

MARÍA PÉREZ L. DE HEREDIA
& IRENE DE HIGES ANDINO (EDS.)

MONTI
Special Issue 4 (2019)

MULTILINGÜISMO Y REPRESENTACIÓN DE LAS IDENTIDADES
EN TEXTOS AUDIOVISUALES

MULTILINGUALISM AND REPRESENTATION OF IDENTITIES
IN AUDIOVISUAL TEXTS

UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSITAT JAUME I
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>
Telèfon: 965 903 480

© d'aquesta edició: Universitat d'Alacant
Universitat Jaume I
Universitat de València

ISSN: 1889-4178
Dipòsit legal: A-257-2009

Composició:
Marten Kwinkelenberg

Impressió i enquadernació:
Kadmos

MonTI está editada por las universidades de Alicante (Departamento de Traducción e Interpretación), Jaume I (Departament de Traducció i Comunicació) y València (Departaments de Filologia Anglesa i Alemanya, de Filologia Francesa i Italiana i de Teoria dels llenguatges i Ciències de la Comunicació).

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etcétera–, sin el permiso previo de los titulares de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

<i>María Pérez L. de Heredia & Irene de Higes Andino</i> Multilingualism and identities: new portrayals, new challenges	9
<i>María Pérez L. de Heredia & Irene de Higes Andino</i> Multilingüismo e identidades: nuevas representaciones, nuevos retos.....	33
<i>Patrick Zabalbeascoa & Montse Corrius</i> Conversation as a unit of film analysis. Databases of L3 translation and audiovisual samples of multilingualism	57
<i>José Tomás Conde Ruano</i> El concepto de calidad en el doblaje para los estudiantes de traducción.....	87
<i>Elizabete Manterola Agirrezabalaga</i> Evolución del cine en euskera y su traducción.....	113
<i>Micòl Beseghi</i> The representation and translation of identities in multilingual TV series: <i>Jane The Virgin</i> , a case in point.....	145
<i>Antonio J. Martínez Pleguezuelos & J. David González-Iglesias</i> Identidades presas: representación, estereotipo e interseccionalidad en la traducción de la mujer latina en <i>Orange Is The New Black</i>	173
<i>Silvia Monti</i> What's cooking in multicultural films? Food, language and identity in British and American audiovisual products and their Italian dubbed version.....	199

<i>Cristina Vidal Sales</i> La negociación de la diferencia cultural a través del multilingüismo y la traducción en el wéstern ambientado en la frontera Estados Unidos- México.....	229
<i>Sébastien Gouttefange</i> Sous-titrer la profusion des « secretions humaines » dans le <i>Playtime</i> de Jacques Tati : une gageure	253
<i>Anjana Martínez Tejerina & Samantha Sánchez Martínez</i> El doblaje de acentos extranjeros y regionales en <i>Los Simpson</i>	281
<i>Daniel E. Josephy-Hernández</i> Reflections on the translation of gender in <i>Perfect Blue</i> , an anime film by Kon Satoshi	309
<i>Guillermo Parra López & Eduard Bartoll Teixidor</i> El tesoro lingüístico de Gollum. El uso del idiolecto en la caracterización de la identidad de los personajes de ficción y su traducción para el doblaje	343
Aims / Objetivos / Objectius.....	371

Recibido / Received: 31/07/2018

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.1>

Para citar este artículo / To cite this article:

Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino. (2019) "Multilingualism and identities: New portrayals, new challenges." In: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 9-31.

MULTILINGUALISM AND IDENTITIES: NEW PORTRAYALS, NEW CHALLENGES

María Pérez L. de Heredia

maria.perezl@ehu.eus

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Irene de Higes Andino

dehiges@uji.es

Universitat Jaume I

Abstract

With a dynamic concept of the term "identity" in mind, this introductory paper to the issue *Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts* seeks to investigate the reproduction and representation of (gender, race, ethnicity, nation, etc.) identities. The purpose is to place the centre of attention in identity issues with a wider and more inclusive concept and with a special emphasis on the portrayal of identities in audiovisual products through the research on the translation of language diversity and linguistic varieties.

Resumen

Con un concepto dinámico del término «identidad» en mente, este artículo introductorio al volumen *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales* busca indagar en la reproducción y la representación de las identidades (de género, raza, etnia, nación, etc.). El propósito es situar el foco de interés en cuestiones de identidad con un concepto más amplio e inclusivo, con un especial énfasis en la representación de las identidades en productos audiovisuales a través del estudio de la traducción de la diversidad de lenguas y de la variación lingüística.

Keywords: Multilingualism. Portrayal of identities. Audiovisual translation. Language diversity. Linguistic varieties.

Palabras clave: Multilingüismo. Representación de identidades. Traducción audiovisual. Diversidad de lenguas. Variación lingüística.

1. Introduction

Identity has become one of the issues with the deepest ideological, political and cultural significance of our times. Translation has not been left aside, but it has become the main leader and the thread of many dialogues around the role that is played by language, and especially by cultures, in the transmission, evolution and even metamorphosis of identities. Audiovisual products, which surround us, also participate in this debate: thanks to translation and new technologies, audiovisual products can be spread worldwide, thus shaping and consolidating different rewritings of multilingual and multicultural identity with an *a priori* agenda that wants to banish some old stereotypes while at the same time it perpetuates others or even creates new and different ones. Despite the fact that audiovisual translation is seen as a social activity that holds great power (Díaz-Cintas 2012), the reproduction and representation of multilingual and multicultural identities in the context of audiovisual products has become a vast field to be explored (Chaume 2013).

We consider that our priority objective is to focus on matters of *identity* with a broader and more inclusive concept, and with special emphasis on the representation of identities in audiovisual products. From the perspective of descriptive translation studies, but with a transcultural and markedly ideological approach – in line with the most recent views in this discipline, we present our readers with a series of works which study the translation and representation of identities in multilingual audiovisual texts according to an innovative and enriching variety of lines of research. Considering a dynamic concept of the term “identity” (cf. Hall 1990, 1996a, 1996b, 1996c, 1997), editors and authors believe that it is necessary to research the reproduction and representation of identities in terms of gender, race, ethnic origin, nation, etc. In the current multicultural era, and given that identities (like borders) are increasingly hybrid, multilingualism becomes the undisputed protagonist of their evolution.

When a social group or an individual, like us, uses language to identify itself, we form and define our (multiple, multilingual, multicultural) identities that echo the constructions and images that we, as Self/Selves, project on the

Other. Language, and translation with it, becomes a creator of intersectional identities and, in turn, in a producer of meaning.

Nowadays, therefore, in this globalized era, identity is completely subject to translation, and both concepts are entwined as part of a continuum of transnational discursive practices (and rewritings). What is more, we find that both practices, both in fiction and in reality, are increasingly hybrid and less pure, more multicultural and multilingual. In the words of Michael Cronin (2006: xxx), we defend in the following pages that “one of the functions of translation is to challenge entropic views of cultural mediation and exchange which present diversity as always already and everywhere under threat and which see translation as at best a poor imitation and at worst a dangerous sop”. Translation, identities, multilingualism: three indissoluble pillars for the construction of the “third space” (Bhabha 1994), the space of difference, which is more necessary today than ever before. In the following section we focus on the seed and the development of this branch of study until our days.

2. Identity and multilingualism in audiovisual texts

It is rather problematic to define the coexistence of languages (Moreno Fernández 1998) without succumbing to the temptation of focusing on the necessary degree of linguistic control to consider that a speaker is multilingual. In this volume, the degree of multilingualism that is portrayed in audiovisual texts would be irrelevant. Instead, we analyse the fact that languages do coexist in a specific situation – in this study, audiovisual works of fiction that include more than one language (*multilingual discourses* according to Bleichenbacher 2008).

It is also difficult to delimit the concept of *language*. For this reason, the works included in this volume do not focus exclusively on audiovisual texts that reflect the verbal communication systems that are characteristic of a people or a nation. Instead, in line with Blake (1999) and Grutman (2009), we believe that the phenomenon of multilingualism is also present in the texts that integrate a standard variety of the language with standard varieties of that same language in other territories, with nonstandard dialects or with other languages (invented or not), with jargon and with different registers of language.

Research on multilingualism in audiovisual texts and its translation is on the increase. We only have to observe the way in which papers on this topic have proliferated in audiovisual translation conferences over the last years, as well as the organization of specific conferences on this field. In addition, the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness has granted some research projects in the last years to research this topic. This special volume wants to

contribute to the representation of identities that has been studied in monographic volumes about multilingualism that have already been published, properly included in the reference list.

2.1. *Multilingualism as language diversity*

If we take the research on multilingualism carried out by de Higes Andino (2014) as a starting point, this section devoted to the research of multilingualism in audiovisual texts establishes a difference between the works that approach multilingualism from perspectives that are not part of the translation sphere (mainly from the fields of linguistics and film studies), those that study the visibility of translation in original multilingual texts, and the research around the translation of multilingual audiovisual texts.

From a linguistic perspective, Sternberg's pioneer work (1981) presents a different range of strategies to reproduce multilingual situations in literature, which is quite often used nowadays to analyse multilingual audiovisual works. Bleichenbacher (2008) analyses the language of multilingual characters in fictional works based on the strategies to portray multilingual discourses in fictional texts by Mareš (2003). Sanaker (2010), for his part, studies the heterolingualism shown in French-speaking cinema.

In the field of film studies, there is a remarkably low number of works that analyse the role of linguistic features in the cinematographic construction of multilingual characters and, consequently, in the diversity of languages in the dialogues. In the case of cinema of migration and diaspora, for example, there are works that study the plot, the role of immigrant characters in the film, lighting, and production (cf. Argote 2003; Santaolalla 2005; Loshitzky 2010; Lacalle 2008; Monterde 2008). As an exception, Kozloff (2000: 33-34) studies the film language and the roles that dialogue plays in the narrative of the audiovisual work. More recently, some works on French cinema have highlighted the importance of language in the construction and expression of ethnic identities in audiovisual works of *beur* cinema (Johnston 2010) and as a reflection of a decentralization process (King 2017). In addition, Mamula & Patti (2016) have collected together different works on the ways in which diversity and contact between languages have shaped and still shape audiovisual media today.

Kozloff (2000) also focuses on the different possibilities that directors have to make dialogues in a foreign language available, and these options are intrinsically related to the proposals from the vast majority of authors who study audiovisual multilingualism from the perspective of translation studies. They all agree that subtitling, interpreting, non-translation and voice-over are

the most common practices used by directors to make dialogues in a foreign language understandable. The most important works in this regard are: Dwyer (2005), O'Sullivan (2007, 2011), Cronin (2009), Jiménez Carra (2009), Martínez Sierra et al. (2010), Díaz-Cintas (2011), Şerban (2012), Vermeulen (2012), Zhang (2015) and Gijimah & Sabao (2016).

When multilingual feature films are distributed in countries with native languages that do not match the majority language of the films, “multilingualism becomes both a product of translation and a problem for translation” (O'Sullivan 2011: 176). In the research around the translation of original multilingual films, emphasis is generally placed on the following aspects:

- Translation techniques (Hurtado Albir 2001): for dubbed or subtitled versions, these are some important authors: Valdeón (2005), López Delgado (2007), Corrius i Gimbert (2008), Monti (2009), Corrius & Zabalbeascoa (2011), Zabalbeascoa (2012), Minutella (2012), Ávila Cabrera (2012), Beseghi (2017) and Carbonara (2017); in audiovisual works translated through voice-over: Sepielak (2016).
- Translation modalities (Hurtado Albir 2001) used in dubbed or subtitled films, that is, how multilingual fragments are subtitled or dubbed, whether typographic conventions are used to mark the diversity of languages, or whether different modalities are combined: Agost (2000), Moraza Pulla (2000), Diadori (2003), Heiss (2004, 2014, 2016), Bartoll (2006), Herrera Bonet (2007), López Delgado (2007), Marín Gallego (2007), Miernik (2008), Jiménez Carra (2009), Baldo (2009), Jokelainen (2009), Rittmayer (2009), Albrecht (2010), Mingant (2010), Díaz-Cintas (2011), O'Sullivan (2011), Minutella (2012), Vermeulen (2012), Zabalbeascoa & Corrius (2012), Kruger (2012), de Higes Andino et al. (2013), Biscio (2013), Labate (2013, 2014), de Higes Andino (2014), Monti (2014), Zabalbeascoa & Voellmer (2014), Takeda (2014), Voellmer & Zabalbeascoa (2014), de Bonis (2015a) and Petrucci (2015).
- Conventions used to mark the presence of different languages in audiovisual works with subtitles for the deaf and the hard of hearing: Szarkowska, Żbikowska & Krejtz (2014).
- Characteristics of audio-description for the blind and visually impaired in multilingual texts: Braun & Orero (2010), Benecke (2012), Remael (2012), Szarkowska & Jankowska (2015), Reviers & Remael (2015), Harrouet (2016) and Iturregui-Gallardo et al. (2017).
- Constraints of audiovisual texts (Zabalbeascoa 1996) in the translation of multilingualism: López Delgado (2007), Corrius i Gimbert (2008),

Zabalbeascoa & Corrius (2012), Zabalbeascoa (2012) and de Higes Andino (2014).

- Multimodality, which takes into account the impact of cinematographic language: Sanz Ortega (2011, 2015).
- Reception studies on multilingualism: Sepielak (2016) and Krämer & Duran Eppler (2018).

Multilingualism interpreted as language diversity has also been analysed with regard to its humorous function (Chiaro 2007; Delabastita 2010; Zabalbeascoa 2012; de Bonis 2014a, 2015b), to its inclusion as a resource for suspense in thrillers (de Bonis 2014b, 2015b) or as a way of reflecting power (King 2014).

2.3. *Multilingualism as diversity of linguistic varieties*

Linguistic variation is the theoretical concept used to describe the ways in which language is used according to the communicative situation and the interlocutors that participate in that situation (Hatim & Mason 1990). Therefore, we can establish a difference between linguistic variation based on the use of the language (register, style and mode) and linguistic variation based on the user (the traditional geographic, temporal and social dialects and idiolects, but also linguistic variation based on the gender of the speaker, their ideology and their psychological condition, Arampatzis 2011). Just like language diversity may realistically represent a multicultural society, linguistic variation, and particularly geographic and social dialects, “is another tool that scriptwriters can use to portray the society in which the plot unfolds, thus adding a bit of colour” (Lomeña Galiano 2009: 275)¹. And that touch of colour is precisely what translators try to convey.

In the field of research on the translation of linguistic variation in audio-visual works, the following features are analysed:

- Accents, that is, pronunciation (Hudson 1996) and ethnolects (Salmon Kovarski 2000): Salmon Kovarski (2000), Pernigoni (2005), Ferrari (2010), Arampatzis (2011), García Luque (2007), Ellender (2012), Bruti & Vignozzi (2016) and Ramos Pinto (2017).
- Geographical dialects: some of the works published in Di Giovanni, Diodati & Franchini (1994), Heiss & Leporati (2000), Helin (2004), Alemán Bañón (2005), Ranzato (2006), Gaudenzi (2006), Taylor (2006), Hamaida (2007), Howell (2007), Cavaliere (2008), Dore

1. Our translation.

- (2009), Heiss & Soffritti (2009), Lomeña Galiano (2009), Koch (2009), Bruti (2009), Longo (2009), Tsai (2009), Mével (2009), Kellett Bidoli (2009), Cavaliere (2010), Mantarro (2010), Romero Ramos (2010, 2016), Arampatzis (2011), Caprara & Sisti (2011), de Meo (2012), Monello (2012), Serrano Lucas (2012), Tortoriello (2012), Reutner (2013), Bonsignori & Bruti (2014), Ellender (2015), Monti (2016), Pitkäsalo (2016), Bruti & Vignozzi (2016), Sandrelli (2016), Minutella (2016), Carbonara (2017) and Ramos Pinto (2017).
- Socioclects (Hatim & Mason 1990): Taylor (1998), Rosa (1999), Malinverno (1999), Vanderschelden (2001), Armstrong (2004, 2006), Queen (2004), Ranzato (2006, 2010, 2012), Hamaida (2007), Bianchi (2008), Bonsignori (2009), Dore (2009), Parini (2009, 2013), Igareda & Aperribay (2012), Hanes (2012), Mével (2012, 2014), Lopes Cavalheiro (2013), Rodrigues & Severo (2013), Brisset (2014), de Rosa (2014), Bruti & Vignozzi (2016), Dore (2016), Sandrelli (2016) and Ramos Pinto (2009, 2016, 2017).

We may also point out that there are previous studies that focus on the representation of identity or identities through multilingualism in audiovisual texts before the start of the IDENTITRA project. On the one hand, we can find the works by Beseghi (2011) and Bonsignori (2012) on the representation of the diasporic identity in works that tell the story of Indo-Asian characters in the United Kingdom.

On the other hand, Wau (2012) shows the way in which the diglossia of the target society can be used when subtitling. For his part, Leperlier (2014) analyses the way in which dubbing and subtitling of Sinophone cinema represent the different linguistic identities that make up the linguistic repertoire of the inhabitants of China, Taiwan, Hong Kong and Singapore.

Finally, Perić (2014) discusses the way in which dialects from Croatian used in the dubbing of animation films are perceived; and the extent to which the dialectal heritage of the viewers has an influence on that perception.

3. New portrayals of identities, new challenges for multilingualism

Taking into account this outlook, the volume we present gathers a number of articles seeking to confront the new reality faced by the topic we are dealing with. The articles by Zabalbeascoa & Corrius, Conde Ruano and Manterola Agirrezabalaga talk about multilingualism and representation of identities from a broader and more theoretical point of view. The research works by Beseghi, Martínez Pleguezuelos & González-Iglesias, Monti and Vidal Sales may be

included among the analysis of translation of language diversity while research by Gouttefange, Josephy-Hernández, Martínez Tejerina & Sánchez Martínez and Parra López & Bartoll Teixidor focus on the translation of linguistic variety.

All of them, heterogeneous and complementary both at once, offer a necessary and thought-provoking reading. The state of play of multilingualism is revisited and updated, taking into account it portrays identities celebrating and hosting difference, the otherness. Telling and translating are never mutually exclusive, but as enriching and rewarding practices as true performances of daily life:

References

- Agost, Rosa. (2000) "Traducción y diversidad de lenguas." In: Lorenzo García, Lourdes & Ana M^a Pereira Rodríguez (eds.) 2000. *Traducción subordinada (I) El Doblaje (inglés-español/gallego)*. 2000. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 49-67.
- Albrecht, Christina. (2010) *Die Problematik der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche anhand der Beispiele Singin' in the Rain (1952) und Inglourious Basterds (2009)*. Vienna: Universität Wien. Unpublished BA thesis.
- Alemán Bañón, José. (2005) "Propuesta de doblaje de un dialecto regional: *Billy Elliot*." *Puentes* 6, pp. 69-76.
- Arampatzis, Christos. (2011) *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Unpublished Ph.D. thesis.
- Argote, Rosabel. (2003) "La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI. Imaginando a La Mujer." *Feminismo/s* 2, pp. 121-138.
- Armstrong, Nigel. (2004) "Voicing *The Simpsons* from English into French: a story of variable success." *Journal of Specialised Translation* 2: pp. 97-109. Electronic version: <<http://www.jostrans.org/issue02/issue02toc.html>>
- Armstrong, Nigel. (2006) "Translating *The Simpsons*: how popular is that?" In: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 207-219.
- Ávila Cabrera, José Javier. (2012) "An account of interlingual subtitling in multilingual films on the grounds of an integrated model for the analysis of audiovisual texts." In: Cine Clube de Avanca (ed.) 2012. *AVANCA | CINEMA 2012*. Avanca: Cine Clube de Avanca, pp. 459-467.
- Baldo, Michela. (2009) "Dubbing multilingual films. *La terra del ritorno* and the Italian-Canadian immigrant experience." In: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia, Intralinea*,

- Special Issue*. Electronic version: <http://www.intralinea.org/specials/article/Dubbing_multilingual_films>
- Bartoll, Eduard. (2006) *Subtitling multilingual films*. In: Carroll, Mary; Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sabine Nauert (eds.) 2006. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios*, Copenhagen 1st-5th May 2006.
- Benecke, Bernd. (2012) "Audio description and audio subtitling in a dubbing country: Case studies." In: Perego, Elisa (ed.) 2012. *Emerging topics in translation: Audio description*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 99-104.
- Berger, Verena & Miya Komori. (eds.) (2010) *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Vienna: Lit.
- Beseghi, Micòl. (2011) "Fenomeni linguistici nella rappresentazione delle identità diasporiche." In: Bondi, Marina; Giovanna Buonanno & Cesare Giacobazzi (eds.) 2011. *Appartenenze multiple: Prospettive interdisciplinari su immigrazione, identità e dialogo interculturale*. Roma: Officina, pp. 39-50.
- Beseghi, Micòl. (2017) *Multilingual Films in Translation*. Oxford: Peter Lang.
- Bhabha, Homi. (1994) *The Location of Culture*. London & New York: Routledge.
- Bianchi, Diana. (2008) "Taming teen-language: The adaptation of 'Buffy Speak' into Italian." In: Chiaro Nocella, Delia; Christine Heiss & Chiara Bucaria (eds.) 2008. *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 183-195.
- Biscio, Marie. (2013) "The Subtitling of French Contemporary Accented Films: *Le Grand Voyage*." *New Voices in Translation Studies* 9, pp. 69-83.
- Blake, N. F. (1999) "Afterword." In: Hoenselaars, Tom & Marius Buning (eds.) 1999. *English Literature and the Other Languages*. Amsterdam: Rodopi, pp. 323-341.
- Bleichenbacher, Lukas. (2008) *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Francke.
- Bonsignori, Veronica. (2009) "Translating English Non-Standard Tags in Italian Dubbing." In: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia*, inTRAlinea Special Issue. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1709>>
- Bonsignori, Veronica. (2012) "The transposition of cultural identity of Desi/Brit-Asian in Italian dubbing." In: Bruti, Silvia & Elena Di Giovanni (eds.) 2012. *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-changing Landscape*. Oxford: Peter Lang, pp. 15-33.
- Bonsignori, Veronica & Silvia Bruti. (2014) "Representing varieties of English in film language and dubbing: The case of Indian English." In: Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria; Elena Di Giovanni & Linda Rossato (eds.) 2014. *Across Screens Across Boundaries*, inTRAlinea Special Issue. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/2076>>

- Braun, Sabine & Pilar Orero. (2010) "Audio description with audio subtitling – an emergent modality of audiovisual localization." *Perspectives* 18:3, pp. 173-188. Electronic version: <10.1080/0907676X.2010.485687>
- Brisset, Frédérique. (2014) "Yinglish in Woody Allen's films: A dubbing issue." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 112-134.
- Bruti, Silvia. (2009) "From the US to Rome passing through Paris Accents and dialects in *The Aristocats* and its Italian dubbed version." In: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia, inTRAlinea Special Issue*. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1713>>
- Bruti, Silvia & Gianmarco Vignozzi. (2016) "Voices from the Anglo-Saxon World: Accents and Dialects Across Film Genres." In: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue, Status Quaestionis* 11, pp. 42-74.
- Caprara, Giovanni & Alessia Sisti. (2011) "Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado de *Gomorra*)." *AdVersuS* 8:21, pp. 150-169. Electronic version: <<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/07-VIII-21.pdf>>
- Carbonara, Lorena. (2017) "Language, silence and translation in Emanuele Crialese's polyglot migration film *Nuovomondo – Golden Door* (2006)." *Cadernos de Tradução* 37:1, pp. 119-138. Electronic version: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/archive>>
- Cavaliere, Flavia. (2010) "*Gomorrhah*. Crime goes global, language stays local." *European Journal of English Studies* 14:2, pp. 173-188.
- Chaume, Frederic. (2013) "Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje." *Trans, Revista de Traductología* 17, pp. 13-34.
- Chiaro, Delia. (2007) "Lost, found or retrieved in translation? Cross-language humour in multilingual films." In: Scelfo, Maria Grazia & Sandra Petroni (eds.) 2007. *Lingua, Cultura e Ideologia nella Traduzione di Prodotti Multimediali*. Roma: Aracne, pp. 123-137.
- Corrius i Gimbert, Montserrat. (2008) *Translating Multilingual Audiovisual Texts. Priorities, Restrictions, Theoretical Implications*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Unpublished Ph.D. thesis.
- Corrius, Montserrat & Patrick Zabalbeascoa. (2011) "Language variation in source texts and their translations. The case of L3 in film translation." *Target* 23:1, pp. 113-130.
- Cronin, Michael. (2006) *Translation and Identity*. London & New York: Routledge.
- Cronin, Michael. (2009) *Translation goes to the Movies*. London & New York: Routledge.
- De Bonis, Giuseppe. (2014a) "Commedia in scompiglio: *One, Two, Three*. Il multilinguismo come veicolo di umorismo." In: De Rosa, Gian Luigi; Francesca

- Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) 2014. *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Oxford: Peter Lang, pp. 189-214.
- De Bonis, Giuseppe. (2014b) "Alfred Hitchcock presents: Multilingualism as a vehicle for... suspense. The Italian dubbing of Hitchcock's multilingual films." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 169-192.
- De bonis, Giuseppe. (2015a) "Translating multilingualism in film: A case study on *Le concert*." *New Voices in Translation Studies* 12, pp. 50-71. Electronic version: <<http://www.iatis.org/index.php/publications/new-voices-in-translation-studies>>
- De Bonis, Giuseppe. (2015b) *Tradurre il multilinguismo al cinema: Lingue, identità culturali e loro rappresentazione sullo schermo*. Forlì: Università di Bologna. Unpublished Ph.D. thesis.
- De Higes Andino, Irene. (2014) *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Unpublished Ph.D. thesis.
- De Higes Andino, Irene; Ana M. Prats Rodríguez; Juan José Martínez Sierra & Frederic Chaume. (2013) "Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films." *Meta: Translators' Journal* 58:1, pp. 134-145.
- De Meo, Mariagrazia. (2012) "Subtitling dialects: Strategies of socio-cultural transfer from Italian into English." In: Bruti, Silvia & Elena Di Giovanni (eds.) 2012. *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern: Peter Lang, pp. 79-96.
- De Rosa, Gian Luigi. (2014) "Sociolinguistic adequacy in dubbing and subtitling from European and Brazilian Portuguese to Italian." In: Garzelli, Beatrice & Michela Baldo (eds.) 2014. *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and Beyond*. Pisa: ETS, pp. 117-140.
- Delabastita, Dirk. (2010) "Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom 'Allo 'Allo!'" In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and the Media*. London & New York: Continuum, pp. 193-221.
- Di giovanni, Elena; F. Diodati & G. Franchini. (1994) "Il problema della varietà linguistiche nella traduzione filmica." In: Baccolini, R.; R. M. Bollettieri Bosinelli & Laura Gavioli (eds.) 1994. *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB, pp. 99-104.
- Diadori, Pierangela. (2003) "Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: La traduzione dei testi mistilingui." *Italica* 80:4, pp. 529-541.
- Díaz-Cintas, Jorge. (2011) "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation." In: Pöckl, Wolfgang; Ingeborg Ohnheiser & Peter Sandrini (eds.) 2011. *Translation, Sprachvariation, Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 215-233.

- Díaz-Cintas, Jorge. (2012) "Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation." *Meta: Translators' Journal* 57:2, pp. 279-293.
- Dore, Margherita. (2009) "Target Language Influences over Source Texts: A Novel Dubbing Approach in *The Simpsons, First Series*." In: Federici, Federico M. (ed.) 2009. *Translating Regionalised Voices for Audiovisual*. Roma: Aracne, pp. 136-156.
- Dore, Margherita. (2016) "The Italian Dubbing of Dialects, Accents and Slang in the British Dark Comedy Drama *Misfits*." In: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue, Status Quaestionis* 11, pp. 122-151.
- Dwyer, Tessa. (2005) "Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema." *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia* 4, pp. 295-310.
- Ellender, Claire. (2012) "Preserving linguistic alterity when subtitling *The Terminal* into French." *Translation Journal* 16:1. Electronic version: <<http://translationjournal.net/journal/59subtitling.htm>>
- Ellender, Claire. (2015) *Dealing with difference in audiovisual translation. Subtitling linguistic variation in films*. Oxford: Peter Lang.
- Ferrari, Chiara Francesca. (2010) *Since when is Fran Drescher Jewish?: Dubbing stereotypes in The Nanny, The Simpsons and The Sopranos*. Austin: University of Texas Press.
- García Luque, Francisca. (2007) "El problema de los acentos en el doblaje." In: Balbuena Torezano, María del Carmen & Ángeles García Calderón (eds.) 2007. *Traducción y mediación cultural. Reflexiones interdisciplinarias*. Granada: Atrio, pp. 441-453.
- Gaudenzi, Cosetta. (2006) "Regionalized voices in film: Fellini's *Amarcord* in English." In: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 95-107.
- Gijimah, Tevedzerai & Collen Sabao. (2016) "Bi/multilingual Voices and Audiences? Code-Switching in Zimbabwean Popular Drama, *Studio 263*," *International Journal of Linguistics* 8:5, pp. 40-57. Electronic version: <<https://doi.org/10.5296/ijl.v8i5.10084>>
- Grutman, Rainier. (2009) "Multilingualism." In: Baker Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, pp. 182-185
- Hall, Stuart. (1990) "Cultural Identity and Diaspora." In: Rutherford, Jonathan (ed.) 1990. *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, pp. 222-237.
- Hall, Stuart. (1996a) "Who Needs Identity?" In: Hall, Stuart & Paul du Gay (eds.) 1996. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, pp. 1-17.

- Hall, Stuart. (1996b) "Cultural Identity and Diaspora." In: Mongia, Padmini (ed.) 1996. *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. London: Arnold, pp. 110-121.
- Hall, Stuart. (1996c) "The Question of Cultural Identity." In: Hall, Stuart; David Held; Don Hubert & Kenneth Thompson (eds.) 1996. *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Malden & Oxford: Blackwell, pp. 595-634.
- Hall, Stuart. (1997) "The Work of Representation." In: Hall, Stuart (ed.) 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, pp. 13-74.
- Hamaida, Lena. (2007) "Subtitling slang and dialect." In: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Gerhard Budin (eds.) 2007. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios, Vienna, 30th April-4th May 2007*.
- Hanes, Vanessa Lopes Lourenço. (2012) "Norms in the translation of southern American English in subtitles in Brazil: how is southern American speech presented to Brazilians?" *Translation Journal* 16:3. Electronic version: <<http://translationjournal.net/journal/61southern.htm>>
- Harrouet, Chloé. (2016) *Multilingualism in Audio-Description: Audio-Subtitling*. London: Roehampton University. Unpublished MA thesis.
- Hatim, Basil & Ian Mason. (1990) *Discourse and the Translator*. London: Longman.
- Heiss, Christine. (2004) "Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?" *Meta: Translators' Journal* 49;1, pp. 208-220.
- Heiss, Christine. (2014) "Multilingual Films and Integration? What Role Does Film Translation Play?" In: Abend-David, Dror (ed.) 2014. *Media and Translation – An Interdisciplinary Approach*. London & Bloomsbury: Publishing PLC, pp. 3-24.
- Heiss, Christine. (2016) "Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln in mehrsprachigen Filmen." *trans-kom* 9:1, pp. 5-19.
- Heiss, Christine & Lisa Leporati. (2000) "Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh? - Traduttori e dialoghisti alle prese con il regioletto." In: Bollettieri Bosinelli, R. M.; Christine Heiss; Marcello Soffritti & Silvia Bernardini (eds.) 2000. *La traduzione multimediale: quale testo per quale traduzione*. Bologna: CLUEB, pp. 43-66.
- Heiss, Christine & Marcello Soffritti. (2009) "Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum? Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen." In: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia, inTRAlinea Special Issue*. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1703>>
- Helin, Irmeli (ed.). (2004) *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Bern: Peter Lang.

- Herrera Bonet, Rafael. (2007) *El original multilingüe audiovisual y su traducción: El caso del doblaje al español de la película Babel*. Granada: Universidad de Granada. Unpublished research paper.
- Howell, Peter. (2007) "Character voice in anime subtitles." *Perspectives* 14:4, pp. 292-305.
- Hudson, R. A. (1996) *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press. Electronic version: <10.1017/CBO9781139166843.004>
- Hurtado Albir, Amparo. (2001) *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Igareda, Paula & Maite Aperribay. (2012) "New Moon: aproximación a la traducción audiovisual del lenguaje de los adolescentes." *Quaderns. Revista de Traducció* 19, pp. 321-339. Electronic version: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/257043>>
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo; Anna Serrano Ratera; Jorge Luis Ulrich; Anna Jankowska & Olga Soler. (2017) "Audio subtitling: voicing strategies and their effect on film enjoyment." Paper presented in *Accessibility in Film, Television and Interactive Media*, University of York, United Kingdom.
- Jiménez Carra, Nieves. (2009) "The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies." *VIAL* 6, pp. 51-71.
- Jokelainen, Kari. (2009) "Translating Understanding and Non-understanding through Subtitling: A Case Study of a Finnish Subtitled Translation of *Comme des Rois*." In: Fong, Gilbert C. F. & Kenneth K. L. Au (eds.) 2009. *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, pp. 199-212.
- Johnston, Cristina. (2010) *French Minority Cinema*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Kellett Bidoli, Cynthia Jane. (2009) "Audiovisual film translation: Jamaican English to Italian." *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione* 11, pp. 97-122. Electronic version: <<http://hdl.handle.net/10077/3707>>
- King, Gemma. (2014) "The power of the treacherous interpreter: Multilingualism in Jacques Audiard's *Un prophète*." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 78-92.
- King, Gemma. (2017) *Decentring France: Multilingualism and power in contemporary French cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- Koch, Günter. (2009) "Perceptual Dialectology and Dubbing of Dialects." In: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia, inTRAlinea Special Issue*. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1721>>
- Kozloff, Sarah. (2000) *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Krämer, Mathias & Eva Duran Eppler. (2018) "The deliberate non-subtitling of L3s in *Breaking Bad*: A Reception Study" *Meta: Translators' Journal* 63:2, pp. 365-391.

- Kruger, Jan-Louis. (2012) "Ideology and Subtitling: South African Soap Operas." *Meta: Translators' Journal* 57:2, pp. 496-509.
- Labate, Simon. (2013) "Heterolingualism in Second World War Films: 'The Longest Day' and 'Saving Private Ryan'." *Emerging Research in Translation Studies: Selected Papers of the CETRA Research Summer School 2012*.
- Labate, Simon. (2014) "Translating French into French: The case of *Close Encounters of the Third Kind*." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 193-210.
- Lacalle, Charo. (2008) *El discurso televisivo sobre la inmigración: Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega.
- Leperlier, Henry. (2014) "Translation and Distortion of Linguistic Identities in Sinophone Cinema: diverging images of the 'Other'." In: Dick, Jennifer K. & Stephanie Schwerter (eds.) 2014. *Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities*. Stuttgart: Ibidem-Verlag. Electronic version: <<https://arrow.dit.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=aaconmusbk>>
- Lomeña Galiano, María. (2009) "Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios." *Entreculturas* 1, pp. 275-283.
- Longo, Abele. (2009) "Subtitling the Italian south." In: Díaz-Cintas, Jorge (ed.) 2009. *New trends in audiovisual translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 99-108.
- Lopes Cavalheiro, Lili. (2013) "Linguistic variation in subtitling for audiovisual media in Portugal: case study of the film *Gone with the Wind*." *Linguistica Antverpiensia* 7, pp. 17-27. Electronic version: <<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/206>>
- López Delgado, Cristina. (2007) *Las voces del otro. Estudio descriptivo de la traducción para el doblaje de películas multilingües*. Granada: Universidad de Granada. Unpublished research paper.
- Loshitzky, Yosefa. (2010) *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Malinverno, Annalisa. (1999) "La resa della varietà non-standard dal film americano all'italiano del doppiaggio." In: Vedovelli, Massimo (ed.) 1999. *Indagini Sociolinguistiche nella Scuola e nella Società Italiana in Evoluzione*. Milano: Franco Angeli, pp. 51-72.
- Mamula, Tijana & Lisa Patti. (2016) *The Multilingual Screen. New Reflections on Cinema and Linguistic Difference*. New York: Bloomsbury.
- Mantarro, Chiara. (2010) "Traducir el cine, traducir el dialecto: estudio lingüístico de la película *Romanzo Criminale*." *Entreculturas* 2, pp. 157-178. Electronic version: <www.entreculturas.uma.es/n2pdf/articulo10.pdf>
- Mareš, Petr. (2003) "*Also: Nazdar!*": *Aspekty Textové Vicejazyčnosti*. Prague: Karolinum.

- Marín Gallego, Cristina. (2007) *La traducción para el doblaje de películas multilingües: Babel*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Unpublished MA thesis.
- Martínez Sierra, Juan José; José Luis Martí Ferriol; Irene de Higes Andino; Ana M. Prats Rodríguez & Frederic Chaume. (2010) "Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach." In: Berger, verna & Miya Komori (eds.) 2010. *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Vienna: Lit, pp. 15-32.
- Mével, Pierre-Alexis. (2009) "Traduire *La Haine*: Le sous-titrage du français des banlieues." In: Federici, Federico (ed.) 2009. *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, pp. 263-277.
- Mével, Pierre-Alexis. (2012) *Can we do the right thing?: Subtitling African American vernacular English into French*. Nottingham: University of Nottingham. Unpublished Ph.D. Thesis. Electronic version: <<http://eprints.nottingham.ac.uk/12264/>>
- Miernik, Aneta. (2008) *Translation of Multilingual Films for the Polish Audience*. London: Roehampton University. Unpublished MA thesis.
- Mingant, Nolwenn. (2010) "Tarantino's *Inglourious Basterds*: a blueprint for dubbing translators?" *Meta: Translators' Journal* 55:4, pp. 712-731.
- Minutella, Vincenza. (2012) "You Fancying Your Gora Coach Is Okay with Me': Translating Multilingual Films for an Italian Audience." In: Remael, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll (eds.) 2012. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 313-334.
- Minutella, Vincenza. (2016) "British Dialects in Animated Films: The Case of *Gnomeo & Juliet* and its Creative Italian Dubbing." In: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue, Status Quaestionis* 11, pp. 222-259.
- Monello, Valeria. (2012) *A Foreignising or a Domesticating Approach in Translating Dialects? Andrea Camilleri's detective novels in English and The Simpsons in Italian*. Catania: Università degli Studi di Catania. Unpublished Ph.D. Thesis. Electronic version: <<http://hdl.handle.net/10761/1209>>
- Monterde, José Enrique. (2008) *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur = Dreams of Europe: cinema and migrations from the South*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- Monti, Silvia. (2009) "Codeswitching and multicultural identity in screen translation." In: Freddi, Maria & Maria Pavesi (eds.) 2009. *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*. Bologna: Clueb, pp. 165-183.
- Monti, Silvia. (2014) "Code-switching in British and American films and their Italian dubbed version." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 135-168.
- Monti, Silvia. (2016) "Translating British Dialects: The Interplay Between Cockney and Cockney Rhyiming Slang in *Lock Stock and Two Smoking Barrels* and *Snatch*

- and their Italian Dubbed Version.” In: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue*, *Status Quaestionis* 11, pp. 75-103.
- Moraza Pulla, María José. (2000) “El reto de traducir una película multilingüe: *Tierra y Libertad*.” Paper presented in *Mercator Conference on Audiovisual Translation and Minority Languages*, Aberystwyth.
- Moreno Fernández, Francisco. (1998) *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- O’Sullivan, Carol. (2007) “Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation? A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles.” *Linguistica Antverpiensia* 6, pp. 81-95.
- O’Sullivan, Carol. (2011) *Translating Popular Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Parini, Ilaria. (2013) *Italian American Gangsterspeak. Linguistic characterization of Italian American mobsters in Hollywood cinema and in Italian dubbing*. Saarbrücken: LAP.
- Perić, Mario. (2014) “Perception of regional dialects in animated films dubbed into Croatian.” *Hieronymus* 1, pp. 35-57.
- Pernigoni, Arianna. (2005) “Varietà substandard e doppiaggio: il caso di *East is East, Bend it Like Beckham* e *Monsoon Wedding*.” In: Garzone, Giuliana (ed.) 2005. *Esperienze del tradurre. Aspetti teorici e applicativi*. Milano: Franco Angeli, pp. 157-175.
- Petrucci, Peter R. (2015) “Reclaiming Rio: Iconization and erasure of American English in the Brazilian Portuguese dubbing of an animated film.” *Perspectives* 23:3, pp. 392-405. Electronic version: <10.1080/0907676X.2014.993407>
- Pitkäsalo, Eliisa. (2016) “Dialect or Language – Language Politics behind Translation Strategies.” In: Brenner, Koloman & Irmeli Helin (eds.) 2016. *The Translation of Dialects in Multimedia III, inTRAlinea Special Issue*. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/2182>>
- Queen, Robin. (2004) “*Du hast jar keene Ahnung*: African American English dubbed into German.” *Journal of Sociolinguistics* 8:4, pp. 515-537.
- Ramos Pinto, Sara. (2009) “How important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties.” *Target* 21:2, pp. 289-307.
- Ramos Pinto, Sara. (2016) “Ya care how me speaks, do ya? The translation of linguistic varieties and their reception.” In: Brenner, Koloman & Irmeli Helin (eds.) 2016. *The Translation of Dialects in Multimedia III, inTRAlinea Special Issue*. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/2180>>
- Ramos Pinto, Sara. (2017) “Film, Dialects and Subtitles: An Analytical Framework for the Study of Non-standard Varieties in Subtitling.” *The Translator* 24:1, pp. 17-34. Electronic version: <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13556509.2017.1338551>>

- Ranzato, Irene. (2006) "Tradurre dialetti e socioletti nel cinema e nella televisione." In: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 143-162.
- Ranzato, Irene. (2010) "Localising Cockney: translating dialect into Italian." In: Díaz-Cintas, Jorge; Josélia Neves & Anna Matamala (eds.) 2010. *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 109-122.
- Ranzato, Irene. (2012) "Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing." *Meta: Translators' Journal* 57:2, 369-384.
- Ranzato, Irene. (2013) *The Translation of Cultural References in the Italian Dubbing of Television Series*. London: Imperial College London. Unpublished Ph.D. thesis.
- Remael, Aline. (2012) "Audio Description with Audio Subtitling for Dutch Multilingual Films: Manipulating Textual Cohesion on Different Levels." *Meta: Translators' Journal* 57:2, pp. 385-407.
- Reutner, Ursula. (2013) "El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la traslación de *Bienvenue chez les Ch'tis*." *TRANS* 17, pp. 151-165.
- Reviere Nina & Aline Remael. (2015) "Recreating Multimodal Cohesion in Audio Description: A Case Study of Audio Subtitling in Dutch Multilingual Films." *New Voices in Translation Studies* 13, pp. 50-78.
- Rittmayer, Allison M. (2009) "Translation and Film: Slang, Dialects, Accents and Multiple Languages." *Comparative Humanities Review* 3, article 1.
- Rodrigues, Tiago Pereira & Cristina Gorski Severo. (2013) "Variação em legendas de filme traduzidas: a representação da fala de personagens pertencentes a grupos socialmente desprestigiados." *TradTerm* 22, pp. 303-326. Electronic version: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2013.69134>>
- Romero Ramos, Lupe. (2010) *Un estudio descriptivo sobre la traducción de la variación lingüística en el doblaje y la subtitulación: las traducciones de Il Postino*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Unpublished Ph.D. thesis.
- Romero Ramos, Lupe. (2016) "Traducir el dialecto en el doblaje: del conservadurismo a la transgresión." In: Molina Martínez, Lucía & Laura Santamaria Guinot (eds.) 2016. *Traducción, Interpretación y Estudios Interculturales*. Granada: Comares, pp. 149-160.
- Rosa, Alexandra Assis. (1999) "The Centre and the Edges. Linguistic Variation and Subtitling Pygmalion into Portuguese." In: Vandaele, Jeroen (ed.). 1999. *Translation and the (Re)Location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies, 1994-1996*. Lovaina: CETRA, pp. 317-338.
- Salmon Kovarski, Laura. (2000) "Tradurre l'etnoletto: come doppiare in italiano l'accento ebraico." In: Bollettieri Bosinelli, R. M.; Christine Heiss; Marcello

- Soffritti & Silvia Bernardini (eds.) 2000. *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?* Bologna: Clueb, pp. 67-84.
- Sanaker, John Kristian. (2010) *La rencontre des langues dans le cinéma francophone: Québec, Afrique subsaharienne, France-Maghreb*. Québec: Presses de L'Université Laval.
- Sandrelli, Annalisa. (2016) "Downton Abbey in Italian: Not Quite the Same." In: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue*, *Status Quaestionis* 11, pp. 152-192.
- Santaolalla, Isabel. (2005) *Los Otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Santiago, Esmeralda. (1994) *Cuando era puertorriqueña*. New York: Vintage Books. [Trans. Esmeralda Santiago].
- Sanz Ortega, Elena. (2011) "Subtitling and the Relevance of Non-verbal Information in Polyglot Films." *New Voices in Translation Studies* 7, pp. 19-34.
- Sanz Ortega, Elena. (2015) *Beyond Monolingualism: A Descriptive and Multimodal Methodology for the Dubbing of Polyglot Films*. Edinburgh & Granada: University of Edinburgh & Universidad de Granada. Unpublished Ph.D. thesis.
- Sepielak, Katarzyna. (2016) *Voice-over in multilingual fiction movies in Poland. Translation and synchronization techniques, content comprehension and language identification*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Unpublished Ph.D. Thesis.
- Şerban, Adriana. (2012) "Translation as Alchemy: The Aesthetics of Multilingualism in Film." *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation, MonTI* 4, pp. 39-63.
- Serrano Lucas, Lucía. (2012) "Estrategias para la traducción del dialecto: el caso del doblaje de *Bienvenidos al Norte*." In: Martino Alba, Pilar (ed.) 2012. *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 279-290.
- Sternberg, Meir. (1981) "Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis." *Poetics Today* 2:4, pp. 221-239.
- Szarkowska, Agnieszka; Jagoda Żbikowska & Izabela Krejtz. (2013) "Subtitling for the deaf and hard of hearing in multilingual films." *International Journal of Multilingualism* 10:3, pp. 292-312. Electronic version: <10.1080/14790718.2013.766195>
- Szarkowska, Agnieszka & Anna Jankowska. (2015) "Audio describing foreign films." *The Journal of Specialised Translation* 23, pp. 243-269.
- Takeda, Kayoko. (2014) "The interpreter as traitor: Multilingualism in *Guizi lai le (Devils on the Doorstep)*." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 93-111.
- Taylor, Christopher John. (1998) "Non-standard Language in English and American Films: Questions regarding Translation and Dubbing." In: Taylor Torsello, Carol; Louann Haarman & Laura Gavioli (eds.) 1998. *British / American Variation in Language, Theory and Methodology. Proceedings of the 17° Convegno AIA (dal 16 al 18 febbraio 1995)*. Bologna: CLUEB.

- Taylor, Christopher. (2006) "The translation of regional variety in the films of Ken Loach." In: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 37-52.
- Tortoriello, Adriana. (2012) "Lost in subtitling? The case of geographically connotated language." In: Bruti, Silvia & Elena Di Giovanni (eds.) 2012. *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Bern: Peter Lang, pp. 97-112.
- Tsai, Ming-Hong. (2009) "English Subtitling of Dialects in Taiwanese Film. A Case Study of Animation Films." In: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia, inTRALinea Special Issue*. Electronic version: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1722>>
- Valdeón, Roberto A. (2005) "Asymmetric representations of languages in contact: uses and translations of French and Spanish in *Frasier*." *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia* 4, pp. 279-294.
- Vanderschelden, Isabelle. (2001) "Le sous-titrage des classes sociales dans *La vie est un long fleuve tranquille*." In: Ballard, Michel (ed.) 2001. *Oralité et traduction*. Arras: Artois Presses Université, pp. 361-380.
- Vermeulen, Anna. (2012) "Heterolingualism in Audiovisual Translation: *De Zaak Alzheimer / La Memoria del Asesino*." In: Remael, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll (eds.) 2012. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam & New York: Rodopi, 295-312.
- Wau, Wai-Ping. (2012) "Power, Identity and Subtitling in a Diglossic Society." *Meta: Translators' Journal* 57:3, pp. 564-573. Electronic version: <10.7202/1017080ar>
- Zabalbeascoa, Patrick. (1996) "La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas." In Bravo, José María & Purificación Fernández Nistal (eds.) 1996. *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.
- Zabalbeascoa, Patrick. (2012) "Translating Heterolingual Audiovisual Humor: Beyond the Blinkers of Traditional Thinking." In: Muñoz-Basols, Javier; Catarina Fouto; Laura Soler González & Tyler Fisher (eds.) 2012. *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontier in Iberian Languages*. Kassel: Reichenberger, pp. 317-338.
- Zabalbeascoa, Patrick & Montse Corrius. (2012) "How Spanish in an American film is rendered in translation: dubbing *Butch Cassidy and the Sundance Kid* in Spain." *Perspectives*, pp. 1-16.
- Zabalbeascoa, Patrick & Elena Voellmer. (2014) "How heterolingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 232-250.
- Zhang, Xiaochun. (2015) "Cinematic Multilingualism in China and its Subtitling." *Quaderns. Revista de Traducció* 22, pp. 385-398.

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

María Pérez L. de Heredia es licenciada en Filología Inglesa y doctora en Traducción por la Universidad del País Vasco, donde ejerce en la actualidad como profesora agregada en el grado de Traducción e Interpretación y en el máster en Literatura Comparada y Estudios Literarios. Forma parte del grupo de investigación consolidado TRALIMA (GIU16-48), además de encabezar el proyecto de investigación IDENTITRA (FFI2012-39012-C04-01T) como investigadora principal, subvencionado por el MINECO, y que se ocupa de la traducción y representación de las identidades en los audiovisuales multilingües (<https://www.ehu.es/ehusfera/identitra/>). Sus principales intereses y líneas de investigación principales son aquellos aspectos de la traducción literaria y audiovisual relacionados con la ideología (censura, estudios de género) y la accesibilidad. Además de traducir para diferentes editoriales e instituciones, ha publicado libros, así como un número de artículos y capítulos de libro en publicaciones nacionales e internacionales sobre las materias arriba señaladas.

María Pérez L. de Heredia holds a Bachelor's degree on English Philology and a PhD on Translation Studies by the University of the Basque Country, where she lectures both in the degree on Translation and Interpreting and in the master on Comparative Literature and Literary Studies. She is a member of the TRALIMA (GIU16-48) research group. Besides, she is leading the research project IDENTITRA (FFI2012-39012-C04-01T), funded by the MINECO Ministry, focusing on the representation of identities of multilingual audiovisual texts (<https://www.ehu.es/ehusfera/identitra/>). Her main research interests have to do with issues concerning literary and audiovisual translation dealing with ideology (censorship, gender studies) and accessibility. Apart from translating for different publishing houses and institutions, she has published a number of books, articles and book chapters in national and international publishing houses.

Irene de Higes Andino es profesora ayudante doctora e investigadora en el Departamento de Traducción y Comunicación de la Universitat Jaume I y miembro del grupo de investigación TRAMA (Traducción y Comunicación en los Medios Audiovisuales). Imparte clase de traducción audiovisual (voice-over, doblaje y subtitulación) y accesibilidad audiovisual (audiodescripción para personas ciegas y subtitulación para personas sordas). Su investigación versa sobre multilingüismo, identidad, traducción audiovisual y accesibilidad. Licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad Jaume I y doctora en Traducción e Interpretación por esa misma Universidad con una

tesis dedicada al doblaje y la subtitulación al español de filmes multilingües (<http://hdl.handle.net/10803/144753>), ha trabajado como ayudante de producción en un estudio de doblaje y como traductora especializada en artículos de cine, doblaje y voice-over para televisión, subtitulación y audiodescripción. También ha impartido clase en la Universidad Internacional de Valencia (VIU) y el ISTRAD.

Irene de Higes Andino is a full-time lecturer and researcher of the Translation and Communication department at Universitat Jaume I and member of the research group TRAMA (Translation and Communication in Audiovisual Media). She teaches audiovisual translation (voice-over, dubbing and subtitling) and audiovisual accessibility (audio description for the Blind and Visually-impaired and Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing). Her research interests focus on multilingualism, identity, audiovisual translation and accessibility. Bachelor's degree on Translation and Interpreting by the Universitat Jaume I (Castelló de la Plana, Spain) and PhD on Translation and Interpreting by this same university with a thesis on dubbing and subtitling multilingual films into Spanish (<http://hdl.handle.net/10803/144753>), she has worked as a production assistant in a dubbing studio and as a freelance translator specialised in articles about cinema, dubbing and voiceover for TV, subtitling and audio description. She has also taught at the Valencian International University (VIU) and the ISTRAD.

Recibido / Received: 31/07/2018

Para enlazar con este artículo / To link to this article:

<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.1>

Para citar este artículo / To cite this article:

Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino. (2019) "Multilingüismo e identidades: Nuevas representaciones, nuevos retos." En: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, pp. 33-55.

MULTILINGÜISMO E IDENTIDADES: NUEVAS REPRESENTACIONES, NUEVOS RETOS¹

María Pérez L. de Heredia

maria.perezl@ehu.eus

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Irene de Higes Andino

dehiges@uji.es

Universitat Jaume I

Resumen

Con un concepto dinámico del término "identidad" en mente, este artículo introductorio al volumen *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales* indaga en la reproducción y la representación de las identidades (de género, raza, etnia, nación, etc.). El propósito es situar el foco de interés en cuestiones de identidad con un concepto más amplio e inclusivo, con un especial énfasis en la representación de las identidades en productos audiovisuales a través del estudio de la traducción de la diversidad de lenguas y de la variación lingüística.

Abstract

"Multilingualism and Identities: New Portrayals, New Challenges"

With a dynamic concept of the term "identity" in mind, this introductory paper to the issue *Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts* seeks to investigate the reproduction and representation of (gender, race, ethnicity, nation, etc.) identities. The purpose is to place the centre of attention in identity issues with a wider and more inclusive concept and with a special emphasis on the portrayal of

1. El presente volumen se inscribe en el proyecto de investigación "Traducción y representación de la identidad en el texto audiovisual multilingüe" (FFI2015-68572-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Convocatoria I+D+I 2015-2019).

identities in audiovisual products through the research on the translation of language diversity and linguistic varieties.

Palabras clave: Multilingüismo. Representación de identidades. Traducción audiovisual. Diversidad de lenguas. Variación lingüística.

Keywords: Multilingualism. Portrayal of identities. Audiovisual translation. Language diversity. Linguistic varieties.

1. Introducción

La identidad se ha convertido en una de las cuestiones de mayor calado ideológico, político y cultural en los tiempos que corren. La traducción no se ha quedado al margen, sino que se ha convertido en protagonista e hilo conductor de muchos de los diálogos sobre el papel desempeñado por el lenguaje y, especialmente, por las culturas, en la transmisión y evolución, incluso metamorfosis, de las identidades. También los productos audiovisuales, que nos rodean, entran en el debate: con la traducción y las nuevas tecnologías, se divulgan las obras audiovisuales a nivel global, lo que configura y consolida ciertas reescrituras de identidad, multilingüe y multicultural, que, *a priori*, buscan desterrar antiguos estereotipos, aunque, al mismo tiempo, perpetúan otros e incluso originan nuevos y distintos. A pesar de que la traducción audiovisual se plantea como una actividad social de gran poder (Díaz Cintas 2012), la reproducción y la representación de las identidades multilingües y multiculturales en el contexto de los productos audiovisuales se convierte en un vasto campo por explorar (Chaume 2013).

Consideramos prioritario situar el foco de interés en la *identidad* entendida en términos más amplios e inclusivos, con especial énfasis en su representación en los productos audiovisuales. Conjugando los supuestos de los estudios descriptivos de traducción con un prisma transcultural y un enfoque marcadamente ideológico, en sintonía con las perspectivas más recientes de la disciplina, invitamos a la lectura de un conjunto de trabajos que estudian la traducción/representación de las identidades en el texto audiovisual multilingüe en torno a un novedoso, variado y enriquecedor abanico de ejes temáticos. Con un concepto dinámico del término “identidad” en mente (Hall 1990, 1996a, 1996b, 1996c, 1997), editoras y autores conviene en indagar en la reproducción y la representación de las identidades de género, raza, etnia, nación, etc. En la era multicultural actual, y en tanto que las identidades (como las fronteras) son cada vez más híbridas, el multilingüismo se convierte en protagonista indiscutible de su devenir.

Cuando un grupo social, o un individuo, como nosotras mismas, hace uso del lenguaje para identificarnos, formamos y definimos nuestras (múltiples,

multilingües, multiculturales) identidades que resuenan en las construcciones e imágenes que, de nosotros, como Mismo(s), proyectamos en el Otro. El lenguaje y la traducción se convierten en creadores de identidades interseccionales y, al mismo tiempo, en productores de significados.

Hoy en día, pues, en plena era globalizada, la identidad queda plenamente sometida a la traducción, enlazadas en un continuo de prácticas (y reescrituras) discursivas transnacionales. Además, encontramos que ambas, en la ficción y en la realidad, son cada vez más híbridas y menos puras, más multiculturales y multilingües. Haciendo nuestras las palabras de Michael Cronin (2006:5), en las páginas que siguen también apostamos porque “one of the functions of translation is to challenge entropic views of cultural mediation and exchange which present diversity as always already and everywhere under threat and which see translation as at best a poor imitation and at worst a dangerous sop”. Traducción, identidades, multilingüismo: tres pilares indisolubles para la construcción del “tercer espacio” (Bhabha 1994), el espacio de la diferencia, que hoy se hace más necesario que nunca. En el siguiente apartado nos centramos en el germen y el desarrollo de su estudio hasta la actualidad.

2. Multilingüismo (e identidades) en los textos audiovisuales

Resulta un tanto problemático definir la coexistencia de lenguas (Moreno Fernández 1998) sin caer en la tentación de centrarse en el grado de dominio lingüístico necesario para considerar que un hablante es multilingüe. En este volumen, no es relevante el grado de multilingüismo que se refleja en los textos audiovisuales, sino que las lenguas coexistan en una situación determinada; más en concreto, obras audiovisuales de ficción que incorporan más de una lengua (*discursos multilingües* según Bleichenbacher 2008).

También es complejo acotar el concepto de *lengua*. Por ello, los trabajos que conforman este número no se centran en textos audiovisuales en los que se reflejan sistemas de comunicación verbal propios de un pueblo o nación sino que, como afirman Blake (1999) y Grutman (2009), creemos que el fenómeno del multilingüismo también está presente en aquellos textos que integran una variedad estándar de una lengua con variedades estándares de esa misma lengua en otros territorios, con dialectos no estándares o con otras lenguas (inventadas o no), jergas y registros del lenguaje.

La investigación sobre el multilingüismo en textos audiovisuales y su traducción se encuentra en auge. Baste observar el panorama académico para comprobar cómo han aumentado las ponencias en torno a este tema en los congresos de traducción audiovisual de los últimos años, así como la organización de congresos específicos sobre el tema.

Asimismo, el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España ha concedido en los últimos años variados proyectos de investigación al respecto. En suma, este número especial pretende añadir la representación de identidades a los volúmenes monográficos sobre multilingüismo ya publicados, y de los que se da cuenta convenientemente en la bibliografía.

2.1. El multilingüismo como diversidad de lenguas

Tomando como punto de partida la investigación del multilingüismo expuesta en de Higes Andino (2014), se diferencia en este apartado dedicado a la investigación del multilingüismo en textos audiovisuales, entre los trabajos que tratan el multilingüismo desde perspectivas ajenas propiamente a la traducción (lingüísticos y filmicos, principalmente), los estudios sobre la visibilidad de la traducción en los textos originales multilingües y las investigaciones en torno a la traducción de textos audiovisuales multilingües.

Desde un punto de vista lingüístico, el trabajo pionero de Sternberg (1981) presenta una gradación de estrategias a la hora de reproducir situaciones multilingües en literatura que se aplica con bastante frecuencia hoy en día al análisis de obras audiovisuales multilingües. Centrándose en productos audiovisuales, Bleichenbacher (2008) analiza el lenguaje de los personajes multilingües en obras de ficción a partir de las estrategias para reflejar discursos multilingües en textos de ficción de Mareš (2003). Sanaker (2010), por su parte, estudia el heterolingüismo que se refleja en el cine francófono.

En el ámbito de los estudios filmicos, llaman la atención los pocos trabajos que se detienen en el papel de los rasgos lingüísticos en la construcción cinematográfica de los personajes multilingües y, en consecuencia, en la diversidad de lenguas de los diálogos. En el caso del cine de migración y diáspora, por ejemplo, se estudian más bien la trama, el rol de los personajes inmigrantes en el filme, la iluminación y la puesta en escena (cf. Argote 2003; Santaolalla 2005; Loshitzky 2010; Lacalle 2008; Monterde 2008). A modo de excepción, Kozloff (2000: 33-34) estudia el lenguaje filmico y qué función cumple el diálogo en la narrativa de la obra audiovisual. Más recientemente, algunos trabajos sobre el cine francés resaltan la importancia del lenguaje a la hora de construir y expresar identidades étnicas en las obras audiovisuales en el cine *beur* (Johnston 2010) y como reflejo de un proceso de descentralización (King 2017). Asimismo, Mamula y Patti (2016) recopilan trabajos sobre la forma en la que la diversidad y el contacto de lenguas han modelado y siguen modelando los medios audiovisuales.

Kozloff (2000) también se detiene en las diferentes posibilidades de que disponen los realizadores para hacer comprensibles los diálogos en una lengua

extranjera, opciones estas que están intrínsecamente relacionadas con las que proponen la gran mayoría de autores que estudian el multilingüismo audiovisual desde la perspectiva de los estudios de traducción. Todos ellos coinciden en que la subtitulación, la interpretación, la no traducción y las voces superpuestas son las prácticas más habituales que emplean los realizadores para hacer comprensibles los diálogos en una lengua extranjera. Los trabajos más importantes a este respecto son: Dwyer (2005), O'Sullivan (2007, 2011), Cronin (2009), Jiménez Carra (2009), Martínez Sierra *et al.* (2010), Díaz Cintas (2011), Şerban (2012), Vermeulen (2012), Zhang (2015) y Gijimah y Sabao (2016).

Cuando se distribuyen largometrajes multilingües en países cuya(s) lengua(s) nativa(s) no coinciden con la lengua mayoritaria de dichos filmes, “multilingualism becomes both a product of translation and a problem for translation” (O'Sullivan 2011: 176). En la investigación en torno a la traducción de filmes originales multilingües, se suele hacer énfasis en los siguientes aspectos:

- Técnicas de traducción (Hurtado Albir 2001): empleadas en versiones dobladas o subtituladas destacan entre otros: Valdeón (2005), López Delgado (2007), Corrius i Gimbert (2008), Monti (2009), Corrius y Zabalbeascoa (2011), Zabalbeascoa (2012), Minutella (2012), Ávila Cabrera (2012), Beseghi (2017) y Carbonara (2017); en obras audiovisuales traducidas mediante voces superpuestas: Sepielak (2016).
- Modalidades de traducción (Hurtado Albir 2001) utilizadas en los filmes doblados o subtitulados; es decir, de qué modo se subtitula o se doblan los fragmentos multilingües, si se utilizan convenciones tipográficas para marcar la diversidad de lenguas o si se combinan modalidades: Agost (2000), Moraza Pulla (2000), Diadori (2003), Heiss (2004, 2014, 2016), Bartoll (2006), Herrera Bonet (2007), López Delgado (2007), Marín Gallego (2007), Miernik (2008), Jiménez Carra (2009), Baldo (2009), Jokelainen (2009), Rittmayer (2009), Albrecht (2010), Mingant (2010), Díaz Cintas (2011), O'Sullivan (2011), Minutella (2012), Vermeulen (2012), Zabalbeascoa y Corrius (2012), Kruger (2012), de Higes Andino *et al.* (2013), Biscio (2013), Labate (2013, 2014), de Higes Andino (2014), Monti (2014), Zabalbeascoa y Voellmer (2014), Takeda (2014), Voellmer y Zabalbeascoa (2014), de Bonis (2015a) y Petrucci (2015).
- Convenciones empleadas para indicar la presencia de diversas lenguas en obras audiovisuales subtituladas para personas sordas y con baja audición: Szarkowska, Żbikowska y Krejtz (2013, 2014).

- Características de la audiodescripción de textos multilingües para personas ciegas y con baja visión: Braun y Orero (2010), Benecke (2012), Remael (2012), Szarkowska y Jankowska (2015), Reviere y Remael (2015), Harrouet (2016) e Iturregui-Gallardo *et al.* (2017).
- Restricciones de los textos audiovisuales (Zabalbeascoa 1996) a la hora de traducir el multilingüismo: López Delgado (2007), Corrius i Gimbert (2008), Zabalbeascoa y Corrius (2012), Zabalbeascoa (2012) y de Higes Andino (2014).
- Multimodalidad, considerando el impacto del lenguaje cinematográfico: Sanz Ortega (2011, 2015).
- Estudios de recepción del multilingüismo: Sepielak (2016) y Krämer y Duran Eppler (2018).

En torno al multilingüismo como diversidad de lenguas, también se ha investigado su función humorística (Chiaro 2007; Delabastita 2010; Zabalbeascoa 2012; de Bonis 2014a, 2015b), su incorporación como recurso de suspense en el género del *thriller* (de Bonis 2014b, 2015b) o como forma de reflejar poder (King 2014).

2.3. El multilingüismo como diversidad de variedades lingüísticas

La variación lingüística es el concepto que se emplea para designar cómo se utiliza la lengua según la situación de la comunicación y los interlocutores que participan en dicha situación (Hatim y Mason 1990). Se distingue pues entre variación lingüística según el uso de la lengua (registro, estilo y modo) y variación lingüística según el usuario (los tradicionales dialectos geográficos, temporales y sociales e idiolectos, pero también las variedades lingüísticas según el sexo del hablante, la ideología y el estado psicológico, Arampatzis 2011). Del mismo modo que la diversidad de lenguas puede reflejar una sociedad multicultural de manera realista, la variación lingüística, y en especial los dialectos geográficos y sociales, “es un instrumento más del que se sirve el guionista para retratar la sociedad en la que se desarrolla la historia, añadiendo así un poco de color” (Lomeña Galiano 2009: 275). Y es ese toque de color el que los traductores intentan transmitir.

En la investigación sobre la traducción de la variación lingüística de las obras audiovisuales, se trabajan principalmente los siguientes rasgos:

- Acentos, es decir, la pronunciación (Hudson 1996) y los etnolectos (Salmon Kovarski 2000): Salmon Kovarski (2000), Pernigoni (2005),

- Ferrari (2010), Arampatzis (2011), García Luque (2007), Ellender (2012), Bruti y Vignozzi (2016) y Ramos Pinto (2017).
- Dialectos geográficos: algunos de los trabajos publicados en Di Giovanni, Diodati y Franchini (1994), Heiss y Leporati (2000), Helin (2004), Alemán Bañón (2005), Ranzato (2006), Gaudenzi (2006), Taylor (2006), Hamaida (2007), Howell (2007), Cavaliere (2008), Dore (2009), Heiss y Soffritti (2009), Lomeña Galiano (2009), Koch (2009), Bruti (2009), Longo (2009), Tsai (2009), Mével (2009), Kellett Bidoli (2009), Cavaliere (2010), Mantarro (2010), Romero Ramos (2010, 2016), Arampatzis (2011), Caprara y Sisti (2011), de Meo (2012), Monello (2012), Serrano Lucas (2012), Tortoriello (2012), Reutner (2013), Bonsignori y Bruti (2014), Ellender (2015), Monti (2016), Pitkäsalo (2016), Bruti y Vignozzi (2016), Sandrelli (2016), Minutella (2016), Carbonara (2017) y Ramos Pinto (2017)
 - Sociolectos (Hatim y Mason 1990): Taylor (1998), Rosa (1999), Malinverno (1999), Vanderschelden (2001), Armstrong (2004, 2006), Queen (2004), Ranzato (2006, 2010, 2012), Hamaida (2007), Bianchi (2008), Bonsignori (2009), Dore (2009), Parini (2013), Igareda y Aperribay (2012), Hanes (2012), Mével (2012), Lopes Cavalheiro (2013), Rodrigues y Severo (2013), Brisset (2014), de Rosa (2014), Bruti y Vignozzi (2016), Dore (2016), Sandrelli (2016) y Ramos Pinto (2009, 2016, 2017).

Cabe destacar que existen algunos estudios previos al comienzo del proyecto IDENTITRA que enmarca este volumen que tratan la representación de la(s) identidad(es) a través del multilingüismo en textos audiovisuales. Por un lado, destacan los trabajos de Beseghi (2011) y Bonsignori (2012) en torno a la representación de la identidad diaspórica en obras que narran la historia de personajes indoasiáticos en Reino Unido.

Por otro lado, Wau (2012) refleja cómo se puede aprovechar la diglosia de la sociedad de llegada en los subtítulos. Por su parte, Leperlier (2014) analiza cómo se representan en el doblaje y la subtitulación del cine sinófono las distintas identidades lingüísticas que forman parte del repertorio lingüístico de los habitantes de China, Taiwán, Hong Kong y Singapur.

Por último, Perić (2014) se pregunta de qué modo se perciben los dialectos del croata que se emplean en el doblaje de películas de animación y hasta qué punto influye en dicha percepción el bagaje dialectal de los espectadores.

3. Nuevas representaciones de la identidad, nuevos retos del multilingüismo

Ante este panorama, el volumen que presentamos recoge un número de artículos que buscan dar cuenta de la nueva realidad a la que se enfrenta el asunto que nos concierne. Los trabajos de Zabalbeascoa y Corrius, Conde Ruano y Manterola Agirrezabalaga abordan el multilingüismo y la representación de identidades con un enfoque más amplio y teórico. Las propuestas de Beseghi, Martínez Pleguezuelos y González-Iglesias, Monti y Vidal Sales se enmarcan los estudios sobre la traducción de la diversidad de lenguas mientras que las investigaciones de Gouttefange, Josephy-Hernández, Martínez Tejerina y Sánchez Martínez y Parra López y Bartoll Teixidor se centran en la traducción de la variación lingüística.

Todos ellos, heterogéneos al tiempo que complementarios, ofrecen una lectura necesaria y sugerente que revisa y actualiza la cuestión del multilingüismo como agente que representa identidades que celebran (y marcan) la diferencia, en la que decir y traducir nunca son acciones excluyentes, sino ejercicios tan enriquecedores y estimulantes como representaciones auténticas de la vida cotidiana.

Referencias bibliográficas

- AGOST, Rosa. (2000) "Traducción y diversidad de lenguas." En: Lorenzo García, Lourdes & Ana M^a Pereira Rodríguez (eds.) 2000. *Traducción subordinada (I) El Doblaje (inglés-español/gallego)*. 2000. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, pp. 49-67.
- ALBRECHT, Christina. (2010) *Die Problematik der Synchronisation englischsprachiger Filme ins Deutsche anhand der Beispiele Singin' in the Rain (1952) und Inglourious Basterds (2009)*. Viena: Universität Wien. Trabajo de fin de carrera inédito.
- ALEMÁN BAÑÓN, José. (2005) "Propuesta de doblaje de un dialecto regional: *Billy Elliot*." *Puentes* 6, pp. 69-76.
- ARAMPATZIS, Christos. (2011) *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Tesis doctoral inédita.
- ARGOTE, Rosabel. (2003) "La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI. Imaginando a La Mujer." *Feminismo/s* 2, pp. 121-138.
- ARMSTRONG, Nigel. (2004) "Voicing *The Simpsons* from English into French: a story of variable success." *Journal of Specialised Translation* 2, pp. 97-109. Versión electrónica: <<http://www.jostrans.org/issue02/issue02toc.html>>

- ARMSTRONG, Nigel. (2006) "Translating *The Simpsons*: how popular is that?" En: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 207-219.
- ÁVILA CABRERA, José Javier. (2012) "An account of interlingual subtitling in multilingual films on the grounds of an integrated model for the analysis of audiovisual texts." En: Cine Clube de Avanca (ed.) 2012. *AVANCA | CINEMA 2012*. Avanca: Cine Clube de Avanca, pp. 459-467.
- BALDO, Michela. (2009) "Dubbing multilingual films. *La terra del ritorno* and the Italian-Canadian immigrant experience." En: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia, Intralinea, Special Issue*. Versión electrónica: <http://www.intralinea.org/specials/article/Dubbing_multilingual_films>
- BARTOLL, Eduard. (2006) *Subtitling multilingual films*. En: Carroll, Mary; Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sabine Nauert (eds.) 2006. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios*, Copenhagen 1-5 de mayo de 2006.
- BENECKE, Bernd. (2012) "Audio description and audio subtitling in a dubbing country: Case studies." En: Perego, Elisa (ed.) 2012. *Emerging topics in translation: Audio description*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste, pp. 99-104.
- BERGER, Verena & Miya KOMORI. (eds.) (2010) *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Viena: Lit.
- BESEGGI, Micòl. (2011) "Fenomeni linguistici nella rappresentazione delle identità diasporiche." En: Bondi, Marina; Giovanna Buonanno & Cesare Giacobazzi (eds.) 2011. *Appartenenze multiple: Prospettive interdisciplinari su immigrazione, identità e dialogo interculturale*. Roma: Officina, pp. 39-50.
- BESEGGI, Micòl. (2017) *Multilingual Films in Translation*. Oxford: Peter Lang.
- BHABHA, Homi. (1994) *The Location of Culture*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BIANCHI, Diana. (2008) "Taming teen-language: The adaptation of 'Buffyspeak' into Italian." En: Chiaro Nocella, Delia; Christine Heiss & Chiara Bucaria (eds.) 2008. *Between Text and Image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 183-195.
- BISCIO, Marie. (2013) "The Subtitling of French Contemporary Accented Films: *Le Grand Voyage*." *New Voices in Translation Studies* 9, pp. 69-83.
- BLAKE, N. F. (1999) "Afterword." En: Hoenselaars, Tom & Marius Buning (eds.) 1999. *English Literature and the Other Languages*. Amsterdam: Rodopi, pp. 323-341.
- BLEICHENBACHER, Lukas. (2008) *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Francke.
- BONSIGNORI, Veronica. (2009) "Translating English Non-Standard Tags in Italian Dubbing." En: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009.

- The Translation of Dialects in Multimedia*, in *TRALinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1709>>
- BONSIGNORI, Veronica. (2012) "The transposition of cultural identity of Desi/Brit-Asian in Italian dubbing." En: Bruti, Silvia & Elena Di Giovanni (eds.) 2012. *Audiovisual Translation across Europe: An Ever-changing Landscape*. Oxford: Peter Lang, pp. 15-33.
- BONSIGNORI, Veronica & Silvia BRUTI. (2014) "Representing varieties of English in film language and dubbing: The case of Indian English." En: Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria; Elena Di Giovanni & Linda Rossato (eds.) 2014. *Across Screens Across Boundaries*, in *TRALinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/2076>>
- BRAUN, Sabine & Pilar ORERO. (2010) "Audio description with audio subtitling – an emergent modality of audiovisual localization." *Perspectives* 18:3, pp. 173-188. Versión electrónica: <10.1080/0907676X.2010.485687>
- BRISSET, Frédérique. (2014) "Yinglish in Woody Allen's films: A dubbing issue." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 112-134.
- BRUTI, Silvia. (2009) "From the US to Rome passing through Paris Accents and dialects in *The Aristocats* and its Italian dubbed version." En: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia*, in *TRALinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1713>>
- BRUTI, Silvia & Gianmarco VIGNOZZI. (2016) "Voices from the Anglo-Saxon World: Accents and Dialects Across Film Genres." En: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue*, *Status Quaestionis* 11, pp. 42-74.
- CAPRARA, Giovanni & Alessia SISTI. (2011) "Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado de *Gomorra*)." *AdVersus* 8:21, pp. 150-169. Versión electrónica: <<http://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/07-VIII-21.pdf>>
- CARBONARA, Lorena. (2017) "Language, silence and translation in Emanuele Crialesi's polyglot migration film *Nuovomondo – Golden Door* (2006)." *Cadernos de Tradução* 37:1, pp. 119-138. Versión electrónica: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/archive>>
- CAVALIERE, Flavia. (2010) "*Gomorra*. Crime goes global, language stays local." *European Journal of English Studies* 14:2, pp. 173-188.
- CHAUME, Frederic. (2013) "Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje." *Trans, Revista de Traductología* 17, pp. 13-34.
- CHIARO, Delia. (2007) "Lost, found or retrieved in translation? Cross-language humour in multilingual films." En: Scelfo, Maria Grazia & Sandra Petroni (eds.) 2007. *Lingua, Cultura e Ideologia nella Traduzione di Prodotti Multimediali*. Roma: Aracne, pp. 123-137.

- CORRIUS I GIMBERT, Montserrat. (2008) *Translating Multilingual Audiovisual Texts. Priorities, Restrictions, Theoretical Implications*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral inédita.
- CORRIUS, Montse & Patrick ZABALBEASCOA. (2011) "Language variation in source texts and their translations. The case of L3 in film translation." *Target* 23:1, pp. 113-130.
- CRONIN, Michael. (2006) *Translation and Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CRONIN, Michael. (2009) *Translation goes to the Movies*. Londres y Nueva York: Routledge.
- DE BONIS, Giuseppe. (2014a) "Commedia in scompiglio: *One, Two, Three*. Il multilinguismo come veicolo di umorismo." En: De Rosa, Gian Luigi; Francesca Bianchi; Antonella De Laurentiis & Elisa Perego (eds.) 2014. *Translating Humour in Audiovisual Texts*. Oxford: Peter Lang, pp. 189-214.
- DE BONIS, Giuseppe. (2014b) "Alfred Hitchcock presents: Multilingualism as a vehicle for... suspense. The Italian dubbing of Hitchcock's multilingual films." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 169-192.
- DE BONIS, Giuseppe. (2015a) "Translating multilingualism in film: A case study on *Le concert*." *New Voices in Translation Studies* 12, pp. 50-71. Versión electrónica: <<https://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue12-2015/Articles/03-article-DeBonis-2015.pdf>>
- DE BONIS, Giuseppe. (2015b) *Tradurre il multilinguismo al cinema: Lingue, identità culturali e loro rappresentazione sullo schermo*. Forlì: Università di Bologna. Tesis doctoral inédita.
- DE HIGES ANDINO, Irene. (2014) *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- DE HIGES ANDINO, Irene; Ana M. PRATS RODRÍGUEZ; Juan José MARTÍNEZ SIERRA & Frederic CHAUME. (2013) "Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films." *Meta: Translators' Journal* 58:1, pp. 134-145.
- DE MEO, Mariagrazia. (2012) "Subtitling dialects: Strategies of socio-cultural transfer from Italian into English." En: Bruti, Silvia & Elena Di Giovanni (eds.) 2012. *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Berna: Peter Lang, pp. 79-96.
- DE ROSA, Gian Luigi. (2014) "Sociolinguistic adequacy in dubbing and subtitling from European and Brazilian Portuguese to Italian." En: Garzelli, Beatrice & Michela Baldo (eds.) 2014. *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and Beyond*. Pisa: ETS, pp. 117-140.
- DELABASTITA, Dirk. (2010) "Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom 'Allo 'Allo!'" In: Chiaro, Delia (ed.) 2010. *Translation, Humour and the Media*. Londres y Nueva York: Continuum, pp. 193-221.

- DI GIOVANNI, Elena; F. DIODATI & G. FRANCHINI. (1994) "Il problema della varietà linguistiche nella traduzione filmica." En: Baccolini, R.; R. M. Bollettieri Bosinelli & Laura Gavioli (eds.) 1994. *Il doppiaggio: trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB, pp. 99-104.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2011) "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation." IEn: Pöckl, Wolfgang; Ingeborg Ohnheiser & Peter Sandrini (eds.) 2011. *Translation, Sprachvariation, Mehrsprachigkeit. Festschrift für Lew Zybatow zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 215-233.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2012) "Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation." *Meta: Translators' Journal* 57:2, pp. 279-293.
- DORE, Margherita. (2016) "The Italian Dubbing of Dialects, Accents and Slang in the British Dark Comedy Drama *Misfits*." En: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue, Status Quaestionis* 11, pp. 122-151.
- DWYER, Tessa. (2005) "Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema." *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia* 4, pp. 295-310.
- ELLENDER, Claire. (2012) "Preserving linguistic alterity when subtitling *The Terminal* into French." *Translation Journal* 16:1. Versión electrónica: <<http://translationjournal.net/journal/59subtitling.htm>>
- ELLENDER, Claire. (2015) *Dealing with difference in audiovisual translation. Subtitling linguistic variation in films*. Oxford: Peter Lang.
- FERRARI, Chiara Francesca. (2010) *Since when is Fran Drescher Jewish?: Dubbing stereotypes in The Nanny, The Simpsons and The Sopranos*. Austin: University of Texas Press.
- GARCÍA LUQUE, Francisca. (2007) "El problema de los acentos en el doblaje." En: Balbuena Torezano, María del Carmen & Ángeles García Calderón (eds.) 2007. *Traducción y mediación cultural. Reflexiones interdisciplinarias*. Granada: Atrio, pp. 441-453.
- GAUDENZI, Cosetta. (2006) "Regionalized voices in film: Fellini's *Amarcord* in English." En: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 95-107.
- GIJIMAH, Tevedzerai & Collen SABAO. (2016) "Bi/multilingual Voices and Audiences? Code-Switching in Zimbabwean Popular Drama, *Studio 263*." *International Journal of Linguistics* 8:5, pp. 40-57. Versión electrónica: <<https://doi.org/10.5296/ijl.v8i5.10084>>
- GRUTMAN, Rainier. (2009) "Multilingualism." En: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 182-185

- HALL, Stuart. (1990) "Cultural Identity and Diaspora." En: Rutherford, Jonathan (ed.) 1990. *Identity. Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, pp. 222-237.
- HALL, Stuart. (1996a) "Who Needs Identity?" En: Hall, Stuart & Paul du Gay (eds.) 1996. *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage, pp. 1-17.
- HALL, Stuart. (1996b) "Cultural Identity and Diaspora." En: Mongia, Padmini (ed.) 1996. *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. Londres: Arnold, pp. 110-121.
- HALL, Stuart. (1996c) "The Question Of Cultural Identity." En: Hall, Stuart; David Held; Don Hubert & Kenneth Thompson (eds.) 1996. *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Malden y Oxford: Blackwell, pp. 595-634.
- HALL, Stuart. (1997) "The Work of Representation." En: Hall, Stuart (ed.) 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, pp. 13-74.
- HAMADA, Lena. (2007) "Subtitling slang and dialect." En: Gerzymisch-Arbogast, Heidrun & Gerhard Budin (eds.) 2007. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios, Viena 30 de abril-4 de mayo de 2007*.
- HANES, Vanessa Lopes Lourenço. (2012) "Norms in the translation of southern American English in subtitles in Brazil: how is southern American speech presented to Brazilians?" *Translation Journal* 16:3. Versión electrónica: <<http://translationjournal.net/journal/61southern.htm>>
- HARROUET, Chloé. (2016) *Multilingualism in Audio-Description: Audio-Subtitling*. Londres: Roehampton University. Tesina de máster inédita.
- HATIM, Basil & Ian MASON. (1990) *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.
- HEISS, Christine. (2004) "Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?" *Meta: Translators' Journal* 49:1, pp. 208-220.
- HEISS, Christine. (2014) "Multilingual Films and Integration? What Role Does Film Translation Play?" En: Abend-David, Dror (ed.) 2014. *Media and Translation – An Interdisciplinary Approach*. Londres y Bloomsbury: Publishing PLC, pp. 3-24.
- HEISS, Christine. (2016) "Sprachhegemonie und der Gebrauch von Untertiteln in mehrsprachigen Filmen." *trans-kom* 9:1, pp. 5-19.
- HEISS, Christine & Lisa LEPORATI. (2000) "Non è che ci mettiamo a fare i difficili, eh? - Traduttori e dialoghisti alle prese con il regioletto." En: Bollettieri Bosinelli, R. M.; Christine Heiss; Marcello Soffritti & Silvia Bernardini (eds.) 2000. *La traduzione multimediale: quale testo per quale traduzione*. Bologna: CLUEB, pp. 43-66.
- HEISS, Christine & Marcello SOFFRITTI. (2009) "Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum? Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen." En: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani

- & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia*, in *TRAlinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1703>>
- HELIN, Irmeli. (ed.) (2004) *Dialektübersetzung und Dialekte in Multimedia*. Berna: Peter Lang.
- HERRERA BONET, Rafael. (2007) *El original multilingüe audiovisual y su traducción: El caso del doblaje al español de la película Babel*. Granada: Universidad de Granada. Trabajo de investigación tutelada inédito.
- HOWELL, Peter. (2007) "Character voice in anime subtitles." *Perspectives* 14:4, pp. 292-305.
- HUDSON, R. A. (1996) *Sociolinguistics*. Cambridge: Cambridge University Press. Versión electrónica: <[10.1017/CBO9781139166843.004](https://doi.org/10.1017/CBO9781139166843.004)>
- HURTADO ALBIR, Amparo. (2001) *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IGAREDA, Paula & Maite APERRIBAY. (2012) "New Moon: aproximación a la traducción audiovisual del lenguaje de los adolescentes." *Quaderns. Revista de Traducció* 19, pp. 321-339. Versión electrónica: <<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/257043>>
- ITURREGUI-GALLARDO, Gonzalo; Anna SERRANO RATERA; Jorge Luis ULRICH; Anna JANKOWSKA & Olga SOLER. (2017) "Audio subtitling: voicing strategies and their effect on film enjoyment." Comunicación presentada en *Accessibility in Film, Television and Interactive Media*, University of York, Reino Unido.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves. (2009) "The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies." *VIAL* 6, pp. 51-71.
- JOKELAJINEN, Kari. (2009) "Translating Understanding and Non-understanding through Subtitling: A Case Study of a Finnish Subtitled Translation of *Comme des Rois*." En: Fong, Gilbert C. F & Kenneth K. L. Au (eds.) 2009. *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, pp. 199-212.
- JOHNSTON, Cristina. (2010) *French Minority Cinema*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.
- KELLETT BIDOLI, Cynthia Jane. (2009) "Audiovisual film translation: Jamaican English to Italian." *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione* 11, pp. 97-122. Versión electrónica: <<http://hdl.handle.net/10077/3707>>
- KING, Gemma. (2014) "The power of the treacherous interpreter: Multilingualism in Jacques Audiard's *Un prophète*." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 78-92.
- KING, Gemma. (2017) *Decentring France: Multilingualism and power in contemporary French cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- KOCH, Günter. (2009) "Perceptual Dialectology and Dubbing of Dialects." En: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia*, in *TRAlinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1721>>

- KOZLOFF, Sarah. (2000) *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- KRÄMER, Mathias & Eva DURAN EPPLER. (2018) "The deliberate non-subtitling of L3s in *Breaking Bad*: A Reception Study." *Meta: Translators' Journal* 63:2, pp. 365-391.
- KRUGER, Jan-Louis. (2012) "Ideology and Subtitling: South African Soap Operas." *Meta: Translators' Journal* 57:2, pp. 496-509.
- LABATE, Simon. (2013) "Heterolingualism in Second World War Films: 'The Longest Day' and 'Saving Private Ryan'." *Emerging Research in Translation Studies: Selected Papers of the CETRA Research Summer School 2012*.
- LABATE, Simon. (2014) "Translating French into French: The case of *Close Encounters of the Third Kind*." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 193-210.
- LACALLE, Charo. (2008) *El discurso televisivo sobre la inmigración: Ficción y construcción de identidad*. Barcelona: Omega.
- LEPERLIER, Henry. (2014) "Translation and Distortion of Linguistic Identities in Sinophone Cinema: diverging images of the 'Other'." En: Dick, Jennifer K. & Stephanie Schwerter (eds.) 2014. *Transmissibility and Cultural Transfer: Dimensions of Translation in the Humanities*. Stuttgart: Ibidem-Verlag. Versión electrónica: <<https://arrow.dit.ie/cgi/viewcontent.cgi?article=1007&context=aaconmusbk>>
- LOMEÑA GALIANO, María. (2009) "Variación lingüística y traducción para el doblaje: Mujeres al borde de un ataque de nervios." *Entreculturas* 1, pp. 275-283.
- LONGO, Abele. (2009) "Subtitling the Italian south." En: Díaz Cintas, Jorge (ed.) 2009. *New trends in audiovisual translation*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 99-108.
- LOPES CAVALHEIRO, Lili. (2013) "Linguistic variation in subtitling for audiovisual media in Portugal: case study of the film *Gone with the Wind*." *Linguistica Antverpiensia* 7, pp. 17-27. Versión electrónica: <<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/206>>
- LÓPEZ DELGADO, Cristina. (2007) *Las voces del otro. Estudio descriptivo de la traducción para el doblaje de películas multilingües*. Granada: Universidad de Granada. Trabajo de investigación tutelada inédito.
- LOSHITZKY, Yosefa. (2010) *Screening Strangers. Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- MALINVERNO, Annalisa. (1999) "La resa della varietà non-standard dal film americano all'italiano del doppiaggio." En: Vedovelli, Massimo (ed.) 1999. *Indagini Sociolinguistiche nella Scuola e nella Società Italiana in Evoluzione*. Milán: Franco Angeli, pp. 51-72.
- MAMULA, Tijana & Lisa PATTI. (2016) *The Multilingual Screen. New Reflections on Cinema and Linguistic Difference*. Nueva York: Bloomsbury.

- MANTARRO, Chiara. (2010) "Traducir el cine, traducir el dialecto: estudio lingüístico de la película *Romanzo Criminale*." *Entreculturas* 2, pp. 157-178. Versión electrónica: <www.entreculturas.uma.es/n2pdf/articulo10.pdf>
- MAREŠ, Petr. (2003) "*Also: Nazdar!*": *Aspekty Textové Vícejazyčnosti*. Praga: Karolinum.
- MARÍN GALLEGO, Cristina. (2007) *La traducción para el doblaje de películas multilingües: Babel*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Tesina de máster inédita.
- MARTÍNEZ SIERRA, Juan José; José Luis MARTÍ FERRIOL; Irene DE HIGES ANDINO; Ana M. PRATS RODRÍGUEZ & Frederic CHAUME. (2010) "Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach." En: Berger, verna & Miya Komori (eds.) 2010. *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Viena: Lit, pp. 15-32.
- MÉVEL, Pierre-Alexis. (2009) "Traduire *La Haine*: Le sous-titrage du français des banlieues." En: Federici, Federico (ed.) 2009. *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, pp. 263-277.
- MÉVEL, Pierre-Alexis. (2012) *Can we do the right thing?: Subtitling African American vernacular English into French*. Nottingham: University of Nottingham. Tesis doctoral inédita. Versión electrónica: <<http://eprints.nottingham.ac.uk/12264/>>
- MIERNIK, Aneta. (2008) *Translation of Multilingual Films for the Polish Audience*. Londres: Roehampton University. Trabajo de máster inédito.
- MINGANT, Nolwenn. (2010) "Tarantino's *Inglourious Basterds*: a blueprint for dubbing translators?" *Meta: Translators' Journal* 55:4, pp. 712-731.
- MINUTELLA, Vincenza. (2012) "You Fancying Your Gora Coach Is Okay with Me': Translating Multilingual Films for an Italian Audience." En: Remael, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll (eds.) 2012. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 313-334.
- MINUTELLA, Vincenza. (2016) "British Dialects in Animated Films: The Case of *Gnomeo & Juliet* and its Creative Italian Dubbing." En: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue, Status Quaestionis* 11, pp. 222-259.
- MONELLO, Valeria. (2012) *A Foreignising or a Domesticating Approach in Translating Dialects? Andrea Camilleri's detective novels in English and The Simpsons in Italian*. Catania: Università degli Studi di Catania. Tesis doctoral inédita. Versión electrónica: <<http://hdl.handle.net/10761/1209>>
- MONTERDE, José Enrique. (2008) *El sueño de Europa: cine y migraciones desde el Sur = Dreams of Europe: cinema and migrations from the South*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.
- MONTI, Silvia. (2009) "Code-switching and multicultural identity in screen translation." En: Freddi, Maria & Maria Pavesi (eds.) 2009. *Analysing Audiovisual Dialogue: Linguistic and Translational Insights*. Bolonia: Clueb, pp. 165-183.

- MONTI, Silvia. (2014) "Code-switching in British and American films and their Italian dubbed version." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 135-168.
- MONTI, Silvia. (2016) "Translating British Dialects: The Interplay Between Cockney and Cockney Rhyming Slang in *Lock Stock and Two Smoking Barrels* and *Snatch* and their Italian Dubbed Version." En: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue*, *Status Quaestionis* 11, pp. 75-103.
- MORAZA PULLA, María José. (2000) "El reto de traducir una película multilingüe: *Tierra y Libertad*." Comunicación presentada en *Mercator Conference on Audiovisual Translation and Minority Languages*, Aberystwyth.
- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco. (1998) *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona: Ariel.
- O'SULLIVAN, Carol. (2007) "Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation? A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles." *Linguistica Antverpiensia* 6, pp. 81-95.
- O'SULLIVAN, Carol. (2011) *Translating Popular Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- PARINI, Ilaria. (2013) *Italian American Gangsterspeak. Linguistic characterization of Italian American mobsters in Hollywood cinema and in Italian dubbing*. Saarbrücken: LAP.
- PERIĆ, Mario. (2014) "Perception of regional dialects in animated films dubbed into Croatian." *Hieronymus* 1, pp. 35-57.
- PERNIGONI, Arianna. (2005) "Varietà substandard e doppiaggio: il caso di *East is East, Bend it Like Beckham* e *Monsoon Wedding*." En: Garzone, Giuliana (ed.) 2005. *Esperienze del tradurre. Aspetti teorici e applicativi*. Milán: Franco Angeli, pp. 157-175.
- PETRUCCI, Peter R. (2015) "Reclaiming Rio: Iconization and erasure of American English in the Brazilian Portuguese dubbing of an animated film." *Perspectives* 23:3, pp. 392-405. Versión electrónica: <10.1080/0907676X.2014.993407>
- PITKÁSALO, Eliisa. (2016) "Dialect or Language – Language Politics behind Translation Strategies." En: Brenner, Koloman & Irmeli Helin (eds.) 2016. *The Translation of Dialects in Multimedia III, inTRAlinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/2182>>
- QUEEN, Robin. (2004) "Du hast jar keene Ahnung: African American English dubbed into German." *Journal of Sociolinguistics* 8:4, pp. 515-537.
- RAMOS PINTO, Sara. (2009) "How important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties." *Target* 21:2, pp. 289-307.
- RAMOS PINTO, Sara. (2016) "Ya care how me speaks, do ya? The translation of linguistic varieties and their reception." En: Brenner, Koloman & Irmeli Helin (eds.) 2016. *The Translation of Dialects in Multimedia III, inTRAlinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/2180>>

- RAMOS PINTO, Sara. (2017) "Film, Dialects and Subtitles: An Analytical Framework for the Study of Non-standard Varieties in Subtitling." *The Translator* 24:1, pp. 17-34. Versión electrónica: <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13556509.2017.1338551>>
- RANZATO, Irene. (2006) "Tradurre dialetti e socioletti nel cinema e nella televisione." En: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 143-162.
- RANZATO, Irene. (2010) "Localising Cockney: translating dialect into Italian." En: Díaz Cintas, Jorge; Josélia Neves & Anna Matamala (eds.) 2010. *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, pp. 109-122.
- RANZATO, Irene. (2012) "Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing." *Meta: Translators' Journal* 57:2, pp. 369-384.
- REMAEL, Aline. (2012) "Audio Description with Audio Subtitling for Dutch Multilingual Films: Manipulating Textual Cohesion on Different Levels." *Meta: Translators' Journal* 57:2, pp. 385-407.
- REUTNER, Ursula. (2013) "El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la traslación de *Bienvenue chez les Ch'tis*." *TRANS* 17, pp. 151-165.
- REVIERS Nina & Aline REMAEL. (2015) "Recreating Multimodal Cohesion in Audio Description: A Case Study of Audio Subtitling in Dutch Multilingual Films." *New Voices in Translation Studies* 13, pp. 50-78.
- RITTMAYER, Allison M. (2009) "Translation and Film: Slang, Dialects, Accents and Multiple Languages." *Comparative Humanities Review* 3, article 1.
- RODRIGUES, Tiago Pereira & Cristina Gorski SEVERO. (2013) "Variação em legendas de filme traduzidas: a representação da fala de personagens pertencentes a grupos socialmente desprestigiados." *TradTerm* 22, pp. 303-326. Versión electrónica: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2013.69134>>
- ROMERO RAMOS, Lupe. (2010) *Un estudio descriptivo sobre la traducción de la variación lingüística en el doblaje y la subtitulación: las traducciones de Il Postino*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral inédita.
- ROMERO RAMOS, Lupe. (2016) "Traducir el dialecto en el doblaje: del conservadurismo a la transgresión." En: Molina Martínez, Lucía & Laura Santamaria Guinot (eds.) 2016. *Traducción, Interpretación y Estudios Interculturales*. Granada: Comares, pp. 149-160.
- ROSA, Alexandra Assis. (1999) "The Centre and the Edges. Linguistic Variation and Subtitling Pygmalion into Portuguese." En: Vandaele, Jeroen (ed.) 1999. *Translation and the (Re)Location of Meaning. Selected Papers of the CETRA Research Seminars in Translation Studies, 1994-1996*. Lovaina: CETRA, pp. 317-338.

- SALMON KOVARSKI, Laura. (2000) "Tradurre l'etnoletto: come doppiare in italiano l'accento ebraico." En: Bollettieri Bosinelli, R. M.; Christine Heiss; Marcello Soffritti & Silvia Bernardini (eds.) 2000. *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?* Bologna: Clueb, pp. 67-84.
- SANAKER, John Kristian. (2010) *La rencontre des langues dans le cinéma francophone: Québec, Afrique subsaharienne, France-Maghreb*. Québec: Presses de L'Université Laval.
- SANDRELLI, Annalisa. (2016) "Downton Abbey in Italian: Not Quite the Same." En: Ranzato, Irene (ed.) 2016. *North and South: British dialects in fictional dialogue*, *Status Quaestionis* 11, pp. 152-192.
- SANTAOLALLA, Isabel. (2005) *Los Otros: etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SANZ ORTEGA, Elena. (2011) "Subtitling and the Relevance of Non-verbal Information in Polyglot Films." *New Voices in Translation Studies* 7, pp. 19-34.
- SANZ ORTEGA, Elena. (2015) *Beyond Monolingualism: A Descriptive and Multimodal Methodology for the Dubbing of Polyglot Films*. Edimburgo y Granada: University of Edinburgh y Universidad de Granada. Tesis doctoral inédita.
- SEPIELAK, Katarzyna. (2016) *Voice-over in multilingual fiction movies in Poland. Translation and synchronization techniques, content comprehension and language identification*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral inédita.
- ŞERBAN, Adriana. (2012) "Translation as Alchemy: The Aesthetics of Multilingualism in Film." *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation, MonTI* 4, pp. 39-63.
- SERRANO LUCAS, Lucía. (2012) "Estrategias para la traducción del dialecto: el caso del doblaje de *Bienvenidos al Norte*." En: Martino Alba, Pilar (ed.) 2012. *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, pp. 279-290.
- STERNBERG, Meir. (1981) "Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis." *Poetics Today* 2:4, pp. 221-239.
- SZARKOWSKA, Agnieszka; Jagoda ŻBIKOWSKA & Izabela KREJTZ. (2013) "Subtitling for the deaf and hard of hearing in multilingual films." *International Journal of Multilingualism* 10:3, pp. 292-312. Versión electrónica: <10.1080/14790718.2013.766195>
- SZARKOWSKA, Agnieszka & Anna JANKOWSKA. (2015) "Audio describing foreign films." *The Journal of Specialised Translation* 23, pp. 243-269.
- TAKEDA, Kayoko. (2014) "The interpreter as traitor: Multilingualism in *Guizi lai le (Devils on the Doorstep)*." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 93-111.
- TAYLOR, Christopher John. (1998) "Non-standard Language in English and American Films: Questions regarding Translation and Dubbing." En: Taylor Torsello, Carol; Louann Haarman & Laura Gavioli (eds.) 1998. *British / American Variation in Language, Theory and Methodology. Proceedings of the 17º Convegno AIA (dal 16 al 18 febbraio 1995)*. Bologna: CLUEB.

- TAYLOR, Christopher. (2006) "The translation of regional variety in the films of Ken Loach." En: Armstrong, Nigel & Federico M. Federici (eds.) 2006. *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne, pp. 37-52.
- TORTORIELLO, Adriana. (2012) "Lost in subtitling? The case of geographically connotated language." En: Bruti, Silvia & Elena Di Giovanni (eds.) 2012. *Audiovisual Translation across Europe. An Ever-changing Landscape*. Berna: Peter Lang, pp. 97-112.
- TSAI, Ming-Hong. (2009) "English Subtitling of Dialects in Taiwanese Film. A Case Study of Animation Films." En: Giorgio Marrano, M.; G. Nadiani & C. Rundle (eds.) 2009. *The Translation of Dialects in Multimedia, inTRALinea Special Issue*. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1722>>
- VALDEÓN, Roberto A. (2005) "Asymmetric representations of languages in contact: uses and translations of French and Spanish in *Frasier*." *Fictionalising Translation and Multilingualism, Linguistica Antverpiensia* 4, pp. 279-294.
- VANDERSCHULDEN, Isabelle. (2001) "Le sous-titrage des classes sociales dans *La vie est un long fleuve tranquille*." En: Ballard, Michel (ed.) 2001. *Oralité et traduction*. Arras: Artois Presses Université, pp. 361-380.
- VERMEULEN, Anna. (2012) "Heterolingualism in Audiovisual Translation: *De Zaak Alzheimer / La Memoria del Asesino*." En: Remael, Aline; Pilar Orero & Mary Carroll (eds.) 2012. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 295-312.
- WAU, Wai-Ping. (2012) "Power, Identity and Subtitling in a Diglossic Society." *Meta: Translators' Journal* 57:3, pp. 564-573. Versión electrónica: <10.7202/1017080ar>
- ZABALBEASCOA, Patrick. (1996) "La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas." En Bravo, José María & Purificación Fernández Nistal (eds.) 1996. *A Spectrum of Translation Studies*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 173-201.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2012) "Translating Heterolingual Audiovisual Humor: Beyond the Blinkers of Traditional Thinking." En: Muñoz-Basols, Javier; Catarina Fouto; Laura Soler González & Tyler Fisher (eds.) 2012. *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontier in Iberian Languages*. Kassel: Reichenberger, pp. 317-338.
- ZABALBEASCOA, Patrick & Montse CORRIUS. (2012) "How Spanish in an American film is rendered in translation: dubbing *Butch Cassidy and the Sundance Kid* in Spain." *Perspectives*, pp. 1-16.
- ZABALBEASCOA, Patrick & Elena VOELLMER. (2014) "How heterolingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors." *Linguistica Antverpiensia* 13, pp. 232-250.
- ZHANG, Xiaochun. (2015) "Cinematic Multilingualism in China and its Subtitling." *Quaderns. Revista de Traducció* 22, pp. 385-398.

BIONOTAS / BIONOTES

MARÍA PÉREZ L. DE HEREDIA es licenciada en Filología Inglesa y doctora en Traducción por la Universidad del País Vasco, donde ejerce en la actualidad como profesora agregada en el grado de Traducción e Interpretación y en el máster en Literatura Comparada y Estudios Literarios. Forma parte del grupo de investigación consolidado TRALIMA (GIU16-48), además de encabezar el proyecto de investigación IDENTITRA (FFI2012-39012-C04-01T) como investigadora principal, subvencionado por el MINECO, y que se ocupa de la traducción y representación de las identidades en los audiovisuales multilingües (<https://www.ehu.es/ehusfera/identitra/>). Sus principales intereses y líneas de investigación principales son aquellos aspectos de la traducción literaria y audiovisual relacionados con la ideología (censura, estudios de género) y la accesibilidad. Además de traducir para diferentes editoriales e instituciones, ha publicado libros, así como numerosos artículos y capítulos de libro en publicaciones nacionales e internacionales sobre las materias arriba señaladas.

MARÍA PÉREZ L. DE HEREDIA holds a Bachelor's degree on English Philology and a PhD on Translation Studies by the University of the Basque Country, where she lectures both in the degree on Translation and Interpreting and in the master on Comparative Literature and Literary Studies. She is a member of the TRALIMA (GIU16-48) research group. Besides, she is leading the research project IDENTITRA (FFI2012-39012-C04-01T), funded by the MINECO Ministry, focusing on the representation of identities of multilingual audiovisual texts (<https://www.ehu.es/ehusfera/identitra/>). Her main research interests have to do with issues concerning literary and audiovisual translation dealing with ideology (censorship, gender studies) and accessibility. Apart from translating for different publishing houses and institutions, she has published a number of books, articles and book chapters in national and international publishing houses.

IRENE DE HIGES ANDINO es profesora ayudante doctora e investigadora en el Departamento de Traducción y Comunicación de la Universitat Jaume I y miembro del grupo de investigación TRAMA (Traducción y Comunicación en los Medios Audiovisuales). Imparte clase de traducción audiovisual (*voice-over*, doblaje y subtitulación) y accesibilidad audiovisual (audiodescripción para personas ciegas y subtitulación para personas sordas). Su investigación versa sobre multilingüismo, identidad, traducción audiovisual y accesibilidad. Licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad Jaume I y doctora en Traducción e Interpretación por esa misma Universidad con una

tesis dedicada al doblaje y la subtitulación al español de filmes multilingües (<http://hdl.handle.net/10803/144753>), ha trabajado como ayudante de producción en un estudio de doblaje y como traductora especializada en artículos de cine, doblaje y *voice-over* para televisión, subtitulación y audiodescripción. También ha impartido clase en la Universidad Internacional de Valencia (VIU) y el ISTRAD.

IRENE DE HIGES ANDINO is a full-time lecturer and researcher of the Translation and Communication department at Universitat Jaume I and member of the research group TRAMA (Translation and Communication in Audiovisual Media). She teaches audiovisual translation (voice-over, dubbing and subtitling) and audiovisual accessibility (audio description for the Blind and Visually-impaired and Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing). Her research interests focus on multilingualism, identity, audiovisual translation and accessibility. Bachelor's degree on Translation and Interpreting by the Universitat Jaume I (Castelló de la Plana, Spain) and PhD on Translation and Interpreting by this same university with a thesis on dubbing and subtitling multilingual films into Spanish (<http://hdl.handle.net/10803/144753>), she has worked as a production assistant in a dubbing studio and as a freelance translator specialised in articles about cinema, dubbing and voiceover for TV, subtitling and audio description. She has also taught at the Valencian International University (VIU) and the ISTRAD.

Recibido / Received: 24/01/2017
Aceptado / Accepted: 23/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.2>

Para citar este artículo / To cite this article:

ZABALBEASCOA, Patrick & Montse Corrius. (2019) "Conversation al a unit of film analysis. Databases of L3 translation and audiovisual samples of multilingualism." In: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, pp. 57-85.

CONVERSATION AS A UNIT OF FILM ANALYSIS. DATABASES OF L3 TRANSLATION AND AUDIOVISUAL SAMPLES OF MULTILINGUALISM¹

Patrick Zabalbeascoa
patrick.zabalbeascoa@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Montse Corrius
montse.corrius@uvic.cat
Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

Abstract

This chapter argues in favour of analysing audiovisual texts (cinema and TV) by using the concept and unit of "conversation", theoretically (Bakhtin 1982; Grice 1975; Sidnell 2010) and practically, for the purpose of creating an audiovisual corpus or database. The point is illustrated and defended from the experience of research carried out within the Trafilm project (trafilm.net), whose aim is to create a database of instances of multilingualism in films and samples of how they are rendered in dubbing, subtitling (including SDH) and audio description, mostly (but not exclusively, because it is open to researchers with other interests) from English into Spanish. Conversations are seen as the smallest possible units that contain instances of L3 (any language which is not the main language) with sufficient contextual and pragmatic information, and possibly useful for analysing other audiovisual (AV) features (e.g., representation of identities), too, and not only L3.

1. This study was supported by the grant FFI2014-55952-P from the Ministerio de Economía y Competitividad for the TRAFILM project, on the translation of multilingual films in Spain.

Resumen

Este capítulo presenta argumentos teóricos (Bakhtin 1982; Grice 1975; Sidnell 2010) y prácticos para defender el concepto de “conversación” como unidad análisis de textos audiovisuales (cine y televisión), y su utilidad para un corpus audiovisual o una base de datos. Este planteamiento es ilustrado y defendido a partir de la experiencia de investigaciones realizadas dentro del proyecto *trafilm.net*, cuyo objetivo es crear una base de datos de casos de multilingüismo en películas y muestras de cómo se traducen en doblajes, subtítulos (incluida la accesibilidad) y audiodescripciones, mayoritariamente del inglés al español (pero no exclusivamente, dado que está abierto a otros investigadores). La conversación se concibe como la unidad más pequeña que contiene muestra(s) de L3 (cualquier lengua aparte de la lengua principal) para la que proporciona suficiente información contextual y pragmática. Se espera que sirva también para analizar otros elementos audiovisuales (AV) además de L3 (p.ej. la representación de identidades).

Keywords: Conversation. Multilingualism. Audiovisual translation. L3. Unit of analysis.

Palabras clave: Conversación. Multilingüismo. Traducción audiovisual. L3. Unidad de análisis.

Any concrete utterance is a link in the chain of speech communication of a particular sphere. (Bakhtin 1982)

1. The translation of multilingual audiovisual films: an overview

There seems to be a growing trend in recent years for producing audiovisual texts (cinema or TV) that are not entirely monolingual, for various reasons. According to Heiss (2004), the number of films requiring the audience to deal with communication in more than one language has increased since the 1980s and we might add that this tendency has grown even more since Heiss made this claim. A wide variety of English-language films display two or more languages to a greater or lesser degree. They constitute instances of the kind of language variation we call “third language” (Corrius 2008), or L3 (Corrius & Zabalbeascoa 2011). For example, *A Passage to India* (David Lean 1984) includes native Urdu, non-native English, and non-native Urdu. *Beauty and the Beast* (Gary Trousdale & Kirk Wise 1991) adds instances of French; *Lost in Translation* (Sofia Coppola 2003), as the title suggests, depicts scenes of translating and interpreting (intratextual translation, Corrius & Zabalbeascoa 2011) between English and Japanese, as language and communication become a theme within the film. French and German can also be heard in *Lost in Translation* but only once. Certain directors, even with different agendas, use language variation quite frequently in their films, like Quentin Tarantino (e.g., *Inglorious Basterds* 2009, *Django Unchained* 2012), who reinforces stereotypes, or Ken Loach (e.g., *Bread and Roses* 2000, *Land and Freedom* 2004), who does not. In science fiction, Peter Jackson’s *The Lord of the Rings* trilogy (2001, 2002, 2003) provides good samples of constructed (as opposed to real) third languages. Apart from the important case of films produced in English, there are productions from countries in virtually every continent, whose main language (L1) is not English. For example, Almodóvar’s L1-Spanish *Todo sobre mi madre* (1999), with a few words in L3-Catalan (L3), or de Oliveira’s L1-Portuguese *Um filme falado* (2000) with French, Italian, English and Greek characters all speaking their own L3 language.

Needless to say in recent years the topic has raised interest among scholars devoted to audiovisual translation (AVT) and a number of researchers to a

greater or lesser degree, have done research in this field, rising to the challenge. In the context of Heiss's (2004) claims that in the case of multilingual films both subtitling and dubbing need to be taken into account, it can be said that Corrius & Zabalbeascoa's (2011) research is aimed at all AVT forms but draws more samples from dubbing, whereas more recent studies, such as Krämer & Eppler (forthcoming 2018) and Iberg (forthcoming 2018) are proposing specific theoretical models for L3 renderings in subtitles, based on case studies of the TV series *Breaking Bad* (AMC 2008-2013) and *Game of Thrones* (HBO 2011-2018), respectively. Delabastita and Grutman (2005: 16) described the multilingual text as a text that "is worded in different languages" and in the same year Dwyer (2005: 296) described it as a text "marked by the naturalistic presence of two or more languages at the level of dialogue and narrative". Wahl (2005: 43) described polyglot films as "anti-illusionist" because they show the diversity of human life and do not hide it behind the mask of a universal language, and proposed a classification of six subgenres for polyglot films: episode, alliance, globalisation, immigrant, colonial, and existential. Bleichenbacher (2008) studied the presence and purpose of languages other than English in Hollywood movies but not really their foreign versions, whereas O'Sullivan (2011) focused on the role languages play in the construction of film narratives. Corrius & Zabalbeascoa (2011) worked on providing a more systematic understanding of the nature of L3, as it appears in audiovisual texts, formally rather than functionally, identifying the variables that can affect and characterise L3, such as its comprehensibility or familiarity. More recently, de Higes-Andino (2014) and the TRAMA group based in Castelló studied linguistic diversity in Spanish immigration films (Martínez-Sierra et al. 2010; de Higes-Andino et al. 2013). Meylaerts & Serban (2014) remarked the intradiegetic functions of third languages, such as character portrayal, voice and point of view and its extradiegetic role (used for the sake of authenticity or exoticism). Zhang (2015) carried out a study investigating the role of subtitling in multilingual films in China. Trafilm was started in 2015 as a three-year project funded by the Spanish Government, aimed at advancing in the study of the translation of multilingual audiovisual texts, by validating and refining existing theoretical models for AVT and multilingualism. The project set out to describe and analyse a rich collection of data which involved creating a consultable database of audiovisual (AV) instances of L3 along with their dubbed, subtitled (SDH produced specifically for the deaf and hard of hearing and otherwise) or audio described versions, as a relevant research tool for AVT studies, to ultimately reach out to teachers and professional practitioners.

2. In search of an AV unit that can work in practical and theoretical terms

In order to carry out the *trafilm.net* project, it was necessary to find or create a suitable software tool for storing and sorting a large number of multilingual samples taken from 21st-century films so that they could be descriptively analysed. The aim is to discover how the phenomenon of multilingualism is dealt with in AVT, its features and the tendencies that arise from rendering linguistic variation for dubbing, subtitling (including SDH) and audio description. Driven by the ambition to collect samples and metadata, it seemed only natural to establish the boundaries for each sample and the location for each piece of information. The challenge was to find a unit of analysis that could work theoretically and respond adequately to the practical needs of building a database. Because the project is about L3 within AVT, the obvious candidates for the database were primarily the clip and the utterance, but both of these soon presented problems that called for rethinking.

We propose the term “conversation” as a unit of analysis capable of providing context as well as the exact location of each instance of L3 within a given AV text; audiovisual context (linguistic, diegetic and visual information) helps to draw the meaning of what is shown on the screen. In this sense it is worth highlighting that, in the analysis of multilingual AV texts, conversation is precisely what helps viewers understand the presence and the purpose of each L3-instance. Conversation, which connects one thing to so many other things, is borrowed from the field of Conversation Analysis, “an approach within the social sciences that aims to describe, analyse and understand talk as a basic and constitutive feature of human social life” (Sidnell 2010: 32) but it also happens to fit in well with certain practical recommendations of guides for scriptwriters (e.g., Bordwell 2006).

As Sidnell (2010: 22) himself has stated, Conversation Analysis, which studies conversation as an institution, is based on a set of methods that are useful for working with audio and video recordings of talk and social interaction since talk is at the heart of human social life. As Goffman puts it:

Conversation has a life of its own and makes demands on its own behalf. It is a little social system with its own boundary-maintaining tendencies; it is a little patch of commitment and loyalty with its own villains. (1957:47)

According to *The Complete Film Dictionary* (Konigsberg 1993: 53), a clip is a “brief selection from a film used as an illustration of the work to which it belongs or as an illustration of some point (usually removed from a movie or film footage). The *Trafilm* database primarily consists of a comprehensive amount of metadata concerning dozens of L3 features and factors but it can also

hold AV clip samples (AV source text, or ST, AVT sample, or both). Such clips require certain rules or common features so they can belong to the database according to well-defined criteria. Thus, clip length and contents were considered. Should a clip be as long as (and no longer than) a scene, for example? Should it contain only one L3 utterance and what are the implications of using one set of criteria or another? In the final instance, we decided that a clip should coincide with the start and end time of a Conversation, allowing for a bit more at either end if justified and provided it does not exceed a duration of 3 minutes or a size of 40 Mb.

Another unit candidate was the scene, a well-established unit of film analysis: “a unified action within a film that carries the plot forward, unfolding events in the story and providing new information” (Kuhn & Westwel 2012: 359), with the advantage of presenting clearly defined boundaries, by means of AV textual punctuation (film transition techniques, like fading in and out).

At the very least, a scene transcript provides a support for, if not an alternative to, film analysts’ use of descriptive labels such as the *Feliz Navidad* scene or the *Bookstore* scene to identify the various parts of this episode. (Baldry 2016: 3)

Although the scene is usually set in one location and in a single period of time, the problem it poses as a unit of analysis is its complexity and variability. Some scenes can include several characters doing all sorts of things connected with language variation. This kind of complication makes it extremely difficult to foresee all of the possible combinations to be included in the design of a questionnaire that researchers need to answer in order to provide the required metadata tags. For example, if the questionnaire’s items (Zabalbeascoa & Sokoli 2017: 6) provided a multiple-choice tagging system, the options would be too many to be practical and never enough to cover all cases given the amount of different types of scenes and L1/L3 combinations—especially considering that film directors attempt to be creative in developing innovative types of scenes. Such variation also affects the length a scene can have; some scenes can be very long and internally complicated. Baldry (2016) identifies the problems involved in taking the whole scene as the unit of analysis and advocates for something that he calls the mini-scene. The mini-scene can be advantageous for describing certain AV products, like TV drama with multiple plotlines, and is apparently quite closely related to our vision of Conversation as an attempt to find a smaller, more stable, unit than the scene.

Within the *Trafilm* project, the smallest L3 unit is the utterance (word or phrase) bound by pauses or an utterance in another language (L1 or a different L3). The complication of the utterance is that certain utterances can be repeated several times within a dialogue or conversation without really

adding anything new from the point of view of analysis. This led us to consider a more meaningful unit that could be called L3-instance. An L3-instance is one or more L3 utterances provided they all share the same properties. For example, if three characters say “ciao” (L3 Italian) in the same conversation (or one character says it three times at different points) and all of the other L3 variables remain the same, we will consider this to be a single instance of L3-Italian rather than three.

The L3-instance itself could then be taken as a unit of analysis but the problem of L3-instances is that they lack context, pragmatic sense and purpose. L3-instances are often as short as a single word. The same word may appear in different places in the same film or even in different films with very different effects and implications. So, we need something more than just the metadata that characterises an L3-instance as belonging to one language or another, and how competent the utterer is, and whether it is comprehensible to the audience, etc. We need to know its justification and purpose in the film to be able to appreciate its value more completely. This is not to say that the L3-instance is not an essential level of analysis, and *Trafilm* reflects this by providing as many as 15 tagging options, or variables, for L3ST and 20 for L3^{TT}, levels 3 and 4, respectively (see figure 4).

This is in keeping with scholars who have theorised about utterances (or, in our case, instances), such as Grice and Bakhtin. Grice (1975, 1989) proposed four maxims to account for a collegial conversation in which utterances are understood. For Bakhtin (1986), there are four accepted properties for utterances, including dialogicity and generic form. Essentially, Grice and Bakhtin agree that an utterance means very little without a proper understanding of its immediate context.

From our analysis it might be inferred that a suitable unit for the purpose of full analysis should be a manageable chunk of oral or written language that is smaller than a scene and more meaningful than an utterance or instance of L3. To couple the practical needs of creating a database within the *Trafilm* project and the desire to be in line with theories from essential scholarly work in the field (like Bakhtin and Grice, who specifically deal with dialogue and conversation analysis), we have chosen to call our unit “conversation”. This term is chosen to show its intention to be in line with the findings of conversational analysis and discourse analysis, as well as Bakhtin’s proposal for dialogism, capable of including written instances as well as oral utterances into his analysis.

A Conversation may be an oral or written exchange (e.g., question and answer) or a pragmatically significant utterance (e.g., a question-invitation like

“Coffee?”). It should also have clear boundaries marking its beginning and end; for example, a greeting, an interruption, a scene boundary, a change of topic, a shift to a new addressee, or a conversational close for oral instances, and signs, letters, notes, placards, billboards, subtitles, captions or inserts that constitute an announcement or utterance for written instances. This unit might consist of: (1) a sequence of turns in a dialogue among various speakers (example 1), or just one turn that can be understood pragmatically without the other turns (e.g., explicitly formulated invitations or threats); or (2) a monologue (or a longish single turn or utterance with monologue-like traits) with unity of purpose and or topic; for example, a complete statement by one speaker expressing an opinion; or an answer that makes sense as preceded by a question (either present or implied, as in example 2). Whether it is one turn or more, or one speaker or more, what matters is that a Conversation provides sufficient contextual clues for pragmatic, rhetorical and stylistic analysis. In example (1), we can see how the shop owner and Vianne take turns in their dialogue, whereas example (2) is an instance of a monologue where Captain is the only speaker.

Each unit of analysis is uniquely identified by its start time and duration within a film. For our concept of Conversation—for Trafilm—there is no minimum duration, and for the purpose of analysis it is easier to break down complex film dialogues into shorter conversations that can lend themselves to more straightforward labelling (e.g., to cut up a dialogue that includes a salutation, a joke and a threat into three Conversations, one for each part that can be labelled accordingly). This is partly why we recommend a maximum of 4 minutes per conversation unit, given that even within the field of scriptwriting dialogues are not recommended or found to be longer (Bordwell 2006: 57-58). In the Trafilm project, therefore, longer conversations with two or three distinct parts are duly split, but we allow for exceptional cases.

From 1930 to 1960, most films averaged 2 to 4 minutes per scene, and many scenes ran 4 minutes or more... In films made after 1961 most scenes run between 1.5 and 3 minutes. The practice reflects the contemporary screenwriter's rule of thumb that a scene should consume no more than two or three pages (with a page counting as a minute of screen time). The average two-hour script, many manuals suggest, should contain forty to sixty scenes. In more recent years, the tempo has become even faster. *All the Pretty Horses* (2000) averages 76 seconds per scene, while *Singles* (1992) averages a mere 66 seconds. One reason for this acceleration would seem to be the new habit of getting into and out of the scenes quickly (Bordwell 2006: 57-58).

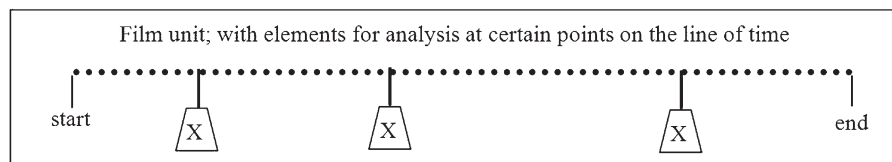


Figure 1. Film as a series of elements (X) on a (dotted) timeline

In figure 1, we can see features (elements, each represented by an X) of an AV text that might be interesting or challenging for translation or some other AV analysis. The elements could be words or phrases that make up an L3-instance (or even some other audiovisual device used as an ingredient of film composition). However, these instances just seem to be scattered along the timeline of the film; i.e., they require further contextualisation for a more meaningful analysis. By contrast, figure 2 shows the same elements within a film that is made up of scene units. Scenes can be any combination of “silence” and Conversation units. Silence, here, simply refers to total absence of words, written or oral. Thus, silences should be distinguished from pauses as silences constitute a type of conversational boundary whereas pauses are (usually meaningful) conversational components appearing somewhere within a conversation (onset, middle or end). From this point of view, a verbally “silent” moment or scene may include sound effects; and certain (written) Conversations may have no (spoken) sound, e.g., signs, notes, inserts, intertitles, captions.

- Scene type A (no conversation) = silence only
- Scene type B (no silence) = Conversation + Conversation + ...
- Scene type C = silence + Conversation + silence + ...

Conversations are made up of words (combined, of course, with accompanying paralinguistic and non-verbal elements, including pauses) that are grouped into utterances. Repeated utterances within a given Conversation may be regarded as a single instance (of L3, for example, but also instances of other AV elements and features).

- Instance type A = 1 utterance
- Instance type B = repeated utterances

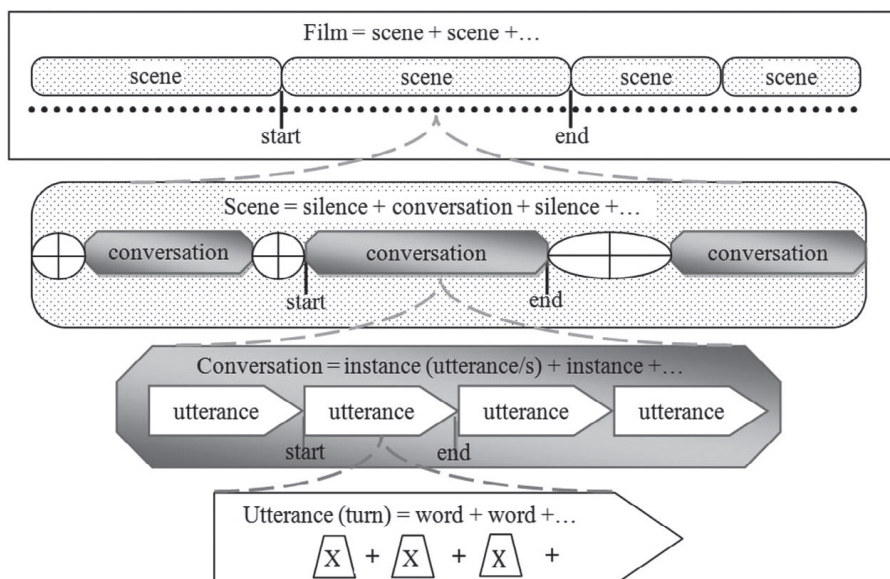


Figure 2. Film as a sum of scene-units, made up of silence and conversations

This allows for a richer analysis, because elements are not only counted and analysed as they are distributed within a film, but also according to the number and types of scenes and Conversations they appear in. Conversations might be classified by various different criteria, including a typology by conversational functions (regardless of L3), which must not be confused with L3-instance functions. Another potentially interesting criterion is the number of elements appearing within the same Conversation, to distinguish Conversations that have a higher or lesser density of the element under study (L3, metaphor, joke, cultural element, character trait, etc.).

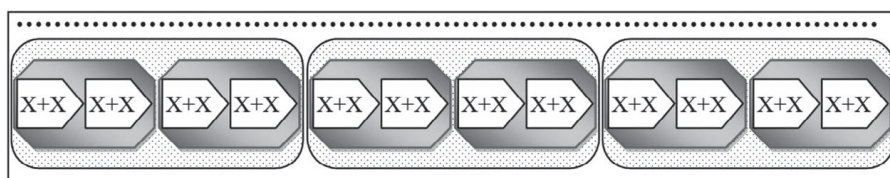


Figure 3. Film elements contextualised in units with start times and duration.

Given the complex multimodal semiotic nature of AV communication, its constituent units can overlap, despite the impression to the contrary that may

be given by figures 1, 2 and 3. For reasons of space we have not added a figure showing overlapping units of any sort. Scenes, Conversations, instances, words and other (verbal and non-verbal) elements may all overlap occasionally; overlapping is a feature of film language and audiovisual composition (Metz 1974). The important point is that even when Conversations overlap, partially or totally, they can still be regarded as units that have a start time and a duration, making them good candidates to establish clip boundaries when considering criteria for building an AV database, such as the Trafilm project. Overlaps tend to occur at the level of utterances, to reflect a natural characteristic of everyday oral communication. In relation to Trafilm's proposal for including start time and duration as metadata, Baldry (2016: 19) can be cited as a researcher particularly interested in drawing attention to the importance of what he calls "timepoint referencing". Baldry uses this term to refer to the need for (more than the existence of) a systematic way of matching points in the AV with its transcript.

Example 1. Renting the shop (*Chocolat*, Lasse Hallström 2000)

Languages: L1-English / L3-French (in italics)

Start Time: min. 5.² Duration:³ 28 sec. (Trafilm: 21-40 sec.)

SHOP OWNER: Who the hell are you?

VIANNE: We're here about the *pâtisserie*. We'd like to rent it. And the apartment above.

SHOP OWNER: Where are you from?

VIANNE: Well, we lived in Andalusia for a while. And, let me see, before that, Vienna. And before that...

ANOUK: Before that ... Pavia.

Example 2. At the dinner table (*Um Filme Falado*, Manoel de Oliveira 2000)

Languages: L1-Portuguese / L3-English

Start Time: min. 64. Duration: 14 sec.

CAPTAIN: I'm beginning to think that the three of you should join to gather and create a more harmonious Tower of Babel, in which we all speak one language and live forever under the shadow of the tree of goodness.

2. Trafilm metadata entries are designed for start time to be entered as digit with no fractions to show time elapsed from the beginning of the film, e.g. 5 means five minutes from the beginning of the film.
3. Duration is expressed in Trafilm in spans of 20-second intervals to show approximately how long the conversation lasts, e.g. 1-20, 21-40, 41-60 and so on.

3. Conversation as a unit of multilingual translational analysis

Various scholars (Corrius 2008; Corrius & Zabalbeascoa 2011; Martínez-Sierra et al 2010, Meylaerts & Serban 2014) have proven, through descriptive studies, that there is more than one way to render multilingual audiovisual texts (films and TV) in their translated and accessible versions.

Given the multisemiotic nature of these cultural products, the many forms multilingualism may take, the different functions it fulfils, as well as the tremendous variety of reception situations, the answer is not straightforward. Nor can there be a single answer, an algorithm or a protocol that would work in every circumstance (Meylaerts & Serban 2014: 9-10).

The complexity of this issue arises not only from the many ways L3 might be (and is) solved in translation (TT) but already in the whole range of different instances of L3 that can be found in the source texts (ST). Thus, Conversation is adopted as an important unit of analysis for the study of multilingual AV texts. One reason for doing this is to make it possible to provide reliable metadata for a database like the one in *trafilm.net* or any other AV databases or corpora. Hopefully, the results of descriptive analyses based on such collections of samples will help to refine the existing theoretical models of multilingualism in AVT and compare tendencies across distinct translation types. The Conversation unit also provides the advantage of enabling ST-Conversations to be straightforwardly compared with TT-Conversations. In other words, once a Conversation has been established in the ST, its TT rendering can then be found quite uncontentiously for comparative purposes. An alternative research strategy would involve establishing (identifying) Conversations by looking first at the TT and then finding their ST counterparts, and the same principle of “uncontentious straightforwardness” would still be true. However, this does not mean that the initial process of establishing conversational boundaries can be entirely objective, even though every effort is made to produce convincing arguments for establishing these boundaries. Despite this seemingly unavoidable element of subjectivity, the benefit of providing meaningful contexts for L3-instances is still clear and worthwhile.

As shown in figures 2 and 3, a film is made up of Conversations alternating with all of the silences that there may be before or after each Conversation. The Trafilm project's methodology involves collecting only ST Conversations (and their TT renderings) that include at least one L3-instance and each one must make sense as a Conversation unit even if it is not the whole dialogue (as mentioned above, a Conversation can be an autonomous part of a larger conversation). In Trafilm, almost all conversations meet the following requirements:

- They have one or more turns, either a short dialogue or a monologue (off or on screen) with clear boundaries (i.e., start and end times can be established straightforwardly), or a piece of onscreen writing.
- They last for no longer than four minutes per Conversation; there is no minimum length.
- We assume that L3-instances originate in the ST and are somehow rendered in the translated version (TT), so the Conversation is taken from the ST, and is assumed to be the same for the dubbed, audio described and subtitled versions (including SDH).
- The ST Conversation must have the same start time and duration as the Conversation in the TT version, even for exceptional cases where there might be L3-instances in the TT ($L3^{TT}$) without there being any ($L3^{ST}$) in ST, either through some sort of compensation strategy or by leaving some parts of L1 untranslated in TT (L1 unchanged in TT, perceived as “not L2”, hence $L3^{TT}$).

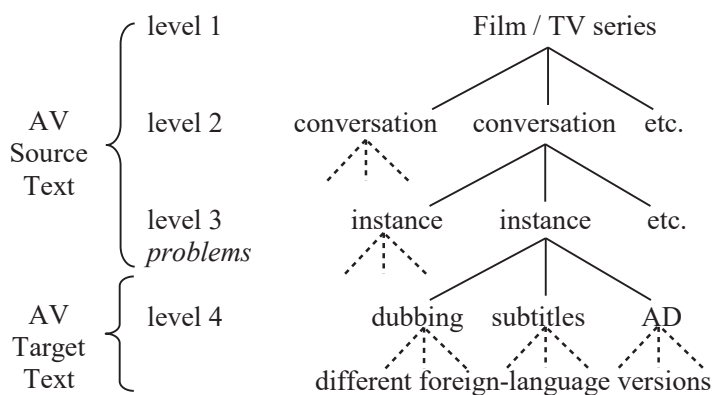


Figure 4⁴. The structure of the Trafilm database: 4 levels of metadata

The structure and logic of the software for the Trafilm database imposes the need to start always at the ST. This entails some restrictions and some advantages, namely that ST conversations and $L3^{ST}$ -instances will be shared by all TT versions. This makes it possible to compare how $L3^{ST}$ is dealt with in different TT versions, and that is the purpose of the project. From the perspective of

4. To avoid cluttering the diagram with an excessive amount of writing, the option of subtitling for the deaf and hard of hearing (SDH) is implied and included as an option within the more general name of “subtitling”.

descriptivism within Translation Studies, first we describe (by providing meta-data) the ST film, then a selection of its Conversations (the ones containing L3-instances), then L3ST and, finally a TT version of the L3ST-instance. Then, other TT versions (dubbing, subtitling, SDH, audio descriptions, or other foreign-languages versions). For the (rare) case an L3^{TT}-instance that has no L3ST counterpart for the same Conversation, the flexibility of the Trafilm metadata forms for entering the data can allow analysts to include it as a case of L3ST=L1 rendered in the TT as L3^{TT}≠L2 (see the *Trafilm Guide*, 2017, for a full account). We must not forget that the goal for Trafilm is to find out how instances of L3ST are rendered in foreign-language versions, not (primarily, at least) to find an account for the presence of all instances of L3^{TT}.

Conversation is the name given to the communicative context of an instance of L3. A Conversation may contain more than one L3-instance. All L3-instances belonging to the same Conversation (and their respective TT versions) share the same start time and duration. We might distinguish between two types of Conversations depending on whether they are (monolingual) entirely in L3 (examples 2 and 4); or multilingual, with a particular L3 (Spanish, in example 5) combined with L1 (English, in examples 5 and 7) and/or some other L3 (e.g., Catalan, in example 7).

A) Monolingual L3 Conversations consist of a single L3, which might be spoken by the same character or by different⁵ characters, i.e., by one or by more than one. Thus, we might distinguish the following subtypes:

a.1) Monolingual Conversation spoken by just one character. In example (3), the L3-Spanish Conversation takes place at the end of the film when Blanca is being buried.

Example 3. Blanca's Funeral (*Land and Freedom*, Ken Loach 2004)

Languages: L1-English / L3-Spanish

Start Time: min. 100. Duration: 20 sec.

OFF-SCREEN VOICE (echoing Blanca's words): Vamos a dejarlos en la tierra pero esta tierra ahora nos pertenece, compañeros. Y aquí tenemos que sacar la fuerza para seguir luchando porque la batalla es larga y son muchos, pero nosotros somos muchos más, siempre seremos muchos más. El mañana es nuestro, compañeros.

5. In Trafilm notation, "different", as in "different characters" or "different languages", means more than one. Thus, "different" is complemented by "same", which refers to just one (see multilingual Conversation type b.2 and example 6).

a.2) Monolingual Conversation spoken by more than one character. Example (4) is from the beginning of *Um Filme Falado* and the main character, Rosa Maria, is talking, in L3-French, to a fisherman in Marseille, i.e., there are two characters, both speaking in one L3:

Example 4. First Port of Call – Marseille (*Um Filme Falado*, Manoel de Oliveira 2000)

Languages: L1-Portuguese / L3-French Start Time: min. 9. Duration: 19 sec.
ROSA MARIA: Et vous, comment vous appelez? FISHERMAN: Moi, je m'appelle Joao. ROSA MARIA: C'est comme mon mari, aussi. Il s'appelle Joao. Moi et ma fille on va le retrouver. FISHERMAN: Très bien. Et où est-ce qu'il se trouve? ROSA MARIA: À Bombay. On y va tous les vacances. Il est pilote de l'aviation civile. FISHERMAN: Et vous? Vos prénez le bateau?

Although example (4) is a clear sample of a monolingual conversation, it is worth mentioning that this film, as the title indicates, is about language and, thus, five different languages (Portuguese as L1 and French, English, Italian and Greek as L3) can be heard. The film is about a Portuguese history teacher (Rosa Maria) who takes her daughter (Maria Joana) on a cruise to meet her father in Bombay. It is a kind of guided tour in which the histories of each country are discussed and the architecture and famous religious and cultural locations are presented. What is interesting about it is that every time they anchor at a port of call a different language is heard, representing each local identity. In example (4), French is spoken because they are in Marseille. The second part of the film consists mainly of a dinner conversation between the ship captain and three passengers on board from different countries: a French businesswoman, a former Italian model and a Greek singer. Each character speaks their own language and they comprehend each other easily. The linguistic element is used to characterise different identities.

B) Multilingual Conversations include various combinations, as shown in examples (5) and (6).

b.1) A mix of a main language (L1 or L2) and a third language (L3) spoken by different characters; each speaker uses a distinct language. For instance, in the Conversation in example (5), Amelia, the baby-sitter, is speaking in L3-Spanish to Debbie, one of the children, whereas the child is speaking in L1-English.

Example 5. Debbie is scared in bed (*Babel*, Alejandro González Iñárritu 2006)

<p>Languages: L1-English / L3-Spanish Start Time: min. 10. Duration: 47 sec.</p>
<p>DEBBIE: Amelia. Amelia? Could you leave the light on? AMELIA: Pero si ya están durmiendo juntos. ¿No quedamos que se iban a dormir con la luz apagada? DEBBIE: But I'm scared. AMELIA: No pasa nada, hijita. DEBBIE: But I'm scared that what happened to Sam is going to happen to me. AMELIA: No, hijita, esto no te va a pasar a ti. Esto no te va a pasar. DEBBIE: Sam died while he was sleeping. AMELIA: No, baby, no, no. That only happens to some babies when they're really, really little. Your brother is already high in heaven, baby. I'll sit here with you. But you can't talk any more, ok? Go to sleep.</p>

b.2) A mix of a main language and a single third language spoken by the same character, for example by code-switching or self-translation. This case is illustrated in example (6) by mixing L1-English with a few words in L3-French.

Example 6. At the Perfume Shop (*An American in Paris*, Vincente Minnelli 1951)

<p>Languages: L1-English / L3-French Start Time: min. 44. Duration: 6 sec.</p>
<p>JERRY (addressing the shop assistant): 'Mademoiselle', there's no happier man in Paris than 'monsieur' Mulligan.</p>

b.3) Two or more different L3 languages all spoken by the same character. In (7), Man 3 speaks in L3-Catalan and L3-Spanish. Three Catalan men are at a table drinking and talking in Catalan about militiamen when a person from another table (David) hears them and goes to talk to them. He addresses them in Spanish, so one of the men (otherwise speaking in Catalan to his colleagues) answers him in Spanish.

Example 7. At the bar (*Land and Freedom*, Ken Loach 2004)

Languages: L1-English / L3-Catalan / L3-Spanish (*italics*) /L3-non-native Spanish (**bold**)

Start Time: min. 80. Duration: 56 sec.

MAN 1: Ahir el Martí, un amic meu, va tornar del front, mort, mort de gana. Allò és un desastre!

MAN 2: De quin front?

MAN 1: D'Aragó. Els milicians són un desastre. Allò és can pixa! Tothom mana. A l'hora de prendre decisions tothom és cap, allà.

MAN 3: A mi m'han dit que no saben ni carregar les armes.

MAN 2: Això potser és massa, no? A mi m'han assegurat que les dones milicianes en comptes de matar als feixistes, que és el que haurien de fer, el que fan es que se'ls carden!

MAN 3: No fan res. Són una merda!

MAN 1: Són un desastre els milicians. Son quatre arplegats que han agafat quatre fusells i galons i es pensen...

DAVID: ¡Es mentira! Yo estuve en el frente. Sí, milicianos. (with an English accent)

MAN 3: *¿Eres miliciano?*

DAVID: **Vienen aquí.**

MAN 3: *¿Eres miliciano?*

DAVID: **Sí.**

MAN 1: Si no sap ni parlar. Deixa'l estar.

DAVID: What are you saying? You're a fucking kid!

MAN 1: A kid?

DAVID: Yea, a kid, **niño**. You don't know how... Sit down!

b.4) Two or more different L3 languages spoken by different characters (each speaker using a distinct third language). Example (8) is a Conversation where the policeman speaks in Korean, Gaff speaks Cityspeak (a constructed language made up of words from different real languages), Deckard speaks in English, with Sushi Master acting as the interpreter, in non-native English.

Example 8. At a noodle bar (*Blade Runner*, Ridley Scott 1982)

<p>Languages: L1-English / L3-Korean (bold) / L3-Cityspeak (italics) Start Time: min. 9. Duration: 33 sec.</p>
<p>POLICEMAN: Hey, idi-wa! [Ey, come here] GAFF: <i>Monsieur, azonnal Kövessen engem bitte.</i> [Sir, follow me immediately, please] SUSHI MASTER: He say you under arrest, Mr. Deckard. DECKARD: You got the wrong guy, pal. GAFF: <i>Lófaszt, nehogy már. Té vagy a Blade... Blade Runner.</i> [Horsedick, no way! You are the Blade... Blade Runner] SUSHI MASTER: He say you Blade Runner. DECKARD: I'm eating. GAFF: Captain Bryant <i>toka. Me ni omae yo.</i> [Captain Bryant wants to see your mug in front of his immediately!] DECKARD: Bryant, huh? GAFF: <i>Hai!</i> [yes]</p>

In example (8) no subtitles are provided for the Korean or Cityspeak languages so the audience cannot understand what the Policeman and Gaff are saying. However, this reflects the scriptwriter's intention with Sushi Master playing the role of interpreter. In this instance, we have provided (in square brackets) the English translation of Cityspeak⁶ to help the reader.

It is now clear that a Conversation can have: a) one speaker or more, b) one L3 or more, c) a mix of L3 and the main language (L1 or L2, for ST and TT, respectively), d) and one mode (oral or written) or both, along with any of the possible resulting combinations, e.g., one speaker / one language; one speaker more than one language; two speakers one language; two speakers, more than one language; one L3 in two different modes, etc. Because we include written occurrences we use the term *source* to include both speakers and written sources such as inserts, subtitles or written props, like placards.

6. Online version: <<http://www.imdb.com/title/tt0083658/trivia>>

ST CONVERSATION	SOURCES	MODE	MAIN L	L3
Start time: min. 9. Duration: 33 sec.	Policeman	oral	no	Korean
	Gaff	oral	no	Cityspeak
	Sushi Master	oral	no	non-native English
	Deckard	oral	English	no

Table 1. Language combinations, speakers and modes for example (8)

Both monolingual and multilingual conversations that contain L3-instances help the audience to distinguish between the in-group and the out-group. Scholars such as Corrius (2008) have linked the presence of a third language in an AV text to the presence of a foreign group (out-group), with which the audience do not feel identified; namely a group with a different identity from the main group with which the audience feels identified (in-group). For instance, in example (3) there is an off-screen voice echoing Blanca's words. Blanca, who embodies the revolution in the Spanish Civil War is from Spain and speaks Spanish in order to represent her Spanish identity: "one of the main characters had to be Spanish and must in some way embody the revolution" (Fuller 1998: 101). Similarly, in example (5) Amelia represents the Mexican identity as opposed to the US one represented by the kid, Debbie.

4. Conversation: A relevant concept for AVT studies beyond the case of L3

Examples (9) and (10), drawn from the romantic comedy *Love Actually* (Richard Curtis 2003), illustrate the importance (and the complexity) of the Conversation concept for the purpose of humour, identity (personal as well as cultural) as a component of character portrayal, and relationships (romantic, in this case), all combined in these examples with associated features of L3-instances, inextricably, in this particular case. This is why examples (9) and (10) are so important from the point of view of highlighting the value of the concept of Conversation beyond the particular case of L3. Taken together, these two examples reveal Aurelia's strong female identity both physically and psychologically, in contrast to Jamie, who is identified as a man who cannot stand the cold water like Aurelia, disorganised in his working habits, and quite insecure.

Example 9. The lake scene (*Love Actually*, Richard Curtis 2003)

Languages: L1-English / L3-Portuguese

Start Time: min. 43. Duration: 119 sec.

- 1 JAMIE: Thank you.
 2 AURELIA: Nao! Eu peço imensa desculpa.
 3 JAMIE: Oh, no. Hold on. God, it's half the book. Oh, no.
 4 AURELIA: Qué desastre.
 5 JAMIE: Just leave them, please! They're not important. They're not worth it! Stop!
 Stop! It's all just rubbish. Just leave it. Oh, God, she's in... And now she'll think I'm a
 total spaz if I don't go in too.
 8 AURELIA: [Fuck - it's cold!]
 9 JAMIE: Fuck - it's freezing! Fuck!
 10 AURELIA: This stuff better be good.
 11 JAMIE: It's not worth it, this isn't bloody Shakespeare.
 12 AURELIA: [I don't want to drown saving some shit my grandmother could have
 written.]
 13 JAMIE: Just stop. Stop.
 14 AURELIA: [What kind of idiot doesn't make copies?]
 15 JAMIE: I really must do copies. You know there'd better not be eels in here. I can't
 stand eels.
 17 AURELIA: [Try not to disturb the eels.]
 18 JAMIE: Oh, what the hell is that?

Example 10. After the lake scene (*Love Actually*, Richard Curtis 2003)

Languages: L1-English / L3-Portuguese

Start Time: min. 45. Duration: 87 sec.

- 1 JAMIE: Thank you. Thank you so much. I know. I'll name one of the characters after
 you.
 3 AURELIA: [Maybe you could name one of the characters after me. Or give me 50% of
 the profits.]
 5 JAMIE: Or I could give you 5% of the profits.
 6 AURELIA: [What kind of book is it? Romance?]
 7 JAMIE: Yes. It's, erm...
 8 AURELIA: [Thriller... crime...]
 9 JAMIE: Sin. Crime. Crime, murder.
 10 AURELIA: [Frightening?]
 11 JAMIE: Er, scary? Yes, sometimes scary. And, er, sometimes not. Mainly scary how
 bad the writing is. Mm.
 13 AURELIA: [I'd better get back to work. And then later you'll drive me home?]
 14 JAMIE: Sure. It's my favourite time of day... driving you.
 15 AURELIA: [It's the saddest part of my day, leaving you.]

The English words in square brackets in examples (9) and (10) are the transcription of the ST subtitles, and the words that can be heard diegetically are actually L3-Portuguese utterances. The L3-Portuguese utterances are not

transcribed because the point is not to compare the Portuguese with their corresponding English ST subtitles, but to give a flavour of the way this was intended for the original (English-language) target audience; i.e., Aurelia is speaking Portuguese, which is scripted as incomprehensible to Jamie and to the English-language spectators. This leads to a distinction between utterances which are subtitled in the ST, and those which are not (e.g., 'Qué desastre' is not subtitled in the ST). The implication for the audience is that, when Aurelia's L3ST utterances are not subtitled, the viewers are invited to experience empathetically the same sense of incomprehension as Jamie. By contrast, when Aurelia's utterances are subtitled it is because their contents are important for the development of the story, for Aurelia's character portrayal and for appreciation of the scenes and their intended humour. The scenes are meant to be funny (as well as romantically tense) because of the irony they convey; the similarities between Jamie's and Aurelia's turns give the impression that they could almost be considered as some sort of translation (for more on intratextual translation see Zabalbeascoa & Voellmer 2015). The irony is that the characters are completely unaware that much of what they are saying is so similar. Aurelia and Jamie are speaking different languages and the whole point of these two exchanges is that their utterances could be interpreted (and analysed) as turns within the same Conversation, although the result would be a rather odd exchange, indeed. Another interpretation is that each one is having a conversation with him or herself, oblivious of what the other is saying; each set of each speaker's turns add up to a coherent "monologue". From this point of view, they are having different, but simultaneous, conversations. Here is a clear example that what unifies the two characters' utterances into a single conversation (if thus analysed) is only from the point of view of the film communicating to its audience, who has the aid of subtitles to enable full comprehension of the intended irony. Examples (9) and (10) are analysed as two Conversations although they manifest the same audiovisual-rhetorical device because there is a change of scene between them. Within these two examples, though, we can establish smaller Conversation units: in example (9), lines 1–4 both react to situation, lines 5–7 are a monologue, and lines 8–19 are two separate monologues, that can also be analysed ironically as a single Conversation from the audience's position. In example (10), lines 1–12 talk about the novel, lines 13–15 is a farewell.

As far as cultural references are concerned, it is worth mentioning that they play an important role in AVT, which might be expressed through verbal and nonverbal communication. Thousands of instances of cultural signs expressed both verbally and nonverbally can be found in films; Santamaria (2001), among

others, has discussed at length how the cultural elements, which are commonly used in AV texts, help people to identify themselves as well as their interlocutors. An AV text is a product of the source culture, and this might be perceived (nonverbally) by the target culture audiences through its images: landscapes, vehicles, the characters themselves, clothes, colours, food, etc., and (verbally) through the language or languages in the text. For example, in the film *Spanglish* (James L. Brooks 2004)—a film that makes its plurality and linguistic variety the reason for its existence (Díaz-Cintas 2014: 145)—there is a constant clash between the cultures of Mexico and the USA, perceivable nonverbally right from the beginning with the images of Mexico, but also through verbal language as the note Flor leaves in the kitchen to her daughter that reads: “Cristina, pon queso en la tortilla y ponlo en el microondas por un minuto” (Cristina, put cheese in the tortilla and put it in the microwave for a minute). Tortilla is a cultural reference, a round, thin Mexican bread, usually eaten hot with a filling of meat, cheese, etc. Someone from Spain might misunderstand the word by mistaking it for an omelette, which is also named tortilla; and somebody with no knowledge of Spanish or Mexican culture might not have a clue what tortilla is. Furthermore, the food mentioned here contrasts with the (very American) sandwich eaten by the US-citizen, Mr. Clasky (in minute 58); this is another instance of the cultural signs that distinguish the two clearly marked identities included in the film. In audiovisual communication, verbal language co-occurs with the non-verbal elements that embody a set of signs, values, customs, etc., as part of a particular culture. As Di Giovanni (2003: 210) herself has written “the interaction of verbal language with other audiovisual signs, even if conventional, is therefore all the more important in shaping cultural representations”.

Cultural references are a well-known translation problem, especially when they are instrumental in conveying elements of personal and cultural identity. For example, characters are portrayed linguistically through the languages and expressions they use, and non-linguistically, in their wardrobe or the tunes they whistle, for instance. In any case, there is a close relationship between L3 and cultural issues. Fictional AV speakers tend to use their language to produce and reflect certain identities and cultures, and, in turn, identity helps to understand the relationship between language and culture. The topic deserves more research, though (Bucholtz & Hall 2004). Cultural references might be studied and analysed for a particular purpose, and therefore there would be a need (as in the study of L3-instances) to use a unit of analysis like the Conversation, which could be used as a tool to fulfil this purpose.

After examining the practical and theoretical consistency of the concept of Conversation for analysing multilingual AV texts, it seems not only logical but almost necessary for the concept to work for other elements of AV texts, and not only L3, for the simple reason that different conversational features are not always separable. As a unit of analysis, the Conversation is capable of providing a communicatively meaningful context. It provides the exact location and duration of each L3-instance and other features that can help define and classify Conversations. Thus, Conversations can be defined and classified according to an array of different variables, while carefully distinguishing feature types (e.g., L3, metaphor or polysemy) and conversational types (e.g., interview, argument, small talk, cross-examination), as explained in the *Trafilm Guide* (Zabalbeascoa & Sokoli 2017). The features and types most likely to yield productive analyses are the ones most closely linked to pragmatics, such as humour, persuasion, irony and politeness, and discourse, too, in features such as identity and ideology. Authors such as Chaume (2004) have called for improved collaboration between translation studies and film studies and we believe that proposals like the one presented here for the concept of Conversation are a step forward in precisely that direction. Authors like Hatim and Mason (Hatim & Mason 2000; Mason 2005) have linked the importance of context, discourse and conversation analysis to a notion of Conversation, which they refer to as discourse or dialogue. Victor Raskin (1987: 12) is a key scholar in linking humour studies to linguistics and pragmatic units like conversations; his contribution being that of linking conversations to the notion of scripts, defining script as “a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it”, which is meant to include routines and common ways to do things and go about activities. Scripts are understood as patterns of behaviour, and, interestingly, the word, adopted by linguistics, is taken from film scriptwriting, where actions and behaviours are established on the basis of analogous events recorded or remembered from the past. Thus, a polite conversation would include one script, and a humorous conversation (by Raskin’s script-opposition theory for humour) by two opposing scripts, conflating within a single conversation (i.e., the joke). From this point of view, too, then, a joke can be seen as a Conversation type; and, of course, some jokes include the presence of L3-instances. Last but not least, we recall the authors first cited herein, Bakhtin, Grice and Sidnell, whose theories revolve around notions that overlap considerably, when not entirely, with the concept of Conversation to explain, among others, phenomena such as irony, sarcasm and paradox.

5. Conclusions

After considering several options for unit of analysis from a practical and a theoretical point of view, the most convincing option is to adapt and apply the concept of Conversation to the specific needs of research in multilingualism as a phenomenon of AVT. When Conversation is defined as fully and flexibly as it has been here, it can also be used as the criterion for making clips with a view to building an audiovisual corpus or database; i.e., each clip can contain one Conversation, sharing with it the metadata of start time and duration within a given audiovisual text such as a film. Of course, L3-instances (utterances or groupings of utterances that differ only in some small feature) are essential units too, but sometimes too small or isolated to provide a full enough analysis, so the information they provide needs to be supplemented with a proper description of the Conversation they belong to even when the Conversation is made up solely and entirely of a single L3-utterance (examples 2 and 3). Thus, the Conversation is seen as the smallest possible unit that contains instances of L3 with enough pragmatic and contextual information.

A functional approach also helps to see the importance of having Conversation as a separate unit. If we only analyse L3-instances as they appear in a film (figure 1) we can focus on the functions of L3 presence at different points in a film or TV show. But several of the examples presented here have shown that the functions of L3, on the one hand, and the functions of the Conversation that they are a part of, on the other, are two different things. For example, L3 presence may wish to convey otherness and identity as a part of character portrayal (examples 9 and 10) and, thus, signalling the out-group, which is deemed foreign, but the function of the Conversation is to be comical and also serve plot progress as the two characters become more intimate. L3 presence may sometimes have a comical function (sometimes simply by the fact of resorting to a foreign language at a given moment), but in this case it is not the presence of L3 that produces humour but rather the way the Conversation works. This means that one way of gaining insight into film language, L3 presence, and how it is rendered in foreign versions, is to study how and when L3 appears in Conversations depending on their functions as well as other typologies (e.g., Conversations as jokes, small talk, introducing new acquaintances, exclamations, racist discourse, etc.) to discover correlations between L3 presence and types of Conversations.

Despite our insistence here on the verbal dimension of L3 and its Conversations, there is still a need to see how foreignness is conveyed by paralinguistic and non-verbal elements (props and gestures) often in close combination with the words. Hence, cultural signs represented both verbally

and non-verbally also play an important role when featuring identities. The different cultural signs that help characterise different identities might not always be easily decoded by the audience; it depends on how distant the foreign culture is from the audience. Another important non-verbal consideration is to show that, even in a study like this, scenes are made up of silent moments as well as verbally expressed dialogue and both are audiovisual-text constituents that interact with each other.

Our closing remark is to say that we trust that our findings regarding the potential usefulness of “Conversation” as a unit of analysis, within scenes (figures 3 and 4) and sometimes combined with (verbal) silences, of conversational functions and types to provide a richer, more contextualised analysis of L3 can also be applied to research into other AV and AVT elements and features, especially the ones most closely related to pragmatics and discourse (e.g., forms of address, turn taking, expletives, onomatopoeia, puns and one-liners).

References

- BAKHTIN, Mikhail. (1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin, TX: University of Texas Press Slavic Series.
- BAKHTIN, Mikhail. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Cited in the English translation by Vern W. McGee. Austin, TX: University of Texas Press.
- BALDRY, Anthony. (2016) “Multisemiotic Transcriptions as Film Referencing Systems.” In: Taylor, C. (ed.) 2016. *A Text of Many Colours – Translating The West Wing*. in *Tralinea Translation Journal. Special Issue*. Electronic version available at: <<http://www.intralinea.org/specials/article/2195>>
- BLEICHENBACHER, Lukas. (2008) *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and their Language Choices*. Tübingen: Francke.
- BORDWELL, David. (2006) *The Way Hollywood Tells It - Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- BUCHOLTZ, Mary & Kira Hall. (2004) “Language and Identity.” In: Duranti, Alessandro (ed.) 2004. *A Companion to Linguistic Anthropology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., pp. 369-394.
- CHAUME, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CORRIUS, Montse. (2008) *Translating Multilingual Audiovisual Texts. Priorities and Restrictions. Implications and Applications*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Unpublished Ph.D. Thesis.
- CORRIUS, Montse & Patrick Zabalbeascoa. (2011) “Language Variation in Source Texts and their Translations.” *Target* 23:1, pp. 113-130.
- DE HIGES-ANDINO, Irene; Ana Maria Prats-Rodríguez; Juan José Martínez-Sierra & Frederic Chaume. (2013) “Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films.” *Meta* 58:1, pp.134-145.

- DE HIGES-ANDINO, Irene. (2014) "The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and the manipulation in the Spanish translations of *It's a Free World...*" *Linguistica Antverpiensia, New series. Themes in Translation Studies* 13, pp. 211-231.
- DELABASTITA, Dirk & Rainer Grutman (eds.) (2005) "Fictionalising Translation and Multilingualism." *Linguistica Antverpiensia. New Series. Themes in Translation Studies* 4, pp. 11-34.
- DI GIOVANI, Elena. (2003) "Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century." *The Translator* 9:2, pp. 207-223.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2014) "Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: el caso de *Vicky Cristina Barcelona*." *Prosopopeya. Revista de Crítica contemporánea: traducción, ideología y poder en la ficción audiovisual* 9, pp.135-164.
- DWYER, Tessa. (2005) "Universally speaking: Lost in Translation and polyglot cinema." *Linguistica Antverpiensia, New Series-Themes in Translation Studies* 4, pp. 295-310.
- FULLER, Graham. (1998) *Loach on Loach*. London: Faber and Faber Ltd.
- GOFFMAN, Ervin. (1957) "Alienation from interaction." *Human Relations* 10, pp. 47-60.
- GRICE, H. Paul. (1975) "Logic and Conversation". In: Cole, Peter and Jerry L. Morgan (eds.) 1975. *Syntax and Semantics*, 3, *Speech Acts*. New York: Academic Press, pp. 41-58.
- GRICE, H. Paul. (1989) *Studies in the Way of Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- HATIM, Basil & Ian Mason. (2000) "Politeness in Screen Translating." In: Venuti, Lawrence (ed.) 2000. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, pp. 430-446.
- HEISS, Christine. (2004) "Dubbing multilingual films: A new challenge?" *Meta* 49:1, pp. 208-220.
- IBERG, Sofia. (forthcoming 2018) "A game of languages: The use of subtitles for invented languages in TV series." In: Ranzato, Irene & Serenella Zanotti (eds.) 2018. *Linguistic and Cultural Representation in Audiovisual Translation*. London: Routledge.
- KONIGSBERG, Ira. (1993) *The Complete Film Dictionary*. London: Bloomsbury.
- KRÄMER, Mathias & Eva Eppler. (forthcoming 2018) "The deliberate non-subtitling of L3s in a multilingual TV series: the example of *Breaking Bad*." *Meta* 63:2.
- KUHN, Annette & Guy Westwell. (2012) *Oxford Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- MASON, Ian. (2005) "Projected and Perceived Identities in Dialogue Interpreting." In: House, Julian; Rosario Martín Ruano & Nicole Baumgarten (eds.) 2005. *Translation and the Construction of Identity*. IATIS 2005, pp. 30-52.

- MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José; José Luis Martí-Ferriol; Irene de Higes-Andino; Ana M. Prats-Rodríguez & Frederic Chaume. (2010) "Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach." In: Berger, Verena & Miya Komori (eds.) *Polyglot Cinema*. Vienna: Lit Verlag, pp. 15-29.
- METZ, Christian. (1974) *Language and Cinema*. Berlin: Walter de Gruyter.
- MEYLAERTS, Reine & Adriana Șerban. (2014) "Multilingualism at the cinema and on Stage: A translation perspective." *Linguistica Antverpiensia. New Series. Themes in Translation Studies* 13, pp.1-13.
- O'SULLIVAN, Carol. (2011) *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan Ltd.
- RASKIN, Victor. (1987) "Linguistic heuristics of humor: A script-based semantic approach." In: Apte, Mahadev (eds.) *Language and Humor*, a special issue of *The International Journal of the Sociology of Language* 65:3, pp 11-25.
- SANTAMARIA, Laura. (2001) *Les referències culturals: aportació informativa i valor expressiu. El subtítulat*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Unpublished Ph.D. Thesis.
- SIDNELL, Jack. (2010) *Conversation Analysis: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- WAHL, Chris. (2005) "Discovering a genre: the polyglot film." *Cinemascope, Independent Film Journal* 1, pp. 1-8.
- ZABALBEASCOA, Patrick & Elena Voellmer. (2015) "La traducción de textos audiovisuales polilingües." In: Rentel, Nadine; Ursula Reutner & Ramona Schröpf (eds.) 2015. *Lingüística mediática y traducción audiovisual*. Bern: Peter Lang, pp. 71-92.
- ZABALBEASCOA, Patrick & Stavroula Sokoli. (2017) *The Trafilm Guide*. UPF Digital Repository. Electronic version available at: <<http://hdl.handle.net/10230/28223>>
- ZHANG, Xiaochun. (2015) "Cinematic Multilingualism in China and its Subtitling." *Quaderns Revista de Traducció* 22, pp. 385-398.

Online Resources

Imdb, *Blade Runner* (1982). URL: <http://www.imdb.com/title/tt0083658/trivia>

Filmography

- A Passage to India* (David Lean 1984)
- An American in Paris* (Vincente Minnelli 1951)
- Babel* (Alejandro González Iñárritu 2006)
- Blade Runner* (Ridley Scott 1982)
- Beauty and the Beast* (Gary Trousdale & Kirk Wise 1991)
- Bread and Roses* (Ken Loach 2000)

Breaking Bad (AMC 2008-2013)
Chocolat (Lasse Hallström 2000)
Django Unchained (Quentin Tarantino 2012)
Game of Thrones (HBO 2011-)
Inglourious Basterds (Quentin Tarantino 2009)
Land and Freedom (Ken Loach 2004)
The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (Peter Jackson 2001)
The Lord of the Rings: The Two towers (Peter Jackson 2002)
The Lord of the Rings: The Return of the King (Peter Jackson 2003)
Lost in Translation (Sofia Coppola 2003)
Love Actually (Richard Curtis 2003)
Spanglish (James L. Brooks 2004)
Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar 1999)
Um Filme Falado (Manoel de Oliveira 2000)

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN es Profesor Catedrático en la Universitat Pompeu Fabra. Imparte docencia y realiza sus investigaciones en las áreas de teoría de la traducción y traducción audiovisual, así como la traducción pedagógica aplicada al caso del aprendizaje de idiomas. Tiene numerosas publicaciones internacionales sobre estos temas y ha tenido participaciones destacadas en proyectos financiados españoles y europeos como, por ejemplo, ClipFlair. En la actualidad es miembro investigador del proyecto Trafilm.net. Se le conoce por sus investigaciones en el campo de la traducción del humor desde que en 1993 se dio a conocer su tesis doctoral en la que propone una tipología de traducción para el humor junto con un modelo teórico de prioridades y restricciones, todo ello basado en un estudio de caso de la serie cómica de la BBC, *Sí Ministre*. Para mayor información, visite <<http://upf.academia.edu/PatrickZabalbeascoa>>

PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN is Full Professor at the Universitat Pompeu Fabra. He lectures and researches in translation theory and audiovisual translation, and FLL through translation. He has published widely and internationally in these areas and played a leading role in several EU funded and Spanish research projects, such as ClipFlair. He is currently working on the Trafilm.net project. He is well-known for his research in the field of humour translation ever since his PhD (1993) proposed a typology of humour translation and theoretical model of Priorities and Restrictions based on a study of the

BBC sitcom *Yes, Minister*. For further details visit <<http://upf.academia.edu/PatrickZabalbeascoa>>

MONTSE CORRIUS es doctora en Traducción e Interpretación por la Universidad Autónoma de Barcelona y licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Barcelona. Es profesora titular en la Universidad de Vic – Universidad Central de Cataluña (UVic-UCC) donde imparte asignaturas de lengua inglesa para fines específicos en estudios de grado, y de traducción audiovisual en estudios de posgrado. Es miembro del grupo de investigación TRACTE (Traducción Audiovisual, Comunicació i Territori), donde lidera la línea de investigación sobre traducción. Investiga sobre traducción audiovisual (en especial sobre textos audiovisuales multilingües), así como traducción publicitaria, adquisición de lenguas y lexicografía. Sobre estos ámbitos ha publicado extensamente e impartido conferencias y seminarios. Es una de las investigadoras principales del proyecto financiado trafilm.net.

MONTSE CORRIUS holds a PhD in Translation and Interpreting from the Autonomous University of Barcelona and a degree in English Philology from the University of Barcelona. She is a Senior Lecturer at the University of Vic – Central University of Catalonia (UVic-UCC), where she teaches English for specific purposes at the undergraduate level and audiovisual translation at the postgraduate level. She is a member of the research group TRACTE (Traducción Audiovisual, Comunicació i Territori), where she leads the line of research on translation. Her main research interests include audiovisual translation (with a special focus on multilingual texts) as well as advertising translation, language learning and lexicography. She has published several articles and lectured on these areas of research. She is one of the main researchers of the funded project trafilm.net.

Recibido / Received: 17/03/2017
Aceptado / Accepted: 17/09/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.3>

Para citar este artículo / To cite this article:

Conde Ruano, José Tomás. (2019) "El concepto de calidad en el doblaje para los estudiantes de traducción." En: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, pp. 87-112.

EL CONCEPTO DE CALIDAD EN EL DOBLAJE PARA LOS ESTUDIANTES DE TRADUCCIÓN¹

José Tomás Conde Ruano

tomas.conde@ehu.es

Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen

Este trabajo se basa en la opinión y los conocimientos de dos grupos de estudiantes de traducción en relación con el concepto de *calidad* en el doblaje. La información se ha recogido mediante cuestionarios electrónicos. Los estudiantes de traducción son conscientes de la importancia que tienen para la calidad tanto el ajuste (especialmente, la isocronía) como la interacción imagen-texto. Disponer del vídeo resulta vital para realizar una traducción completa y para evaluar la sincronización. Los estudiantes más avanzados demuestran una mayor seguridad y un mejor conocimiento de la actividad profesional. El perfil del estudiante de traducción resulta interesante para analizar el concepto de *calidad* en traducción audiovisual, si bien sería aconsejable contar con otros sujetos en el futuro.

Abstract

"The concept of quality in dubbing among translation students"

This paper deals with the opinion and beliefs of two groups of translation students on the concept of quality for dubbing. Data have been gathered by means of electronic questionnaires. Translation students are aware of the importance for quality of both synchronization (especially, isochrony) and the interaction of image and text. Video is essential to complete the translation task and to assess synchronies. Advanced students are more self-confident and show a wider knowledge of the professional activity. Translation students are an interesting profile to analyze the concept of quality in audiovisual translation, but further initiatives should consider other subjects as well.

1. Investigación realizada en el marco del proyecto IDENTITRA (FFI2012-39012-CO4-01T, MINECO).

Palabras clave: Doblaje. Calidad. Evaluación. Pericia. Cuestionarios.

Keywords: Dubbing. Quality. Evaluation. Expertise. Questionnaires.

1. Introducción

En los estudios sobre Traducción Audiovisual (en adelante, TAV) conviven diversos enfoques que tratan de explicar la actividad desde puntos de vista complementarios. Aunque esta modalidad vive un momento dulce, el concepto de *calidad*, clave en Traductología, no ha gozado de tanta consideración en la bibliografía específica sobre TAV.

El presente trabajo da cuenta de una investigación llevada a cabo con dos grupos de estudiantes de Traducción sobre algunas cuestiones relacionadas con el doblaje y la evaluación de su calidad. Por medio de cuestionarios, se pretende conocer la predisposición de este tipo de sujetos, así como cotejar los conocimientos alcanzados, que podrían reflejar diferencias debidas a la madurez o al nivel actual de pericia.

El estudio comienza con una breve exposición del problema; a continuación, se explica cómo se ha llevado a cabo el experimento para, después, exponer y discutir los resultados obtenidos, antes de presentar las conclusiones. Al final del trabajo, tras la bibliografía, se incluye una copia del cuestionario que ha servido de base para la investigación.

2. Estado de la cuestión

La investigación con estudiantes de traducción es habitual, quizás porque conforman un grupo accesible a los académicos que llevan a cabo los experimentos y dispuesto a colaborar sin poner trabas. Desde el punto de vista de los estudios inspirados en el concepto de *pericia*, son un grupo idóneo, ya que, por una parte, representan varios estadios intermedios entre los sujetos categorizados como “novatos” y aquellos que, tras años de experiencia, pasan a ser considerados “expertos”. Así, en la nomenclatura de Hoffman (1998 *apud* Kiraly 2000: 58-59), serían sujetos “iniciados” (novatos que han iniciado una formación introductoria) o bien “aprendices” (estudiantes en formación más allá del nivel introductorio). Al poder ordenarlos en función del nivel de pericia alcanzado (esto es, del curso al que pertenecen), es posible comprobar a su vez qué conocimientos han pasado a formar parte de su acervo, qué actitudes han ido adquiriendo y cómo ha ido formándose su perfil como traductores

en ciernes. Como resultado secundario, también es posible medir el éxito del proceso de enseñanza-aprendizaje o, lo que es lo mismo, ofrecer datos a los profesores de traducción sobre si se está logrando o no el desarrollo de las competencias necesarias para traducir.

Entre los estudios llevados a cabo con estudiantes, son habituales las iniciativas basadas en cuestionarios. Por un lado, los estudiantes están habituados a contestar encuestas y cuestionarios, lo cual hace que no sea necesario invertir tiempo alguno en formar a los sujetos en su utilización. Por otro lado, con un diseño adecuado, los cuestionarios permiten clasificar las respuestas y convertirlas en categorías mensurables, que posibilitan un análisis cuantitativo de los resultados y, en el mejor de los casos, su extrapolación. De hecho, la encuesta es la herramienta más utilizada en la investigación sociológica (Sierra Bravo 1994, *apud* Casas Anguita y otros 2003: 527) y resulta un método idóneo para recoger información relacionada con los gustos, hábitos y actitudes de los participantes.

Di Giovanni (2012: 496) afirma que “gathering and evaluating the opinions of receivers of translated films undoubtedly has great potential”. En los últimos años, algunos estudios de recepción han incluido cuestionarios entre las herramientas de recogida de datos. Es el caso del trabajo de Ortiz-Boix y Matamala (2015: 19), en el que los destinatarios potenciales de una serie de documentales eran preguntados por sus gustos y preferencias. Lång y otros (2013: 77) también complementan su investigación basada en *eye-trackers* con un cuestionario; lo mismo hicieron Bourne y Lachat (2010: 317) en su estudio sobre audiodescripción, Antonini (2005: 216) en su investigación sobre humor y subtítulo o De los Reyes (2015: 1-2) en su tesis sobre el doblaje. Son solo algunos ejemplos de cómo esta herramienta funciona para recabar datos en la investigación de la TAV, ya sea como método único, ya sea junto a otros.

Los conceptos de calidad y evaluación desde siempre han ocupado un espacio central en Traductología. Su presencia recurrente parece apuntar a una realidad huidiza, necesitada de investigaciones variadas, que usan métodos de todo tipo para iluminar áreas de una naturaleza resbaladiza y subjetiva. En la TAV son cada vez más comunes las iniciativas que, teniendo en cuenta las particularidades de la modalidad, abordan el concepto de la calidad y la actividad de la evaluación. Y es que son tan importantes en TAV que de ellos puede llegar a depender hasta el éxito (Díaz-Cintas 2003: 71) o la fama (Bittner 2011: 86) de una película.

Llegado a este punto, cabe preguntarse qué cuestiones específicas pueden estar relacionadas con la calidad en esta modalidad y no en otras. Para Mayoral (2005: 6) “la cuestión del ajuste o sincronización continúa siendo el eje central

de todo estudio futuro sobre la traducción audiovisual dada su enorme repercusión sobre la calidad del producto final”. Por su parte, Fuentes-Luque (2005: 139) considera que la sincronía es uno de los factores que afectan al éxito de la recepción de una producción audiovisual y De los Reyes (2015: 48) recoge la opinión de varios expertos que están de acuerdo en ver la sincronización visual como un factor determinante para la calidad del doblaje. La relevancia de la sincronía para el doblaje es subrayada tanto en general (Arumí et al. 2013: 47) como en relación con los distintos tipos de sincronías, sobre todo con los tres tipos que propone Chaume (2012: 68-69):

- sincronía labial o fonética: la que ajusta el movimiento de los labios con el sonido que se escucha;
- sincronía cinésica: la que ajusta el movimiento del cuerpo con lo que se dice;
- isocronía: la que ajusta el tiempo de los sonidos y las pausas de los actores.

Entre los tres tipos, el propio Chaume (2004: 279 y 2012: 68) considera que la falta de isocronía es probablemente el error más penalizado por la audiencia y, por ello, el que más íntimamente está ligado al concepto de calidad.

Otro asunto que suele aparecer con frecuencia en la bibliografía sobre TAV es el papel crucial que desempeña la imagen para traducir, ya que, en esta modalidad de traducción, a diferencia de otras, interactúan los códigos lingüístico e iconográfico (Chaume 2004: 232; Chaume 2012: 110-112; Segovia 2005: 85). Algunos autores critican que, en ocasiones, el traductor audiovisual tenga que trabajar sin ver el vídeo del producto audiovisual, lo cual afecta sin duda a la calidad de su trabajo: para Chaume (2004: 268-269) y Sokoli (2005: 185), traducir sin apoyo visual puede llevar al traductor a pasar por alto algunas cuestiones como por ejemplo algunas relacionadas con la sincronía cinésica. Si no disponer de la imagen puede afectar a la calidad de lo que se traduce, cabe pensar que igualmente afecta a lo que se evalúa.

¿Y sobre quién recae la responsabilidad de evaluar el doblaje? Díaz-Cintas (2003: 106) habla de la figura del supervisor de traducción, que es quien debe velar por la calidad del producto. Para Abdallah (2012: 36), resulta difícil aunar criterios de calidad en un servicio en el que participan tantos actores diferentes. Por su parte, Alfaro de Carvalho (2012: 465) señala a los propios traductores, esto es, alude en cierto modo a la autoevaluación. Hay otros trabajos en los que la evaluación de productos audiovisuales se aborda desde el punto de vista de la investigación. Es el caso de Nord y otros (2015: 8) quienes incluyen a los propios investigadores como evaluadores de las traducciones audiovisuales; en

cambio, en el experimento de Ortiz-Boix y Matamala (2015: 19) participaron tres grupos diferentes de evaluadores: expertos (un grupo de profesores de TAV especializados en voces superpuestas), un estudio de doblaje (actores, director de doblaje y técnico) y usuarios finales. De hecho, la mayoría de autores subrayan el papel del receptor como evaluador de la calidad (entre otros, Abdallah 2012: 36; Alfaro de Carvalho 2012: 470 y Zabalbeascoa 2008: 172).

Mientras no surjan más estudios en los que se mida la recepción de la audiencia o se interprete qué entiende el espectador por una TAV de calidad, del tipo de los que proponen estudiosos como Chaume (2007: 78) o Di Giovanni (2012: 496), puede resultar interesante conocer de primera mano qué opinión tienen los estudiantes sobre las cuestiones de calidad que afectan a la TAV, a la vez que se les cuestiona sobre otros temas polémicos en la bibliografía sobre el doblaje. No en vano, Gambier (2009 *apud* De los Reyes 2015: 56) sugería indagar en la recepción a través de cuestionarios y entrevistas, entre otros métodos.

3. Materiales y métodos

Se diseñó un cuestionario con el que se pretendía conocer cuál es el concepto de *calidad* en el doblaje y en la TAV en general para los estudiantes de traducción. La administración del cuestionario es solo una parte de una prueba más amplia sobre la evaluación del doblaje; sin embargo, el presente trabajo se centra en los resultados del cuestionario.²

Se contó con estudiantes del Grado en Traducción e Interpretación de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU). En concreto, se partió de dos grupos de alumnos: el primero lo integraban estudiantes de segundo curso (*iniciados*); el segundo, estudiantes de cuarto (*aprendices*). Para acceder a ellos fue necesaria la colaboración de las profesoras de dos asignaturas de traducción: Prácticas de traducción I: inglés-español I, ofertada en segundo y Prácticas de traducción V: inglés-español y español-inglés III, ofertada en cuarto. Las asignaturas guardaban varias similitudes: eran impartidas al alimón por las mismas profesoras, se basaban en la misma combinación lingüística (inglés-español), equivalían al mismo número de ECTS (6) y se desarrollaban en el mismo cuatrimestre (el primero). Por todas estas razones, se podía esperar que los estudiantes de las asignaturas fueran

2. La prueba comenzaba con una tarea de evaluación del doblaje, para la que los estudiantes partían de la escena en inglés y en español, bien como videos, bien como transcripciones de las mismas. Los resultados de la prueba de evaluación han sido ya analizados y se encuentran en proceso de publicación (Conde Ruano, de próxima aparición). La segunda parte de la investigación se basaba en el cuestionario, cuyos resultados se comentan en el presente trabajo.

comparables ya que, a priori, lo único que los diferenciaba era el grado de pericia alcanzado en traducción.

Una vez que se contó con la colaboración de las profesoras, el siguiente paso era decidir de qué manera se iba a medir el conocimiento de los informantes sobre el concepto de *calidad* en el doblaje, así como su predisposición. Como se iba a llevar a cabo también un experimento en clase, se decidió utilizar un cuestionario que sería administrado tras la primera prueba de evaluación. Para su diseño se tuvo en cuenta que su cumplimentación no llevara a los sujetos demasiado tiempo. Con ello se buscaba una implicación mayor de los estudiantes que podrían haberse visto desmotivados si se hubieran encontrado un ejercicio demasiado extenso. Se buscó conjugar preguntas que, por un lado, ayudaran a perfilar a los sujetos participantes (para hallar posibles diferencias y coincidencias entre los estudiantes de ambos cursos) y, por otro, sirvieran para recabar información sobre lo que opinan acerca de diversas cuestiones relacionadas con los conceptos de *calidad* y *evaluación* en el doblaje. Para elegir las preguntas concretas se partió de un análisis previo de la bibliografía afín, comentada en la sección 2 de este trabajo.

Se apostó por un cuestionario en formato digital, para agilizar la recogida de datos y su posterior análisis. Se utilizó asimismo un formato sencillo (una tabla en MS Word), buscando una vez más que el ejercicio resultara fácil, familiar y cómodo para los informantes. Cuando el diseño se hubo completado, se subió a la plataforma de Consigna de la UPV/EHU protegido por una contraseña.

Los dos grupos de estudiantes se enfrentaron a la prueba previa y al cuestionario la misma mañana; se buscaba evitar el cruce de informaciones entre ambos grupos, o, lo que es lo mismo, que todos los estudiantes contestaran a la encuesta con el mismo grado de frescura. Los alumnos de cada grupo tuvieron que seguir las instrucciones, que consistían en lo siguiente:

- descargar los archivos de la plataforma de Consigna;
- realizar la prueba de evaluación;
- contestar al cuestionario;
- enviar los resultados por correo electrónico.

La prueba era anónima. No obstante, para que pudieran compararse los resultados de la prueba de evaluación con los de las encuestas, a cada estudiante se le facilitó un código al azar, que tenía que escribir tanto en la hoja de evaluación como en el cuestionario. En la sesión, que no duró más de 45 minutos entre una prueba y la otra, el investigador estaba disponible para resolver las dudas

que pudieran surgir. No obstante, las dudas fueron escasas durante las dos sesiones (con los estudiantes iniciados y con los aprendices).

Como se querían utilizar dos grupos comparables, se tuvo en cuenta los cuestionarios enviados por 16 estudiantes de cada curso. Algunos estudiantes más estaban presentes en clase y realizaron el cuestionario, pero el análisis se basó en los cuestionarios de un total de 32 sujetos. La manera de elegir 16 de cada grupo se basó en el sistema siguiente: en segundo, había 16 códigos encabezados por la cifra 2 y en cuarto, 16 encabezados por la cifra 4. Además, se prepararon otros códigos encabezados bien por la cifra 1, bien por la 3. En la clase de segundo había 18 alumnos presentes, con lo que se utilizaron los 16 códigos encabezados por el 2 y dos encabezados por el 1. Se mezclaron y repartieron al azar, de manera que para el análisis se descartaron las dos encuestas que comenzaban por el 1. En la clase de cuarto intervinieron 24 alumnos y fueron ocho las encuestas descartadas: todas las que recibieron un código encabezado por un 3 en vez de por un 4. La única manipulación que se introdujo en el reparto de los códigos se produjo cuando había algún estudiante Erasmus presente, a quienes directamente se les daba un código que comenzara por 1 o por 3; con ello, se pretendía que el perfil de los sujetos analizados fuera lo más parecido posible, en el sentido de que se evitara que variables extrañas (como la lengua materna o el país de origen) distorsionaran los datos.

Cuando se hubo comprobado que los alumnos habían enviado correctamente el cuestionario a la dirección de correo facilitada, las profesoras retomaron sendas clases.

Para el análisis de los datos, se copió y pegó toda la información en una hoja de cálculo de Microsoft Excel. La mayoría de operaciones se realizaron en este programa; se contempló la posibilidad de analizar los datos con programas de tratamiento estadístico, pero, al partir de un número pequeño de informantes y de preguntas abiertas, se concluyó que resultaría más operativo trabajar directamente sobre la hoja de cálculo. El análisis se basó en las siguientes hipótesis:

- 1) La mayoría de estudiantes estarían predispuestos positivamente a la traducción audiovisual.
- 2) La mayoría de sujetos creería imprescindible el uso de la imagen para la traducción audiovisual y para su evaluación.
- 3) De entre los parámetros de calidad mencionados para el doblaje, la sincronización ocuparía un lugar cardinal (y, entre los tipos de ajuste, destacaría el papel de la isocronía).
- 4) Los alumnos de cuarto o aprendices mostrarían una mayor seguridad al responder que los de segundo o iniciados, debido a su conocimiento más avanzado tanto de sus gustos como de la profesión.

4. Resultados y discusión

El análisis de los resultados se divide en dos partes: en primer lugar, se abordan las preguntas relacionadas con el perfil de los que han participado en el estudio; a continuación, se comentan las respuestas relacionadas específicamente con la actividad de la TAV, con su calidad y su evaluación.

4.1. Perfil personal

Para presentar el análisis, se ha dividido la información en dos campos: la que identifica al sujeto y la que resume sus hábitos y gustos.

4.1.1. Identificación

La pregunta más evidente era aquella con que se pretendía conocer el curso en el que estaban matriculados los estudiantes. Así y todo, uno de los sujetos del grupo de 2º señaló cursar 3º, lo cual podría deberse a que el año anterior hubiera estado de intercambio o no hubiera aprobado la asignatura. El resto de iniciados dijeron estar matriculados en 2º y todos los aprendices respondieron también que en 4º.

Al tratarse de estudiantes pertenecientes a dos cursos distintos, lo normal es que se hallen diferencias en la edad media de ambos grupos. La tabla 1 muestra la edad media de los informantes, así como el mínimo, el máximo y el rango entre los sujetos de mayor y menor edad en cada grupo.

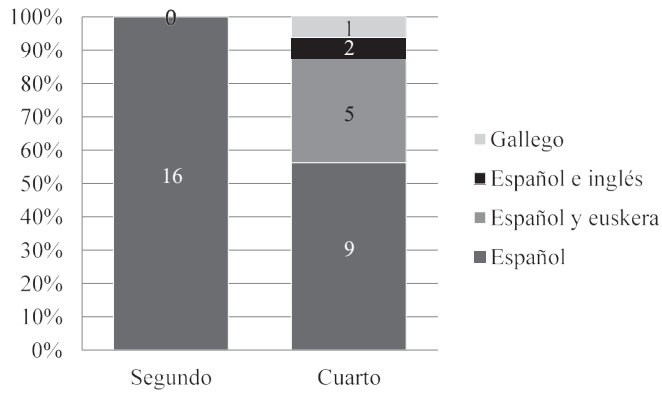
Tabla 1. Edad

	Segundo	Cuarto
Mínimo	19.00	21.00
Máximo	40.00	22.00
Rango	21.00	1.00
Media	21.63	21.19

Si se atiende solo a la media, puede sorprender que los iniciados son mayores que los aprendices. No obstante, si se tiene en cuenta el rango, se descubre cómo los de 4º son un grupo más homogéneo que los de 2º, entre los que se encuentra un sujeto con 40 años y otros dos con 23 y 24 años, respectivamente, que hacen subir la media del subgrupo.

El gráfico 1 presenta los resultados relativos a la lengua materna de los sujetos.

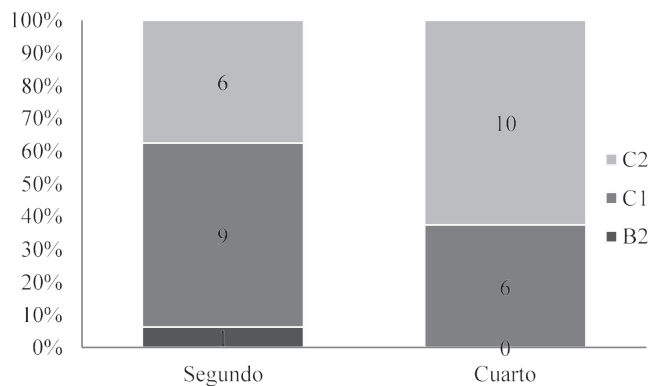
Gráfico 1. Lengua materna



Aparece la misma homogeneidad, aunque en este caso son los iniciados quienes muestran un perfil más coincidente. Entre los aprendices hay nativos de español, bilingües con euskera o inglés y hasta un nativo de gallego. Esta disparidad entre los dos grupos resulta chocante e inesperada y podría deberse, quizás, a un error de interpretación del cuestionario: es posible que los estudiantes de 2º creyeran que solo debían mencionar una lengua, mientras que los de 4º quizás entendieron que podían señalar más de una.

La última pregunta de este bloque versa sobre el nivel de inglés de los sujetos, ya que participaban en una asignatura de prácticas inglés-español. El gráfico 2 muestra los resultados, divididos por subgrupos.

Gráfico 2. Nivel de inglés



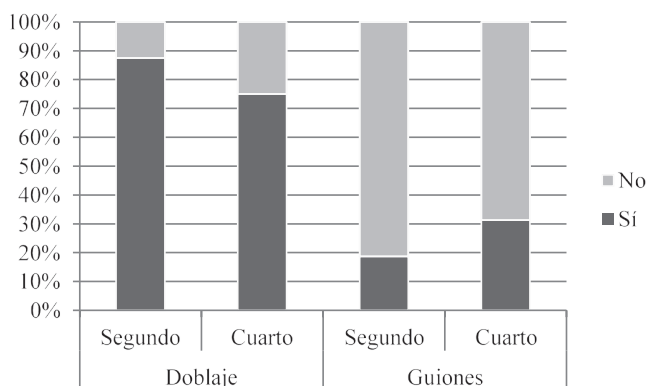
La mayoría de sujetos salvo 1 (en el grupo de los iniciados) habían acreditado al menos el nivel C1 de inglés. Figuran más sujetos con el nivel C2 en cuarto, quizás porque en esos dos años de diferencia entre ambos cursos algunos alumnos aprovechan para obtener la máxima certificación de inglés.

En resumen, los dos subgrupos de estudiantes que participaron en el estudio presentaban un perfil parecido, típico al que se les presupone como estudiantes de traducción en 2º y 4º curso, respectivamente. El único dato que resulta sorprendente, dado el contexto en el que se desarrolló el cuestionario, es que ninguno de los estudiantes iniciados se presentara a sí mismo como bilingüe de español y euskera.

4.1.2. Hábitos y gustos

Se les preguntó también por sus hábitos. Por una parte, se pretendía descubrir si están acostumbrados a ver películas y series dobladas y, por otra, si están familiarizados con la lectura de guiones. El gráfico 3 muestra las respuestas a ambas preguntas.

Gráfico 3. Costumbre de ver productos doblados y de leer guiones



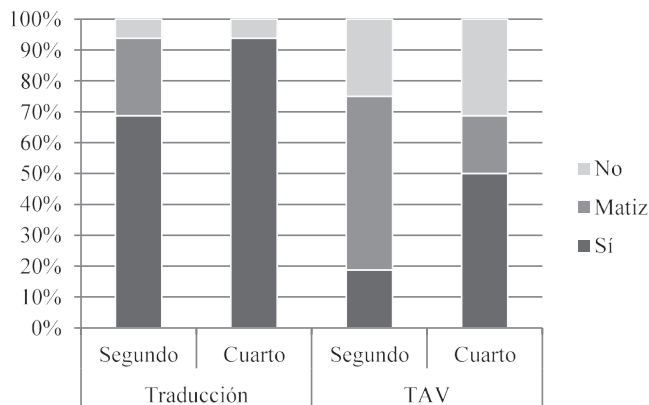
Con independencia del subgrupo al que pertenecen, la mayoría de sujetos dicen estar habituados a ver películas y series dobladas, pero no a leer guiones o transcripciones de ese tipo de obras. Las diferencias son escasas entre los dos subgrupos, si bien el hábito del doblaje está más extendido entre los iniciados y el de la lectura de transcripciones, entre los aprendices. Esto último puede deberse a que los alumnos de 4º han empezado a trabajar la TAV recientemente

en clase y, así, los que respondieron afirmativamente, pudieron haberse referido a la experiencia atesorada en el entorno académico.

En general, hay que decir que varios estudiantes afirmaron estar familiarizados con el doblaje en el cine pero que, cuando ven series en casa, prefieren hacerlo en versión original. La preferencia por la versión original en estudiantes de traducción es irónica pues, si bien es importante que el traductor en ciernes aproveche el material audiovisual para poner en práctica sus destrezas lingüísticas, alejarse del material doblado no parece la mejor manera de acostumbrarse a las prácticas utilizadas por los profesionales del sector, a las convenciones del doblaje que, en algunos casos, tendrán que interiorizar si van a dedicarse a la TAV como actividad principal.

En cualquier caso, se les preguntó específicamente por su vocación como traductores audiovisuales en particular y como traductores en general. Las respuestas dadas por los informantes fueron a veces poco contundentes: por ello, para las respuestas que no fueron un “Sí” o un “No” rotundo, se ha introducido la categoría “Matiz”. Ejemplos de respuestas categorizadas como “Matiz” serían, entre otras, las siguientes: “No estoy seguro, pero creo que no” (sujeto 403), “Yo creo que sí” (212), “Puede” (204) o “Me llama muchísimo la atención, pero hasta que no lo experimente no lo sabré con seguridad” (201). El gráfico 4 presenta los datos divididos por subgrupos.

Gráfico 4. Vocación por la traducción y por la TAV

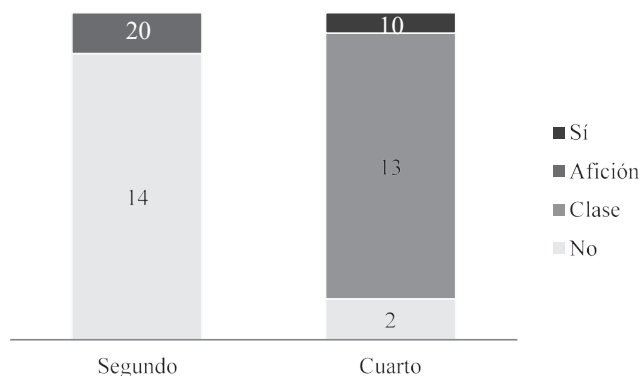


Comparados con los de 4º, los alumnos de 2º presentan más a menudo respuestas ambiguas o cautas tanto a una pregunta como a la otra. El resultado es lógico: una de las funciones de la formación es que los discentes devengan

conscientes de si les gusta o no aquello que están estudiando. En ese sentido, los aprendices están mucho más seguros que los iniciados tanto sobre su vocación como traductores (casi unánime) como por la TAV (al 50 %). Tampoco es de extrañar que haya menos dudas en torno a la traducción en general, pues no todos los estudiantes tienen por qué querer dedicarse a la misma modalidad de traducción. En cualquier caso, la cantidad de alumnos que dicen sentir vocación por la TAV no es nada desdeñable y tampoco ha de extrañar en una época en la que los medios audiovisuales gozan de una posición privilegiada entre las opciones de ocio de los jóvenes.

La última pregunta que sirve para perfilar a los informantes de esta investigación es la que inquiría sobre la experiencia atesorada en TAV. Aunque era una pregunta directa, que se podía responder con un “Sí” o un “No”, la mayoría de sujetos matizaron la respuesta. Así, además de las dos categorías binarias, se han tenido en cuenta dos categorías más: “Clase”, para aquellos que decían tener experiencia en TAV porque la habían obtenido en clase, esto es, en las asignaturas prácticas de traducción en la Universidad; y “Afición”, para aquellos que dijeron haber practicado la TAV, pero no de manera profesional, sino subtitulando vídeos de YouTube y, en general, como entretenimiento. El gráfico 5 presenta los resultados obtenidos en cada grupo.

Gráfico 5. Experiencia en TAV



Como cabía esperar, los alumnos de 2º no tienen experiencia en TAV, aunque dos de ellos dicen haberla practicado como entretenimiento. La respuesta más habitual entre los alumnos de 4º es la categorizada como “Clase”: salvo en tres casos (un alumno dice tener experiencia y dos responden negativamente), no

se atreven a decir de forma tajante que tienen experiencia en TAV, aunque, por otra parte, quieren dejar patente que han practicado esta modalidad de traducción y, por ello, tampoco han respondido “No”.

4.2. TAV y calidad

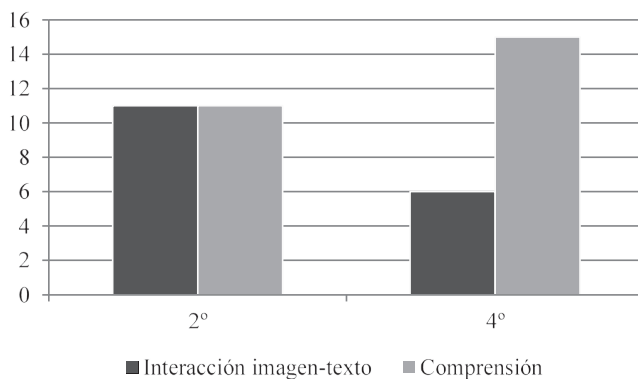
Una vez trazado el perfil medio de los sujetos que respondieron al cuestionario, resta comentar en profundidad qué es lo que ambos subgrupos conocen y opinan del oficio del traductor audiovisual, sobre todo en relación con los conceptos de calidad y evaluación.

4.2.1. Ejercicio de la TAV

El cuestionario incluía dos preguntas relacionadas con dos de los problemas acuciantes para la TAV. La primera pregunta se refiere a la necesidad de contar con el vídeo de la obra audiovisual en el momento de realizar la traducción. Todos los sujetos dijeron que era imprescindible, salvo dos iniciados, que, si bien no dijeron que lo fuera, al justificar su respuesta señalaron que era “recomendable” contar con el vídeo para traducir.

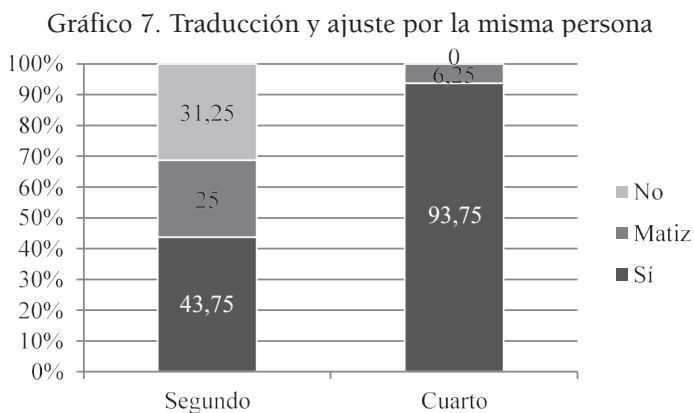
Más que el porcentaje en sí, que, como puede apreciarse, rondó el 100 % de respuestas afirmativas, llaman la atención las justificaciones de los sujetos a sus respuestas, pues fueron de lo más variopinto. Algunos se refirieron a la interacción entre la imagen y el texto: el ajuste labial, la isocronía o la sincronía cinésica. Un ejemplo sería el sujeto 202, que dice “Creo que resulta fundamental para que luego el ajuste sea correcto y el producto quede natural”. Los demás sujetos aludieron a la comprensión del original, a saber: la importancia del contexto y la escenografía para interpretar bien los matices de la obra. En este sentido, puede citarse como ejemplo al sujeto 416, que responde: “Sí, porque los elementos paralingüísticos también entran en juego y pueden modificar la traducción”. El gráfico 6 muestra las respuestas agrupadas y divididas por subgrupo de estudiantes. Es preciso señalar que no todos los sujetos arguyeron razones y que algunos mencionaron más de una justificación, por lo que los números no reflejan la cantidad de sujetos, sino la cantidad de menciones realizadas sobre cada tipo.

Gráfico 6. Importancia de la imagen para traducir obras audiovisuales



Mientras que los alumnos de 2º aportan justificaciones de los dos tipos al mismo nivel, los de 4º, que también señalan razones de ambos tipos, destacan en señalar la importancia de contar con la imagen para comprender el texto original, esto es, para no dejarse nada en el proceso de traducción. En consecuencia, cuando un traductor iniciado piensa en TAV lo que antes le viene a la cabeza es la importancia de la sincronización. En cambio, aquellos que ya se han iniciado en esta práctica consideran que la imagen es imprescindible, no solo para realizar una buena sincronización, sino también y sobre todo para lograr una traducción completa de la obra audiovisual. Es decir, ambos grupos de estudiantes conocen la relevancia de la conexión imagen-texto en TAV, pero, mientras que los de 2º se refieren más a la dificultad técnica, los de 4º demuestran haber aprendido que esa interacción no se queda en la superficie de lo técnico, sino que es más profunda y afecta a la misma hermenéutica del producto audiovisual.

Otra de las cuestiones problemáticas y ampliamente tratadas en la bibliografía sobre el doblaje es quién debería ser el encargado de ajustar el texto, si el propio traductor u otra persona. Al respecto, se incluyó una pregunta en el cuestionario y las respuestas fueron diferentes entre los dos subgrupos, como muestra el gráfico 7.



Los alumnos de 2º no tienen una opinión formada sobre el tema, como muestra la disparidad de respuestas que han dado. Por el contrario, los de 4º son casi unánimes al responder que sí, que el propio traductor es quien debería hacerse cargo del ajuste. Es presumible que este resultado se deba a la función docente, ya que los alumnos de 4º han empezado a familiarizarse con la problemática de la TAV.

Entre aquellos que han respondido “no”, hay justificaciones ambiguas (algunos sujetos sugieren que debe hacerlo “una persona”). Las razones por las que se considera que el traductor debe encargarse de esta función muestran también el desconocimiento patente de los alumnos de 2º pues solo uno de los 16 (el sujeto 205) aportó razones: “saben el tiempo que ocupan los subtítulos en relación con el audio”; por su parte, los de 4º fueron algo más profusos al respecto: un sujeto afirmó que el ajuste debe hacerlo el traductor porque está formado para ello; dos, porque es el único que conoce los dos idiomas y otros cuatro sujetos basaron su opinión en la idea de que el traductor es la persona que mejor conoce la tarea y el documento, por lo que es también la que está en mejor disposición de realizar el ajuste.

4.2.2. Calidad y evaluación

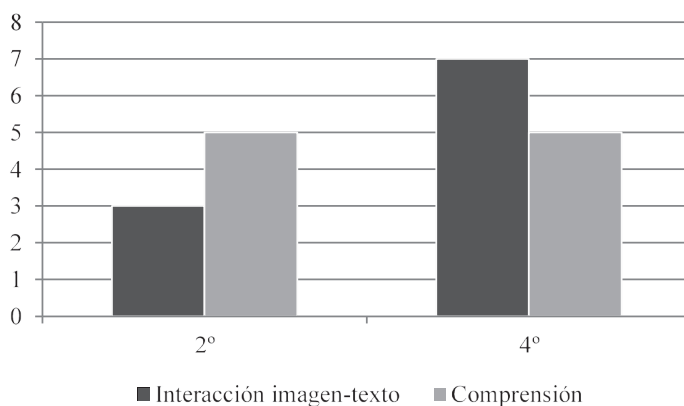
El resto de preguntas del cuestionario versaban sobre la evaluación de productos audiovisuales y sobre el concepto de calidad en TAV. La primera pregunta es similar a aquella cuyos resultados quedaron ilustrados por el gráfico 6 pero, en este caso, se pretendía conocer la opinión de los estudiantes sobre si era necesario contar con el vídeo a la hora de evaluar la calidad de la TAV. La tabla 2 muestra el porcentaje de cada tipo de respuesta:

Tabla 2. Importancia de la imagen para evaluar productos audiovisuales

	Sí	Matiz	No
Segundo	62.5	18.75	18.75
Cuarto	81.25	18.75	0

Las respuestas categorizadas como “Matiz” se refieren, por ejemplo, a aquellas en las que los sujetos decían que no era imprescindible pero sí recomendable contar con el vídeo (el sujeto 201, por ejemplo, dice “aunque no tan importante como en el caso de traducirlo”). Los datos muestran que es bastante relevante para los alumnos que el evaluador del producto audiovisual cuente con la imagen, aunque las respuestas no son tan unánimes como en el caso de aquellas que respondían a la pregunta sobre si era imprescindible el vídeo para realizar la TAV. El gráfico 8 muestra los datos agrupados en las dos categorías principales.

Gráfico 8. Importancia de la imagen para evaluar productos audiovisuales (justificaciones)



En esta ocasión, las diferencias son más notables en el caso de las respuestas relacionadas con la interacción imagen-texto, más citadas por los estudiantes de 4º que por los de 2º. Comparando con el gráfico 6, parece que los estudiantes son conscientes de la importancia de la imagen para las actividades relacionadas con la TAV pero con un matiz: a la hora de traducir, contar con la imagen es crucial sobre todo para comprender bien el texto y para reflejar en el producto traducido todo lo que estaba en el original; a la hora de evaluar el texto, en cambio, la imagen es importante sobre todo para comprobar que el ajuste se ha realizado correctamente. Así, la interacción imagen-texto y la comprensión

son dos aspectos relevantes en la percepción de la calidad de los productos audiovisuales, aunque cada uno de ellos desempeña un papel diferente según el proceso en el que se esté, el de traducción o el de evaluación.

También se preguntó a los informantes quién debía evaluar las traducciones audiovisuales. Las respuestas aparecen en la tabla 3, ordenadas de mayor a menor según el número de menciones totales

Tabla 3. Sujeto evaluador

	2º	4º	Total
Traductor	5	5	10
Espectador, audiencia	4	4	8
Bilingüe o especialista en lenguas	0	8	8
Otro traductor	3	4	7
Doblador	4	1	5
Corrector	3	1	4
Director o director de doblaje	2	2	4
Todo el equipo o equipo técnico	2	1	3
NS/NC	1	0	1
Crítico	1	0	1
Guionista	1	0	1
Productor	1	0	1
Experto en cine	0	1	1
Experto en traducción	0	1	1

Dejando aparte las respuestas anecdóticas, la que más se repite es la de “Traductor”, entendiéndose como la misma persona que ha realizado la traducción. Del mismo modo, el “espectador” es citado en los dos subgrupos con bastante frecuencia, así como “otro traductor” y, en menor medida, el “director”. Las diferencias más significativas se hallan en la categoría “bilingüe o especialista en lenguas” que solo mencionan los aprendices y, además, es en ese subgrupo la respuesta más habitual. La variable lingüística es tenida en cuenta por los estudiantes avanzados para los que el conocimiento de lengua extranjera se destaca como un mínimo que debe tener quien quiera evaluar una traducción, mientras que los de 2º, más inexpertos, creen que la evaluación del trabajo la han de hacer casi siempre los mismos que han desarrollado ese trabajo, excepción hecha del público, que también juega un papel importante.

Es decir, los alumnos de 2º abogan más por la autoevaluación (ya sea individual, ya sea en grupo) y los de 4º citan más a menudo a personas en principio ajenas del proceso de traducción, quizás porque están más acostumbrados a que su trabajo sea evaluado y conocen las bondades de la evaluación por parte de terceros.

Las dos últimas preguntas son acerca del concepto de *calidad* en TAV. En la primera, los sujetos tenían que ordenar de 1 (menos) a 3 (más) los tres tipos de discronías en función de su gravedad. Se utilizaron descripciones fáciles de entender. Así, se ha categorizado como asincronía “labial” lo que en la encuesta aparece como “no coincidan con el movimiento de los labios de los actores”; falta de “isocronía”, “que dure bastante más o menos que el parlamento de los actores” y asincronía “cinésica”, “que no se tenga en cuenta los movimientos corporales de los actores”. Para facilitar el análisis se ha otorgado 1 punto al tipo de problema que los sujetos consideran menos grave para el doblaje; 3 puntos, para el que más y 2, para el otro. La tabla 4 muestra el valor medio recibido por cada problema en cada subgrupo, así como la moda o valor más repetido.

Tabla 4. Importancia de los tipos de discronías

	2º		4º	
	Media	Moda	Media	Moda
Labial	2.07	2	1.80	2
Isocronía	2.47	3	2.53	3
Cinésica	1.47	1	1.67	2

Tanto un grupo como el otro consideran, a la vista de los resultados, que el problema de ajuste más grave para el doblaje es la falta de isocronía; además, los dos grupos coinciden en señalar la falta de isocronía cinésica como el problema menos importante de los tres. La única diferencia entre los dos grupos es que la falta de sincronía cinésica recibe casi siempre un punto entre los estudiantes iniciados y 2 entre los aprendices, aunque las diferencias, teniendo en cuenta la media, no pueden considerarse significativas.

Por último, se incluía una pregunta sobre cuáles son los criterios que hay que utilizar para valorar la calidad de los productos audiovisuales. Al ser una pregunta abierta, se han categorizado las respuestas, que se presentan en la tabla 5.

Tabla 5. Criterios de calidad en los productos audiovisuales

	2º	4º	Total
Ajuste correcto	10	12	22
Naturalidad, adaptada a la lengua de llegada	7	6	13
Fidelidad al contenido	8	5	13
Conserva el tono o el registro, oralidad, realismo	4	6	10
Tiene en cuenta elementos no lingüísticos	3	3	6
La traducción en sí	3	3	6
Los elementos culturales	1	4	5
Misma función o finalidad	2	1	3
Respetar las convenciones técnicas, segmentación	0	3	3
Los mismos que para una obra de teatro	1	0	1
Precisión del lenguaje	0	1	1
Elecciones léxicas	0	1	1
Coherencia	0	1	1
Modulación y expresividad de la voz	0	1	1

Las razones relacionadas con el ajuste son las más mencionadas en los dos subgrupos de sujetos, lo cual demuestra el valor de este factor para la evaluación de la calidad en TAV. En general, los alumnos de 4º citan un mayor número de criterios de calidad y algunos de ellos, como la modulación y expresividad de la voz o la segmentación, apuntan a un mayor conocimiento de la modalidad en sí que sus colegas de 2º curso. Por lo demás, los números son parejos, aunque la diferencia más reseñable es, tal vez, la buena opinión que tienen los iniciados de la fidelidad al contenido o al mensaje, mientras que entre los aprendices hay al menos tres criterios más destacados: el ajuste (ya comentado), la naturalidad y la oralidad.

No es descabellado afirmar que lo que los alumnos *dicen* sobre la calidad de la TAV ofrece pistas sobre lo que dichos alumnos *conocen* sobre la TAV; de aquí también la mayor alusión a los culturemas entre los alumnos de 4º: probablemente por la experiencia obtenida en clase saben ya que ese es uno de los problemas más habituales en el doblaje, mientras que los alumnos de 2º se han referido a problemas más generales, comunes a otros tipos de modalidades, excepción hecha de la sincronización, que es quizás el elemento distintivo de la TAV, tanto para aprendices como para iniciados.

5. Conclusiones

Este trabajo supone un primer acercamiento a lo que piensan los estudiantes de traducción sobre el concepto de *calidad* en la TAV y en la modalidad del doblaje en particular.

Los estudiantes de traducción resultan un grupo idóneo para investigar distintas cuestiones relacionadas con el concepto de pericia, ya que representan distintos estadios de aprendizaje y, por ello, es fácil apreciar en ellos cómo se van interiorizando conceptos y conocimientos. Además, responden bien a los trabajos basados en cuestionarios, pues están más que habituados a cumplimentarlos. Estudiar la calidad en TAV implica poner énfasis en aquellos aspectos que hacen de esta modalidad una actividad diferente: por ello, un estudio sobre lo que opinan los estudiantes de traducción acerca de este concepto debe tener en cuenta puntos controvertidos y habituales en la bibliografía consultada.

La sincronización es quizás el aspecto más destacado en los estudios sobre doblaje, y así ha quedado reflejado en las respuestas de los alumnos, quienes además han confirmado la segunda hipótesis: la falta de isocronía es, para ellos, el error de ajuste más grave. Esta opinión no puede deberse únicamente al consejo de los profesores pues los estudiantes de 2º, con un conocimiento más intuitivo y formación todavía nula en TAV, opinan exactamente lo mismo que los de 4º. En lo que sí difieren es en conocimientos de tipo más profesional, ligados también a la sincronía: los aprendices, por ejemplo, tienen claro que lo ideal es que ajuste y traducción lo haga la misma persona, mientras que las respuestas de los iniciados son más variadas. En general, esta falta de seguridad en las respuestas de los estudiantes de 2º ha sido la tendencia a lo largo de todo el análisis, lo que confirma a su vez la hipótesis cuarta expuesta en la sección 3.

La tercera hipótesis también ha sido confirmada, pues ha quedado patente la importancia de la imagen cuando se trabaja con productos audiovisuales para los estudiantes de traducción. El resultado más interesante al respecto es la diferencia que se deja traslucir en el porqué de esa relevancia: que los estudiantes menos avanzados justifiquen disponer de la imagen, sobre todo, por razones técnicas y los más avanzados, en cambio, por causas más profundas, deja entrever cómo ha avanzado el conocimiento y la opinión de los sujetos a lo largo de la carrera. La otra pregunta en que se abordaba este tema refuerza el papel de la imagen también para la evaluación de la TAV y sugiere que el vídeo está recomendado sobre todo para comprobar el éxito de la sincronización, a diferencia de la etapa de traducción, donde contar con el vídeo supone una ayuda sobre todo para la traslación completa del contenido del original, que no se queda en el texto, sino que emerge de la interacción imagen-texto.

Un tercer punto sobre el que se ha preguntado a los informantes es por el sujeto evaluador de los productos audiovisuales. Las respuestas, una vez más, han servido para comprobar el mayor conocimiento de los estudiantes avanzados respecto de los iniciados, pero, además, ha constatado el rol crucial del espectador para la emisión de juicios de valor sobre los productos doblados.

Quizás el valor más importante del presente estudio sea el de demostrar que los estudiantes de traducción pueden aportar una opinión significativa sobre el concepto de *calidad* en TAV, y esto a pesar de que no son expertos en la materia. Más allá de que la reflexión sobre este concepto tenga un valor pedagógico *per se*, es evidente que constituyen un grupo interesante para la investigación, ya que se alejan del modelo de receptor pasivo que, según Díaz-Cintas (2003: 44), es el típico en el doblaje y son capaces de emitir críticas, igual que los receptores de productos subtítulos. Esta mutación de receptor pasivo a receptor activo en un ejercicio de evaluación del doblaje es posible gracias a sus conocimientos, tanto lingüísticos como de la profesión, y esos conocimientos son también los que hacen de este grupo un perfil apropiado para evaluar el doblaje pues, según opina el propio Díaz-Cintas (2003: 70), el público a veces no tiene los conocimientos necesarios para valorar el producto.

Por otra parte, es de rigor admitir que algunas preguntas pudieron no estar bien formuladas del todo, ya que los resultados de los dos grupos de informantes fueron, a veces, atípicamente distintos; es el caso, por ejemplo, de la lengua materna. Además, vistas las escasas diferencias halladas entre los dos grupos en relación con las preguntas personales, cabría preguntarse por la inclusión de este apartado en el cuestionario. Como excepción cabe considerar la pregunta relacionada con el nivel de inglés, cuyas respuestas muestran con claridad cómo avanza el nivel de los informantes a lo largo de sus estudios. En cuanto a las preguntas relativas a la vocación, que pretendían aportar datos para responder a la primera hipótesis, es cierto que en las respuestas de los aprendices se advierte menos inseguridad, lo cual podría deberse a razones metacognitivas y a cierta madurez, alcanzada gracias, quizás, al aprendizaje desarrollado durante la carrera. Una última autocrítica respecto a la naturaleza de las preguntas es que el hecho de que haya habido que introducir en algunos casos categorías intermedias (por ejemplo, “Matiz”) invita a pensar que tal vez habría sido mejor incluir preguntas cerradas. Las preguntas abiertas tienen ventajas e inconvenientes, pero un cuestionario que hubiera contado con una mezcla de preguntas de ambos tipos habría arrojado, quizás, resultados más completos; en cualquier caso, eso habría supuesto cargar de trabajo a los informantes, lo que podría haberles desmotivado para contestar.

Los hábitos y gustos de los traductores audiovisuales en ciernes podrían estudiarse con mayor detenimiento en el futuro: llama la atención, sobre todo, su preferencia por los productos audiovisuales en versión original, lo cual hace que se alejen de las convenciones profesionales a las que, por otra parte, tendrían que acercarse si decidieran dedicarse a la traducción para el doblaje en el futuro, como muchos admitieron en el cuestionario. Este resultado inspira una nueva pregunta sobre la realidad sociológica del sector: ¿consumen en su tiempo libre los traductores audiovisuales profesionales productos doblados o en versión original? Además, y como resulta obvio, los próximos pasos llevarán a replicar el experimento en textos audiovisuales multilingües que incorporen marcas de identidad. Por ejemplo, estudiando de qué modo la sincronía determina el doblaje del multilingüismo (De Higes Andino 2014) y hasta qué punto condiciona la calidad del producto final. Son algunas de las vías que abre esta investigación, aunque la prolongación más evidente es aquella en la que se pulse la opinión acerca del concepto de *calidad* en el doblaje en otros sectores relacionados con la actividad, como podrían ser los profesores de traducción, los profesionales del ramo, los estudios y productoras de doblaje y los destinatarios potenciales de los productos audiovisuales traducidos.

Referencias bibliográficas

- ABDALLAH, Kristiina. (2012) *Translators in production networks. Reflections on agency, quality and ethics*. Joensuu: Publications of the University of Eastern Finland.
- ALFARO DE CARVALHO, Carolina. (2012) "Quality Standards or Censorship? Language Control Policies in Cable TV Subtitles in Brazil." *Meta* 57:2, pp. 464-477.
- ANTONINI, Rachel. (2005) "The perception of subtitled humor in Italy." *Humor* 18:2, pp. 209-225.
- ARUMÍ, Marta; Jordi Carrabina; Anna Matamala; Bartolomé Mesa-Lao; Pilar Orero & Javier Serrano. (2013) "Audiovisual translation learning platform: a new tool for audiovisual translation training." *Hermeneus* 15, pp. 39-66.
- BITTNER, Hansjörg. (2011) "The Quality of Translation in Subtitling." *Trans-kom* 4:1, pp. 76-87.
- BOURNE, Julian & Christina Lachat. (2010) "Impacto de la norma AENOR: valoración del usuario." En: Jiménez Hurtado, Catalina; Claudia Seibel & Ana Rodríguez Domínguez (eds.) 2010. *Un corpus de cine: fundamentos teóricos y aplicados de la audiodescripción*. Granada: Tragacanto, pp. 315-333.
- BUCARIA, Chiara & Delia Chiaro. (2007) "End-user perception of screen translation: the case of Italian dubbing." *TradTerm* 13, pp. 91-118.

- CASAS ANGUITA, Juana; José Ramón Repullo & Juan de Mata DONADO. (2003) "La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico." *Atención primaria* 31:8, pp. 527-538.
- CHAUME, Frederic. (2012) *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- CHAUME, Frederic. (2007) "Quality standards in dubbing: a proposal." *TradTerm* 13, pp. 71-89.
- CHAUME, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CONDE RUANO, José Tomás. (2019) *Dischronies and the absence of image in the evaluation of dubbing*. En: Huertas Barros, Elsa; Sonia Vandepitte & Emilia Iglesias Fernández (eds.) 2019. *Quality Assurance and Assessment Practices in Translation and Interpreting*. Advances in Linguistics and Communication Studies Series. Hershey, PA: IGI Global, pp. 133-154.
- DE LOS REYES, Julio. (2015) *La traducción del cine para niños: un estudio sobre recepción*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- DI GIOVANNI, Elena. (2012) "Why not ask the audience? An attempt to evaluate viewers' reception of subtitled films at festivals." En: Dalziel, Fiona; Sara Gesuato & Maria Teresa Musacchio (eds.) 2012. *A lifetime of English Studies. Essays in honour of Carol Taylor Torsello*. Padua: Il Poligrafo, pp. 493-508.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- FUENTES-LUQUE, Adrián. (2005) "La recepción de la traducción audiovisual: humor y cultura." En: Zabalbeascoa Terran, Patrick; Laura Santamaria Guinot & Frederic Chaume Varela (eds.) 2005. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 139-151.
- KIRALY, Don. (2000) *A Social Constructivist Approach to Translator Education. Empowerment from Theory to Practice*. Manchester: St. Jerome.
- LÄNG, Juha; Jukka Mäkisalo; Tersia Gowases & Sami Pietinen. (2013) "Using Eye Tracking to Study the Effect of Badly Synchronized Subtitles on the Gaze Paths of Television Viewers." *New Voices in Translation Studies* 10, pp. 72-86.
- MAYORAL, Roberto. (2005) "Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual." En: Zabalbeascoa Terran, Patrick; Laura Santamaria Guinot & Frederic Chaume Varela (eds.) 2005. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 3-8.
- NORD, Christiane; Masood KHOSH-SALIGHEH & Saeed AMERI. (2015) "Socio-Cultural and Technical Issues in Non-Expert Dubbing: A Case Study." *International Journal of Society, Culture & Language* 3:2, pp. 1-16.
- ORTIZ-BOIX, Carla & Anna MATAMALA. (2015) "Quality Assessment of Post-Edited versus Translated Wildlife Documentary Films: a Three-Level Approach." En: O'Brien, Sharon & Michel Simard (eds.) 2015. *Proceedings of 4th Workshop on Post-Editing Technology and Practice (WPTP4)*. Miami, pp. 16-30.

- SEGOVIA, Raquel. (2005) "Semiótica textual y traducción audiovisual." En: Zabalbeascoa Terran, Patrick; Laura Santamaria Guinot & Frederic Chaume Varela (eds.) 2005. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 81-86.
- SOKOLI, Stavroula. (2005) "Temas de investigación en traducción audiovisual: la definición del texto audiovisual." En: Zabalbeascoa Terran, Patrick; Laura Santamaria Guinot & Frederic Chaume Varela (eds.) 2005. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 177-185.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2008) "La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales." En: Brumme, Jenny (ed.) 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid: Iberoamericana, pp. 157-175.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

JOSÉ TOMÁS CONDE RUANO es profesor de Traducción e Interpretación en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) y, además de colaborar con los grupos de investigación TRALIMA, PETRA y GENTT, es miembro del proyecto IDENTITRA (FFI2012-39012-C04-01T), financiado por el MINECO, que se centra en la representación de identidades en los textos audiovisuales multilingües. Se doctoró en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada; su tesis, sobre calidad y evaluación de traducciones, fue galardonada en 2011 con el accésit del Premio a la Mejor Tesis del Bienio, otorgado por la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Algunos de sus últimos trabajos han aparecido en *Parallèles*, *Cadernos de Tradução*, *Trans*, *Hermeneus*, *Ibérica*, *Across Languages and Cultures*, *Meta* y *JosTrans*. Actualmente está interesado en conocer los procesos que intervienen en la evaluación de traducciones audiovisuales.

JOSÉ TOMÁS CONDE RUANO teaches Translation and Interpreting at the University of the Basque Country (UPV/EHU) and works within the framework of several research groups, such as TRALIMA, PETRA and GENTT. Together with that, he is a member of IDENTITRA project (FFI2012-39012-C04-01T), funded by the MINECO Ministry, focused on the representation of identities of multilingual audiovisual texts. PhD in Translation and Interpreting from the University of Granada, his thesis deals with translation quality and evaluation and was the runner-up in the 2009-2011 Prize for the Doctoral Thesis, granted by the Iberian Association of Translation and Interpreting Studies (AIETI). Some of his last works have appeared on *Parallèles*, *Cadernos de Tradução*, *Trans*, *Hermeneus*, *Ibérica*, *Across Languages and Cultures*, *Meta* and *JosTrans*,

inter alia. Today, he is interested in shedding some light on the processes involved in the assessment of audiovisual translations.

Anexo: Encuesta

Código:

	PREGUNTA	RESPUESTA
1	Para traducir productos audiovisuales, ¿crees imprescindible disponer del video? Justifica tu respuesta.	
2	¿Y para evaluar su calidad? Justifica tu respuesta.	
3	¿ Quién debe evaluar la calidad de los doblajes?	
4	¿Es responsabilidad del traductor ajustar el texto a la imagen?	
5	Ordena de 1 (menos) a 3 (más) qué consideras más perjudicial para la calidad del doblaje: a) que este no coincida con el movimiento de los labios de los actores; b) que dure bastante más o menos que el parlamento de los actores; o c) que no se tenga en cuenta los movimientos corporales de los actores.	
6	¿Qué criterios hay que utilizar para evaluar la calidad de la TAV?	
7	¿ Sueles ver películas y series dobladas?	
8	¿Estás familiarizado con la lectura de guiones o transcripciones?	
9	Indica en qué curso estás.	
10	¿Tienes experiencia como traductor audiovisual? Justifica tu respuesta.	
11	¿Tienes vocación de traductor ?	
12	¿Tienes vocación de traductor audiovisual ?	
13	¿Habías visto ya alguna de las escenas que has tenido que evaluar? ¿Cuáles?	
14	Indica tu edad .	
15	Indica tu nivel de inglés (C2, C1, B2, B1,...)	
16	Indica tu lengua materna.	

Recibido / Received: 02/02/2017
Aceptado / Accepted: 23/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.4>

Para citar este artículo / To cite this article:

Manterola Agirrezabalaga, Elizabete. (2019) "Evolución del cine en euskera y su traducción." En: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, pp. 113-144.

EVOLUCIÓN DEL CINE EN EUSKERA Y SU TRADUCCIÓN¹

Elizabete Manterola Agirrezabalaga

elizabete.manterola@ehu.eus
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

Resumen

En los últimos años hemos presenciado un auge de las producciones cinematográficas en euskera, por lo que creemos necesario realizar un estudio de su desarrollo. Este artículo pretende, en primer lugar, analizar la terminología y la conceptualización que se esconden detrás de las denominaciones *cine vasco* y *cine en euskera*, para después observar la producción y su difusión a lo largo de su historia. Se ha compilado un catálogo de largometrajes que emplean el euskera como lengua vehicular y al analizarlo se deduce que la denominación de película en euskera puede resultar un tanto confusa, dada la idea de monolingüismo que sugiere, en contraposición al multilingüismo presente en numerosas películas. Por último, centraremos nuestra atención en las diferentes modalidades de traducción y la difusión que tienen las películas en euskera tanto dentro como fuera del País Vasco.

Abstract

"Evolution of cinema in Basque and its translation"

In recent years we have witnessed a boom in cinematographic productions in Basque, so it may be a good time to observe its development. This article aims to analyze the terminology and conceptualization behind the names *Basque cinema* and *cinema in Basque*. Filmography in Basque and its distribution will also be observed throughout its history. To this end, a catalogue of feature films that use Basque as their main language has been completed. It can be deduced from it that the name film in Basque can be somewhat confusing, given the idea of monolingualism that it suggests, as opposed

1. Este artículo forma parte del trabajo realizado por el grupo de investigación TRALIMA (GIU16/48), financiado por la UPV/EHU.

to the multilingualism present in numerous films. Finally, we will focus our attention on the different modalities of translation and the diffusion of films in Euskera, both inside and outside the Basque Country.

Palabras clave: Cine vasco. Cine en euskera. Traducción audiovisual. Multilingüismo. Diglosia.

Keywords: Basque cinema. Cinema in Basque language. Audiovisual translation. Multilingualism. Diglossia.

1. Introducción

Esta contribución presenta una visión panorámica sobre la producción cinematográfica en euskera y su traducción. Existen numerosos estudios sobre cine vasco o cine en euskera, pero muy pocos tienen la traducción en su punto de mira. De hecho, las contadas contribuciones sobre la traducción audiovisual se han centrado sobre todo en la producción exterior vertida al euskera (véanse Barambones 2011 y 2012; Barambones, Merino & Urizarri 2012; Larrinaga 2010; Zabalondo 2010, entre otros). Por ello, hemos querido observar la direccionalidad opuesta y centrarnos en la producción en euskera y su doblaje y subtítulo hacia otras lenguas.

Esta aportación pretende ser un punto de partida para el análisis de la traducción y difusión de la cinematografía vasca, un ámbito que consideramos podría ser muy productivo. Se ofrecen unos resultados preliminares extraídos del catálogo elaborado para este artículo mediante los cuales se pueden observar las tendencias lingüísticas y traductológicas existentes.

En primer lugar, ha sido necesario reflexionar sobre lo que significan los términos cine vasco y cine en euskera, ya que no son nociones estancas ni bien definidas, para definir el objeto de estudio y de catalogación, que hemos limitado a las películas en euskera. El análisis de los productos originales ha sido una tarea fundamental para ello. Los productos analizados son diversos y el multilingüismo está presente en ellos. La hipótesis que plantea esta contribución es que las denominadas películas en euskera son en realidad productos multilingües donde, aparte de una lengua vehicular minoritaria, también existen otras variantes u otras lenguas, con lo que la visión monolingüe que se sugiere mediante su denominación está distorsionada.

El catálogo que hemos diseñado constituye una herramienta muy útil para poder ofrecer un panorama general de la producción en euskera, su traducción y su distribución. Sin embargo, su compilación ha resultado más compleja de lo inicialmente previsto, lo cual se mostrará en el siguiente apartado.

Más adelante se debatirá sobre el multilingüismo y la inclusión de dialectos en los productos originales, y se ilustrará mediante varios ejemplos la tipología existente. La traducción y la difusión de las películas en euskera tanto dentro

como fuera del País Vasco también será uno de los puntos centrales de esta contribución. El último apartado ofrecerá unas reflexiones finales.

2. Objeto de estudio

El adjetivo *vasco* resulta conflictivo o cuanto menos confuso, ya que puede entenderse de diferentes modos y la compleja conceptualización de la producción cinematográfica vasca resulta en una terminología ambigua. Durante la década de los 70 surgieron los primeros intentos para la creación de una industria cinematográfica vasca y es entonces cuando se comienza a debatir sobre la representación del cine vasco. Aquel debate inicial se ha calmado con los años, aunque hoy por hoy todavía no exista una clara definición de lo que es el cine vasco e incluso sigamos preguntándonos si en realidad existe una cinematografía vasca, teniendo en cuenta lo reducido de la producción y su falta de autonomía. Se podría pensar que una definición estanca no es relevante, aunque en vista de las necesidades de financiación del sector resulta inevitable delimitar qué se va a subvencionar y cuáles son los parámetros para otorgar ayudas².

Cine vasco no es equivalente a *cine en euskera*, aunque exista una relación interdependiente entre ellos. Cine en euskera es cine vasco, pero el cine vasco no tiene por qué ser en euskera. El cine vasco puede estar ligado a aspectos culturales, territoriales o lingüísticos, mientras que generalmente el denominado cine en euskera se define por la lengua vehicular de una película.

Por otra parte, el cine en euskera perfectamente puede dar cabida a las películas rodadas en otras lenguas que hayan sido dobladas o subtituladas al euskera. Con todo y con ello, la denominación de cine en euskera no parece la más acertada para referirse a la producción original en euskera, aunque a efectos prácticos sea la denominación que se emplea para referirse a las películas rodadas íntegra o parcialmente en ese idioma.

En vista de que la producción es cada vez más numerosa, nos planteamos como objetivo elaborar un catálogo de obras cinematográficas en euskera, analizar sus características y observar cuál ha sido su difusión en otras lenguas y mediante qué modalidad de traducción audiovisual se han distribuido. El estudio se centra en la producción de largometrajes y deja de lado los cortometrajes y los medimetrajes por la dificultad de acceder a la producción

2. Lo que se establece en las bases de las convocatorias anuales de subvenciones del Gobierno Vasco es bastante amplio, ya que toda persona que haya nacido o que resida en Euskadi puede beneficiarse de tal ayuda, aunque si la producción se realiza en euskera, el solicitante estará exento de cumplir con lo anterior (cf. BOPV 2016).

global, ya que no existen fuentes disponibles que recojan todos los productos existentes. Por otra parte, hemos recopilado obras de ficción, documentales y películas de animación con la intención de ofrecer una panorámica lo más amplia posible.

Asimismo, hemos adoptado un criterio lingüístico para definir nuestro objeto de estudio. El enfoque y la metodología que se emplean en este estudio se basan en estudios previos sobre la exportación de literatura vasca (cf. Manterola 2014). Teniendo en cuenta que nos enmarcamos en los Estudios de Traducción, se analizan las denominadas películas en euskera, las cuales conforman un discreto sistema desde el punto de vista lingüístico (cf. Mejuto 2011: 51). La clasificación de cada fuente no coincide al 100%, por ejemplo, Muñoz Manias (2015) clasifica dentro del cine en euskera los productos rodados íntegramente en euskera y analiza los costes de producción y planes de financiación de 11 películas rodadas entre 2005 y 2012. El *Euskal Zine Bilera* (Festival de Cine Vasco) de Lekeitio, que surge en la década de los 70 para promover la producción audiovisual en euskera³ y exhibe únicamente productos rodados en ella, ofrece una perspectiva parecida. Por su parte, el proyecto Ganbara, que tiene como objetivo ofrecer una panorámica histórica de la producción cinematográfica en euskera y servir como archivo digital,⁴ no define claramente lo que clasifica como película en ella, y en su catálogo se pueden encontrar películas monolingües y multilingües, así como películas originales y dobladas. De manera similar, la comparativa de Barambones (2011) sobre películas originales en euskera y películas dobladas y subtituladas al euskera recoge películas monolingües y multilingües como “cine en VO en euskera” (2011: 20). El investigador optó por incluir “aquellas películas que, aunque en su mayor parte estén rodadas en castellano, incluyen diálogos en euskera” así como “aquellas producciones que, aunque estén rodadas en euskera, hacen uso de diálogos en castellano” (Barambones 2011: 1). Por otra parte, en su estudio sobre el papel que desempeña la traducción en el panorama audiovisual vasco actual en diferentes medios y diferentes tipos de productos, Mejuto reconoce que no es raro encontrarse filmes en castellano que introducen diálogos en euskera y viceversa (cf. Mejuto 2011: 51). Por ello, al realizar la catalogación de la producción original en euskera establece dos criterios mínimos: al menos el 50 % del contenido verbal tiene que estar en euskera y al menos el 50 % de los créditos tienen que estar en euskera (cf. Mejuto 2011: 52).

3. Para más información consúltese su página web <www.zinebilera.com>.

4. Para información más detallada consúltese su página web <ganbara.eus>.

Este estudio sigue la misma línea para analizar la producción en euskera. Sin embargo, ha resultado difícil fijar un criterio lingüístico claro dada la cada vez más amplia presencia del multilingüismo dentro de las producciones audiovisuales. Cabría recordar lo que mencionan Corrius y Zabalbeascoa (2012: 3): “We could view all texts as being potentially multilingual even though they may have a main language (L1) just as translations may have one main language (L2)”. A pesar de ello, creemos que existen tendencias divergentes, algunas hacia el monolingüismo y otras hacia el multilingüismo. El término de «película en euskera» que se utiliza popularmente es un tanto simplista y puede llevar a confusión. Existen, por una parte, películas monolingües, donde la lengua vasca es la única que se oye. Por otra parte, otras películas emplean el euskera como lengua vehicular, pero existe presencia de L3⁵ (Corrius & Zabalbeascoa 2011), y también hay películas en que tanto el euskera como el castellano son lenguas vehiculares o L1.⁶ Y, por supuesto, existen películas donde el euskera tiene una presencia más testimonial, donde tiene un carácter de L3. Cuando se habla de películas en euskera, normalmente se refiere a las que utilizan el euskera como una de las lenguas vehiculares. Sin embargo, una vez consultadas las fuentes arriba citadas, creemos que no siempre se entiende del mismo modo la noción de lengua vehicular o L1. El criterio principal para la inclusión de películas en nuestro catálogo es que el euskera sea la L1 de los largometrajes o por lo menos una de las L1.

En esta primera versión del catálogo se han incluido datos desde el 1956, año en que se produjo la primera película con el euskera como L1, hasta el 2016. En total, se han recopilado 111 películas y los siguientes son los datos correspondientes a cada una: título original y título traducido, director, guionista, productor, año, género, metraje, L1, L3 (en el original), lengua(s) de subtitulación y lengua(s) de doblaje. Cabe señalar que no ha sido fácil recopilar datos fidedignos sobre la L1 y la L3, ni tampoco definir la lengua original en

5. Corrius & Zabalbeascoa definen así la L3: “L3 notation is to be used to refer to the presence in a text of languages that only account for a small part of the total linguistic output of a text. When two or more languages are so evenly distributed that it becomes difficult to establish a principal language, or even when a secondary language covers considerably long passages, then it might be more appropriate to consider that in fact we are dealing with a text, or a translation, that has more than one L1 (L1a, L1b, L1c, ...) or maybe even L2, respectively. Likewise, there may be more than one L3 in a given ST or TT (L3a, L3b, L3c, ...)” (2011: 121).

6. Esta es la definición que se hace de L1, entendiéndose esta como lengua vehicular de una película: “Main (or only) language of the source text. [...] The concept of L1 also includes any other language with a significant amount of words” (Zabalbeascoa & Voellmer 2014: 43).

el caso de algunas películas de animación. Con todo, creemos que este catálogo puede servir de punto de partida para ahondar en el multilingüismo y la traducción en productos audiovisuales vascos. El anexo I ofrece una visión resumida del catálogo.

3. El desarrollo del denominado cine en euskera

Este apartado se centrará en el desarrollo y la evolución de la producción de las películas en euskera y observará la presencia que ha tenido la lengua vasca en pantalla. Aunque lo ideal sería observar el cine vasco en su totalidad y ver qué lugar ocupan en él las películas en euskera⁷, por cuestiones de espacio nos limitaremos a realizar un pequeño repaso a la producción en lengua vasca. Sin embargo, no se puede mantener una visión purista, ya que el euskera tiene protagonismo también en películas que utilizan otras lenguas como L1.

Aunque el catálogo será la base principal de los datos que aportaremos, también se tendrán en cuenta otras películas que sean referenciales, pero que hayan quedado fuera de nuestra catalogación, ya sea por cuestiones de metraje o por la reducida presencia del euskera en pantalla. Sin embargo, hemos creído oportuno incluir sus referencias aquí para poder ofrecer una visión más completa.

En líneas generales, el cine es una industria dependiente del mercado estadounidense imperado por el uso del inglés. Según Roldán Larreta, “si el cine realizado en castellano sufre ya serios problemas de rentabilidad, películas habladas en euskera tienen un futuro mucho más oscuro” (1996: 164). El reducido número de cineastas capaces de trabajar en euskera y de espectadores potenciales condiciona totalmente las opciones de rentabilidad de dichos productos. Tal y como menciona Mejuto, el mercado vascohablante no es el más tentador: “Just above one million speakers do not constitute the most appealing market for film producers” (2011: 51).

La primera película en que se oye hablar en euskera es *Au Pays des Basques* (1930)⁸, un documental de 40 minutos dirigido por Jean Faugeres y Maurice Champeaux en el que se muestra la vida cotidiana de los vascos. Posteriormente surgieron varias producciones de carácter documental y también otras de naturaleza propagandística con claros intereses políticos en los que el euskera tuvo

7. Para ahondar en este tema el lector puede consultar, entre otros, Roldán Larreta 1996 y 1999, Martínez 2015 o Gutiérrez 1994.

8. Esta película, al igual que otras que se mencionan en este apartado, no forma parte del catálogo, ya que no cumple con los criterios establecidos para su elaboración. Todas ellas están recogidas en el anexo II.

un papel más o menos testimonial. Fue el año 1956 cuando se rodó la primera película íntegramente en euskera, dirigida por el general vasco-francés André Madré. Se tituló *Gure Sor Lekua* y tuvo una duración de 90 minutos, un trabajo dirigido a los vascos de la diáspora. Paradójicamente, la copia recuperada hace poco por Josu Martínez no contiene la pista sonora⁹ (cf. Martínez 2015). Antes de este descubrimiento se creía que los primeros trabajos en euskera eran cuatro documentales de Gotzon Elorza.¹⁰

En los últimos años de la dictadura franquista, una nueva generación de artistas y cineastas siguió creando productos de carácter documental. *Ama Lur* (Nestor Basterretxea y Fernando Larruquert 1968) representa un hito en la historia del cine vasco por su valor etnográfico y artístico (cf. Manias Muñoz 2015: 183). Además, aunque no fuera rodada en euskera, la lengua vasca está de algún modo presente en ella: “In spite of having Spanish as narrative language, *Ama Lur* (“mother land”) is probably the first long film produced in Spain which includes bilingual credits, and speech and songs in Basque” (Mejuto 2011: 53). Otro trabajo interesante es el de *Axut* (Jose Mari Zabala 1976), una película experimental sin diálogos, pero que cuenta con título y créditos en euskera (cf. Mejuto 2011: 53). A finales de los 70 se produjeron *Balantzatxo* (1978), una producción para niños de Juanmi Gutiérrez y la serie de películas documentales *Ikuska*, supervisada por Antton Ezeiza.

Una vez instaurada la democracia en España y con el Gobierno Vasco al frente de la producción cultural vasca podríamos decir que el cine vasco conoció su edad de oro (cf. Barambones 2011: 6). Durante la década de los 80 se estableció un sistema de subvenciones para producciones de ficción en euskera mediante el que se produjeron 43 largometrajes en el periodo 1981-1991 (cf. Manias Muñoz 2015: 184), de los cuales nuestro catálogo reúne ocho. En aquella época se abogó por reforzar la creación artística y se dieron los primeros pasos para establecer una industria cinematográfica vasca y profesionalizar el sector. Cabe mencionar varios medimetrajes basados en obras literarias, como *Ehun metro*, de Alfonso Ungría, *Zergatik, panpox?*, de Xabier Elorriaga o *Hamaseigarreanean, aidanez*, de Anjel Lertxundi, producidas todas ellas en 1985. Posteriormente vinieron *Oraingo izen gabe* (Jose Julian Bakedano 1986) y *Kareletik* (Anjel Lertxundi 1987), que no tuvieron una recepción demasiado

9. La copia fue descubierta en una casa particular en la que vive la viuda del general Madré. La prensa de la época y los testimonios de primera mano confirman que la cinta se rodó en euskera.

10. *Ereagatik Matxixakora* (1959), *Aberria/Erria* (1961), *Elburua: Gernika* (1962) y *Avignon* (1964).

positiva (cf. Mejuto 2011: 54), no por haber sido rodadas en euskera, “sino más bien por su escasa calidad” (Roldán Larreta 1996: 173). También hubo producciones bilingües en euskera y en castellano, como *Ander eta Yul* (Ane Díez 1989). *Ke arteko egunak* (Antton Ezeiza 1989) merece una mención aparte, ya que fue la primera película que entró en la competición oficial del Festival de Cine de San Sebastián.¹¹

Parece que la presencia del euskera es cada vez más testimonial: “el compromiso de la productora Irati o de cineastas como Juanba Berasategi, Bakedano, Lertxundi o Ezeiza, queda como un romántico esfuerzo incapaz de todos modos de ocultar una realidad” (Roldán Larreta 1996: 173-174).

Con la llegada de los años 90, el coste de las películas iba en aumento y el Ministerio de Cultura cambió el modelo de promocionar el cine, y obligaba a las películas a recuperar la inversión realizada. En el País Vasco se creó *Euskal Media*, una institución pública para gestionar las subvenciones cinematográficas. Muestra del cambio drástico que supuso es que en aquella década se rodó una única película íntegramente en euskera (*Offeko maitasuna*, Koldo Izagirre 1992), además de otras tres películas de animación y otras dos películas bilingües: *Urte ilunak* (Arantxa Lazcano 1993) y *Maité* (Eneko Olasagasti y Carlos Zabala 1994), donde el euskera tiene una presencia más testimonial.

Transcurridos algunos años, en 1996 el Gobierno Vasco decidió retomar la vía de las subvenciones que estableció en los 80 y, aparte de ello, se firmaron varios convenios con la Radio Televisión Vasca para la promoción del cine vasco. Además, en los últimos años la inversión realizada por ETB ha ido creciendo de manera sustancial. Después de 12 años sin estrenos, en 2005 llegó *Aupa Etxebeste!*, dirigida por Asier Altuna y Telmo Esnal, la película en euskera más taquillera hasta *Handia* (2018). Desde entonces se han estrenado anualmente varias películas con euskera como lengua principal (o al menos como una de las lenguas principales). Aunque no se trate de una producción abundante, sí parece tener cierta continuidad. Continuidad que se ha visto afectada por la crisis económica de los últimos años y la reducción de las subvenciones públicas.¹²

El siguiente gráfico muestra la evolución de la producción anual.¹³ Como se puede observar, se han estrenado pocos largometrajes hasta el nuevo milenio.

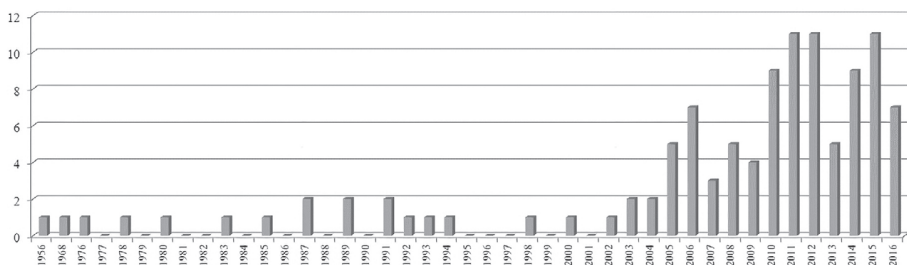
11. La película tuvo una recepción controvertida debido a la temática que trataba. Para más información, consúltese *El cine del País Vasco; de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* (1999), de Roldán Larreta.

12. Según Manías Muñoz, entre 2010 y 2013 el presupuesto se redujo un 61 % (2013: 95).

13. En el anexo I, titulado “Catálogo”, se puede consultar el listado completo de títulos.

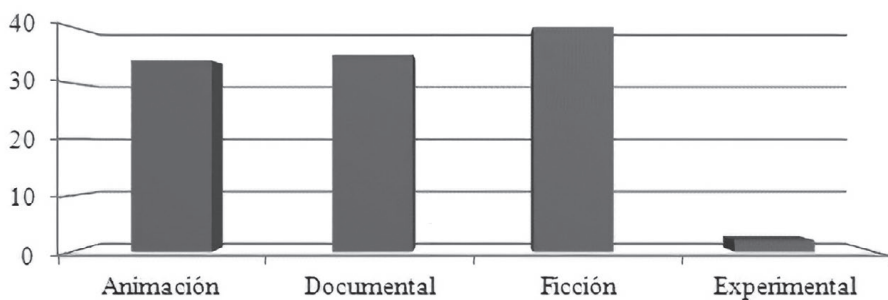
A partir del año 2002 vemos que la producción va aumentando, aunque no de manera continuada, y existe una subida considerable a partir de 2010.

Figura 1. Cronología de la producción de cine en euskera entre 1956 y 2016



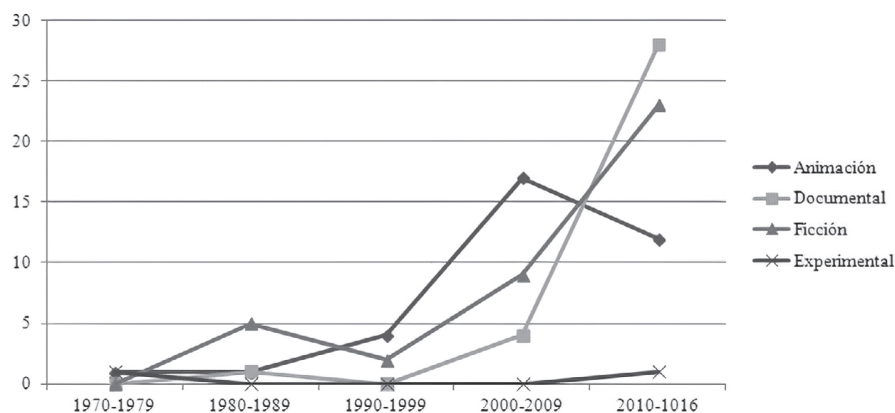
Por lo que se refiere al género, hemos contabilizado un total de 34 películas de animación, 35 documentales, 2 largometrajes experimentales y 40 obras de ficción (27 películas dramáticas, 6 comedias, 3 películas de aventuras para niños y jóvenes, 3 thrillers y 1 musical).

Figura 2. Largometrajes en euskera por géneros



El siguiente gráfico puede resultar ilustrador para observar los géneros de manera cronológica. En él hemos distribuido la producción por géneros y décadas, desde 1970 hasta la actualidad.

Figura 3. Distribución cronológica de los géneros



Se observa que en los años 80 la ficción tuvo una primera etapa productiva, más aún si tuviéramos en cuenta los medimétrajes de ficción que se han quedado fuera de catálogo, y, posteriormente, en los 90, descendió. Sin duda, a partir del nuevo milenio hay una subida notable bastante continuada. En el caso de los documentales, el gráfico muestra que, hasta la década del 2000, la producción es casi nula, pero desde entonces ha tenido un crecimiento exponencial, sobre todo en los últimos años. Por otra parte, cabe destacar que, desde los 80, el sector de la animación ha venido desarrollándose poco a poco y tuvo una subida considerable en la década del 2000, aunque en los últimos años parece que no ha seguido aumentando. Téngase en cuenta que el último periodo que aparece en el gráfico es algo más corto que los demás, por lo que no se puede hablar de un descenso.

Más allá de los datos cuantitativos, podría decirse que los productos son cada vez más diversos en cuanto a estilo, género o registro lingüístico, y su calidad es más que aceptable. Por contra, la fragilidad de la industria se hace notar en la dependencia de las subvenciones públicas, tal y como ocurre en otros lugares, por lo que una crisis económica como la que hemos sufrido desde 2008 tiene consecuencias directas en ella y la condiciona completamente. Por otra parte, la respuesta por parte del público no es la que cabría esperar (cf. Manias Muñoz 2013: 87): la gente no acude a las salas de cine y las películas permanecen en pantalla durante un periodo temporal limitado.

4. El multilingüismo y la presencia de diferentes variantes en las versiones originales

Creemos conveniente analizar la versión original de las películas de nuestro catálogo antes de observar sus correspondientes versiones traducidas. Para ello, observaremos primero su carácter (monolingüe o multilingüe) para después analizar el tipo de lenguaje que se utiliza en ellas y ver si las variantes empleadas necesitan algún tratamiento concreto para su recepción por parte de los espectadores. La utilización de los dialectos o el estándar pueden aportar más o menos credibilidad a una película y acercar la historia a su entorno más cercano, aunque es difícil hacer generalizaciones, ya que dependerá de las estrategias utilizadas en cada película y del resultado obtenido.

El multilingüismo de los productos audiovisuales es visible incluso antes de llegar el producto a pantalla. Hay directores de cine no vascohablantes, o que no tienen un dominio semejante de ambas lenguas, que han rodado películas en euskera. En dichos casos, se entremezclan las dos lenguas en los procesos de escritura del guion, rodaje o producción. En el caso de *Bi anai* (Imanol Rayo 2011), por ejemplo, varios borradores del guion se escribieron en castellano antes de la versión definitiva en euskera que se utilizó en el rodaje. Se trata de un guion basado en la novela del mismo título de Bernardo Atxaga, lo cual nos indica que el texto de algún modo ha sido traducido primero del euskera al castellano y del castellano al euskera para el rodaje. En el caso de *Lasa eta Zabala* (2014), por otra parte, su director, Pablo Malo, no es vascohablante, pero se puso al frente de un proyecto bilingüe. Según el guionista y creador del proyecto, Joanes Urkixo, seleccionar la lengua de rodaje fue una de las principales decisiones que tuvo que tomar:

La primera decisión de urgencia fue que la película fuera bilingüe. Parecía lo más sensato que los personajes hablaran en su forma natural: refugiados vascos, familiares y población local en euskera, en castellano los guardias civiles así como todo el sumario y el juicio (Urkixo 2014).

Sin embargo, la decisión inicial se tuvo que adecuar a otro tipo de exigencias igualmente necesarias para sacar adelante el proyecto:

Para optar a las ayudas a la producción en euskera (algo mayores que en el caso del castellano) al menos un 50 % de los diálogos tendrían que ser en dicha lengua. Sin duda esto limitaba un tanto las opciones narrativas y me cargaba con el trabajo añadido de las traducciones, pues Pablo Malo no habla euskera (Urkixo 2014).

Como se aprecia en estas palabras, la financiación es clave a la hora de diseñar el empleo de la lengua vehicular.

Existe otro caso curioso en lo respectivo a la elección lingüística. En 1989, Antton Ezeiza estrenó en el Festival de Cine de San Sebastián su primer largometraje dentro del cine vasco, titulado *Ke arteko egunak*. El rodaje se realizó casi en su totalidad en euskera; eso sí, como el protagonista, el actor mexicano Pedro Armendáriz Jr., no hablaba euskera, tuvo que ser doblado para la versión original (cf. Goñi 2014). Aunque el producto final se visualice en pantalla íntegra o parcialmente en euskera, en realidad el proceso no es monolingüe y puede haber necesidades de traducción en diferentes fases. Es decir, existe una traducción intratextual antes de llegar el producto a la pantalla.

En lo referente a los productos de animación, en la mayoría de los casos, ya desde la fase de creación se proyecta que tendrán más de una versión, sea en euskera y castellano u otras lenguas, como el catalán o el inglés. Además, en los últimos años se han abierto camino primero coproducciones entre empresas vascas y españolas y, más tarde, coproducciones internacionales¹⁴ en las cuales existe una versión en euskera, otra en castellano, otra en inglés y puede que en más lenguas. Cuando existe colaboración internacional a nivel de producción, es necesario que el guion esté en inglés y que después se vaya traduciendo a las demás lenguas.¹⁵

A continuación, nos centraremos en la(s) lengua(s) vehicular(es) de las películas vascas y mostraremos varios ejemplos de películas en que se emplea más de una lengua en pantalla.

Tal y como se ha señalado arriba, bajo el paraguas de cine en euskera se clasifican películas filmadas en una única lengua, como podría ser el caso de *Amama* (Asier Altuna 2015), o *Loreak* (Jon Garaño y Jose Mari Goenaga 2014). Ciertamente es que en estas películas se introduce alguna expresión o algún cartel en pantalla de manera aislada en castellano, muestra de la convivencia de ambas lenguas en territorio vasco. En ocasiones se trata de frases o de palabras ya acuñadas en euskera que no suponen problemas de comprensión. Podríamos decir que la presencia de L3 es casi inexistente.

Por otra parte, en muchas otras películas, cuya lengua principal es el euskera, aparece algún que otro personaje que habla en otra lengua, por lo que

14. Consúltese el artículo “El camino de la coproducción en el largometraje de animación vasco” (2016) de Maitane Junguitu para ahondar en este tema.

15. En el caso de *Pixi Post* y *los genios de Navidad* (Gorka Sesma 2016), su productor Juanjo Elordi menciona que la historia fue escrita primero en euskera y que fue traducida al inglés para la búsqueda de socios para la coproducción internacional (cf. Aramendi 2014). No es el único caso de coproducción. Su anterior película *Yoko eta lagunak* (Juanjo Elordi 2015) fue una coproducción entre empresas de Rusia, Cataluña, País Vasco y América (cf. Aramendi 2014).

la L3 tiene una presencia más amplia. Lo más común es que esa segunda lengua sea el castellano, aunque también aparecen otras lenguas, como el gallego o el italiano en *Kareletik*, o el alemán y el inglés en *Amaren eskuak* (Mireia Gabilondo 2013). Esta tendencia a utilizar varias L3 parece ser recurrente.

Tampoco es de extrañar que exista presencia de diferentes L3 en los documentales. *Nömadak TX* (Raúl de la Fuente, Harkaitz Martínez de San Vicente, Igor Otxoa y Pablo Iraburu 2006) trata sobre el instrumento musical de la *txalaparta*. Fue rodada en diferentes localizaciones (Mongolia, Laponia, India, etc.) y recoge testimonios de personas de cada uno de estos lugares. El documental *Amerikanuak* (Gorka Bilbao y Nacho Reig 2010) trata sobre la emigración vasca a Estados Unidos, por lo que se emplean el euskera y el inglés como lenguas vehiculares. *Jai Alai Blues* (Gorka Bilbao 2015) se centra en la cesta punta, en su presencia en las Américas (Estados Unidos, Cuba, México), y recoge numerosos testimonios en euskera, castellano e inglés. Son solo unos ejemplos de un amplio número de documentales con testimonios en más de una lengua. Estas cintas incorporan subtítulos en euskera para las L3 en sus copias originales.

Asimismo, otras películas cuentan con dos lenguas principales. Es el caso de *Arriya* (Alberto Gorritiberea 2011) o *Lasa eta Zabala*. Cabría analizar ambos casos detalladamente para identificar la función atribuida a cada lengua y el porqué de utilizarlas. De hecho, ya hemos mencionado anteriormente que para el guionista de *Lasa eta Zabala* lo más sensato era que los personajes hablaran en su forma natural (cf. Urkixo 2014). Sin embargo, también existen otras películas y otros productos audiovisuales de ficción donde se prima la utilización del euskera como única L1 y donde personajes que en un plano real hablan en castellano (policías o personas foráneas, por ejemplo) aparecen de una manera natural empleando el euskera. Se trata de dos corrientes contrapuestas que coexisten en la filmografía vasca actual y que no buscan un mismo efecto mediante sus productos: por un lado, algunos buscan ficcionalizar la realidad sociolingüística vasca para crear productos en euskera e impulsar la creación cultural en dicha lengua, conscientes de que el uso real del euskera es bastante menor de lo que se ve en pantalla; por otro, se quiere reflejar en pantalla una realidad diglósica en la que el empleo de ambas lenguas intenta reflejar diálogos directos y reales que se dan en el día a día, aunque la presencia en pantalla de ambas lenguas no se corresponda al 100 % con la realidad.

Otras películas cuya trama principal sucede en castellano o en alguna otra lengua insertan el euskera de manera bastante testimonial.¹⁶ Por ejemplo, en

16. Los casos en que el euskera no representa una de las L1 han quedado fuera de nuestra catalogación y consideramos que también quedan fuera de lo que se denomina *cine en*

una escena de la película *Obaba* (Montxo Armendáriz 2005), varios personajes cantan un villancico en euskera. Sería interesante analizar la intención que tenía el director al introducir dicho villancico: si quería marcar la geografía y la cultura en que se sitúa la historia o sugerir que realmente los personajes son originalmente vascohablantes. Por lo que se refiere a la aparición del euskera como L3, también puede realizarse un uso estereotipado de la lengua, como sería el caso de *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro 2014). Tanto el marcado acento de varios personajes al hablar en castellano como la introducción de expresiones en euskera ayudan a exagerar aún más los rasgos identitarios totalmente estereotipados de dichos personajes.

Por otra parte, es interesante observar el tratamiento que se hace de los diferentes dialectos vascos. Aunque la televisión vasca y la producción cinematográfica en general hayan abogado por primar la utilización del euskera estándar,¹⁷ se pueden encontrar productos en que se introducen dialectos. La dramatización en un euskera que se asemeje a la realidad (mediante su representación en un dialecto) puede contribuir a la verosimilitud de una obra. En la película *Oraingoz izen gabe*¹⁸, “los dos protagonistas hablan en dialecto vizcaíno, tal como ocurre en la realidad, con lo que el texto audiovisual resulta coherente y gana en credibilidad” (Barambones 2011: 10). Asimismo, un producto audiovisual resultará más cercano o más lejano al espectador dependiendo del dialecto seleccionado. La comedia *Aupa Etxebeste!*, por ejemplo, utiliza principalmente el dialecto guipuzcoano, variante más cercana al estándar que es también la variante de un amplio número de espectadores de productos audiovisuales en euskera. Además, dicho dialecto está muy presente en la televisión vasca y resulta muy familiar a hablantes de otros dialectos, por lo que su utilización en productos audiovisuales no resulta problemática si atendemos a cuestiones de comprensión y cercanía. Además, al tratarse de una comedia, el empleo del dialecto responde a un deseo de crear humor de un modo que resulte natural al espectador, ya que algunos creen que el estándar

euskera, pero consideramos pertinente mencionar estos casos aquí para aportar una perspectiva más completa.

17. “Debido a una política extremadamente conservadora y proteccionista, existe un excesivo respeto al estándar que impide que otros registros más coloquiales se puedan escuchar en los medios de comunicación y especialmente en la televisión pública vasca ETB-1” (Barambones 2011: 4). Cabe señalar que Barambones analiza no solo la producción original, sino también el doblaje hacia el euskera, donde se ha primado el estándar.
18. La versión primera del guion es obra de Bernardo Atxaga en euskera estándar y posteriormente se adaptó al dialecto vizcaíno (Barambones 2011: 10).

no representa del mismo modo la oralidad o no resulta tan creíble para la vis cómica¹⁹.

Por su parte, *Xora* (Peio Cachena 2012) es la primera y de momento única película rodada íntegramente en dialecto suletino, el cual se habla en la provincia de la Soule, en el País Vasco francés. Este dialecto se aleja bastante del estándar y su difusión es más limitada, por lo que resulta difícil de comprender para un público mayoritario del País Vasco español. Por ello, con la intención de garantizar la comprensión de la trama y obtener una mayor difusión entre el público general se añadieron subtítulos en euskera estándar.

Por último, un dialecto puede tener una presencia limitada dentro de un producto audiovisual, es decir, puede constituir una L3. En el documental *Xalbador, izena eta izana* (Eneko Dorronsoro 2014), que trata sobre la vida del *bertsolari*²⁰ Fernando Aire, por ejemplo, se entrevista a varias personas que hablan en dialecto labortano y suletino a las que no es tan fácil entender. El equipo técnico tuvo que decidir subtítular o no ciertas partes. Según la montadora de la película, los profesionales no cuentan con ningún protocolo que marque unas pautas para saber cuándo hay que subtítular o no dichos fragmentos. Además, hay que decidir si los dialectos se subtítulan en dialecto o en estándar: si se introducen subtítulos en estándar, resultará muy raro y en ocasiones molesto escuchar hablar en dialecto y leer algo diferente por escrito; por otra parte, como los dialectos no tienen una forma escrita normativizada, al espectador le resultará difícil leer los subtítulos en un sistema escrito al que no está acostumbrado. Hoy por hoy, todas estas decisiones quedan en manos de los profesionales técnicos, que pueden mostrar más o menos sensibilidad ante cuestiones lingüísticas, por lo que la calidad lingüística del producto final podrá variar de una película a otra dependiendo de la sensibilidad lingüística de cineastas y técnicos.

5. Traducción y difusión del cine en euskera

El nivel de conocimiento y uso del euskera no es homogéneo debido a la división administrativa en tres territorios diferentes y a las políticas lingüísticas

19. El debate sobre el empleo del estándar o dialectos en la producción audiovisual sigue hoy por hoy abierto, tanto en relación al cine como a la televisión. El modelo que se ha impulsado desde ETB prima el estándar como herramienta de comprensión para todos los vascohablantes, pero al mismo tiempo se ofrecen en la cadena vasca programas de humor que emplean un dialecto como gancho para los espectadores.

20. Los *bertsolaris* son improvisadores populares de versos. Improvisan sus cantos atendiendo a una melodía concreta, siguiendo unas reglas de rima y métrica. Se trata de una actividad que hoy por hoy sigue muy presente en la cultura vasca.

que están en vigor en cada uno de ellos. Cabe señalar que más de la mitad de la población es monolingüe en francés o español y no tiene conocimientos de euskera (solo el 26,6 % es vascohablante).

La realidad sociolingüística influye directamente en la producción y el consumo de productos audiovisuales en materia lingüística. Lo habitual al distribuir películas de animación es emitirlas en euskera. Las películas de ficción, por su parte, se estrenan en salas comerciales en versión original subtitulada en castellano en *Hegoalde*²¹ y en francés en *Iparralde*²² debido al alto porcentaje de no-vascohablantes. Esta política de incluir subtítulos interlingüísticos favorece, por una parte, una mayor accesibilidad en salas comerciales a personas no vascófonas, pero, por otra, puede resultar un inconveniente para los que sí lo son: “No debe olvidarse el hecho de que los vascohablantes también saben castellano, por lo que los subtítulos en castellano más que ayudarles a seguir los programas²³ lo único que consiguen es distanciarles y llevarles a hacer comparaciones entre lo que escuchan y leen” (Barambones 2011: 13). Aparte de la versión subtitulada, en ocasiones también se distribuye la copia doblada. Un ejemplo bastante reciente es el de la película *Amama*, la cual se emitió simultáneamente en versión original subtitulada y en versión doblada. Esta doble oferta puede ser beneficiosa para los espectadores, que podrán optar por la que más les convenga, aunque puede que no siempre sean conscientes de la existencia de dos copias diferentes, por lo que alguien puede ir al cine pensando que va a ver la película en versión original y acabe en una sesión doblada.²⁴ Por lo que se refiere a las películas documentales, dependiendo de la inversión destinada a la producción y a la difusión se estrenan en salas comerciales o en circuitos más pequeños o alternativos. Los criterios lingüísticos suelen corresponderse con los de las películas de ficción, aunque en los circuitos más pequeños de zonas muy vascófonas puede haber casos en que

21. Denominación en euskera para referirse al País Vasco español, que alberga las provincias de Bizkaia, Araba, Gipuzkoa y Navarra.

22. Denominación que hace referencia al País Vasco francés, compuesto por las provincias de Labort, Baja Navarra y Sola.

23. Aunque Barambones se refiere a los programas doblados al euskera que incorporaban subtítulos en castellano en los inicios de la televisión vasca (ETB), una forma de emisión poco habitual, sus palabras sirven igualmente para referirse a lo que ocurre hoy en día en salas comerciales.

24. Las preferencias de los telespectadores por ver la copia doblada o la copia subtitulada pueden ser diferentes dependiendo de su dominio lingüístico o por la costumbre de ver una u otra modalidad. A principios de 2017 TVE emitió la película *Loreak* en su versión doblada al castellano dentro del programa *Versión española*. Posteriormente, en las redes sociales y en diferentes medios se debatió si sería más conveniente o no que hubiera ofrecido la versión subtitulada.

se distribuya una copia monolingüe en euskera, sin necesidad de subtítulos. Por otra parte, en raras ocasiones se llega a doblar las películas documentales, por lo que generalmente se distribuye la copia subtitulada.

Por lo tanto, podríamos concluir que las películas de animación son las únicas que se emiten sin traducción en el País Vasco, ya que tanto las películas de ficción como las documentales suelen incorporar la versión traducida bien al francés, bien al español, a través de los subtítulos o el doblaje. Creemos que es importante señalar que, al ir a ver la versión original subtitulada de una película en euskera, los espectadores en pocas ocasiones tienen acceso en sala a la copia original, copia que *a priori* se crea para el público vascohablante; en su lugar, lo que reciben es el producto junto con su traducción, sea a través de los subtítulos o del doblaje. El objetivo de que las películas las pueda comprender la mayoría del público hace que los vascohablantes no tengan derecho a recibir en salas comerciales el producto original que en un principio se produce para que sea consumido sin su correspondiente traducción. El único modo de acceder a la copia sin traducción será por medio de plataformas digitales, el DVD o la televisión, es decir, se limitará a un entorno privado.

Por lo que se refiere a la emisión de largometrajes en televisión, en la gran mayoría de los casos, las denominadas películas en euskera se emiten en el primer canal de ETB, que ofrece toda la programación en lengua vasca, tanto las películas íntegramente en euskera como las que lo están de manera parcial. Sin embargo, existen excepciones, como la de *Barrura begiratzeko leihoak* (2012), documental que habla sobre cinco presos y su vida en la cárcel. Su estreno fue muy controvertido por la temática que trata (presos de ETA). Aunque se esperaba que se exhibiera en el Festival de Cine de San Sebastián, al final no fue aceptado dentro del ciclo *Zinemira*, dedicado al cine vasco.²⁵ En su estreno televisivo (octubre de 2015), que se realizó en la segunda cadena de la televisión vasca (ETB2), canal que emite todo su contenido en español, se emitió la versión en castellano en contra de la tónica general de la cadena de estrenar las películas en euskera en la primera cadena (ETB1). Las expectativas políticas que se crearon en torno a esta película influyeron en dicha decisión.

Por otra parte, al analizar la difusión de películas en euskera hay que tener en cuenta lo que supone que la copia original incorpore ya una traducción (sea interlingüística o intralingüística). A fin de llegar a un público lo más amplio posible, normalmente se prioriza la emisión con los correspondientes

25. El documental estuvo marcado por polémicas políticas. El delegado del Gobierno de España en la Comunidad Autónoma Vasca remitió a la Fiscalía de la Audiencia Nacional un escrito en el que pedía estudiar si hubo delito en la proyección del documental en el Teatro Victoria Eugenia.

subtítulos en lengua mayoritaria, por lo que la copia original con subtítulos en euskera tendrá de por sí una difusión limitada y no coincidirá con la práctica habitual de emitir el producto junto con la traducción interlingüística. En el caso de las dos películas mencionadas en la sección anterior (*Xora y Xalbador, izena eta izana*), ambas con subtítulos intralingüísticos, su emisión en salas comerciales u otros circuitos más pequeños puede acarrear ciertas dificultades, ya que se tendrá que decidir si se garantizará la comprensión en euskera estándar o se tratará de llegar a un público más amplio, lo cual implica que los vascohablantes tengan que leer los subtítulos en la lengua hegemónica.

En ocasiones la inclusión de más de una lengua acarrea dificultades, tanto al diseñar la copia original como al traducirla a otras lenguas. En el documental *Barrura begiratzeko leihoak* que acabamos de mencionar, la lengua vehicular del narrador es el euskera, y la mayoría de conversaciones también discurren en dicha lengua, aunque el castellano está muy presente en ciertos fragmentos y también hay escenas en francés; ambos casos aparecen subtitulados en euskera. El documental también contiene varios grafismos en euskera, es decir, texto escrito en pantalla que se necesita comprender para seguir el hilo argumental. Paralelamente a la copia original, también se crearon las versiones subtituladas en castellano, francés e inglés para impulsar su difusión en otros lugares. El problema surge al tener que traducir también por escrito los grafismos, ya que este tipo de información suele aportarse mediante los subtítulos. Como los grafismos pueden aparecer junto con la voz en *off*, los subtítulos no pueden recoger ambas informaciones. Lo adecuado hubiera sido pensar en la traducción antes del rodaje, es decir, al preparar la copia del guion para rodaje, en lugar de actuar posteriormente sobre la copia original y evitar que el montaje pueda resultar muy complicado. Cualquier cineasta que trabaje con productos multilingües, y en especial aquellos que trabajan en entornos bilingües o diglósicos, debería ser consciente de las necesidades de traducción que tendrán sus productos, por lo que sería oportuno recapacitar sobre el tratamiento lingüístico de sus obras ya desde la fase del guion.

Para terminar con la difusión en el País Vasco, mencionaremos brevemente las dificultades que sufren las películas producidas en *Hegoalde* en su distribución en el País Vasco francés. La producción cultural en euskera es muy escasa en el País Vasco francés debido a la falta de oficialidad del euskera en dicho territorio, por lo que el consumo de cine en euskera se reduce casi exclusivamente a las películas producidas en el País Vasco español. El estado francés aplica un cupo al cine extranjero con el objetivo de defender su cine nacional y como el consumo exterior principal lo ocupan las películas norteamericanas, no hay espacio para las demás (cf. Martínez *et al* 2015: 727).

Es difícil marcar límites entre lo que es el mercado propio y el exterior en el caso de las traducciones al español, ya que, como bien hemos observado, el español está muy presente en la cultura de origen. Por lo que se refiere a las diferentes modalidades de traducción, las versiones subtitulada y doblada al español sirven para su difusión tanto en el País Vasco como en el resto de España y países latinoamericanos. Tal y como hemos indicado antes, las películas de ficción cuentan con una copia doblada aparte de la subtitulada, ya que el público español está más acostumbrado a las películas dobladas que a las subtituladas.

Las traducciones hacia otras lenguas se realizan sobre todo para subtítulo: las copias con subtítulos en francés se distribuyen sobre todo en el País Vasco francés, pero también en el resto de Francia, mientras que la copia en inglés suele ser la versión internacional que llega a diferentes países. Es difícil aportar información detallada sobre su difusión, pero se podría decir que en general tienen una recepción muy modesta, aunque cabe mencionar la excepción de *Loreak*, que consiguió una nominación en los Óscar, por lo que tuvo una presencia notoria en el ámbito internacional.

En el caso de la animación, por último, en general se distribuyen las copias dobladas, tal y como hemos indicado antes, práctica habitual en el caso de productos para el público infantil. Podemos encontrar copias dobladas en otras lenguas, como el inglés, sobre todo si se trata de proyectos internacionales.²⁶

El deseo de llegar a un público más amplio está ligado no solo al anhelo de un mayor reconocimiento, sino también al aspecto económico. Según Telmo Esnal y Asier Altuna, uno de los retos de las películas en euskera es que salgan de nuestras fronteras, ya que el País Vasco es demasiado pequeño y, si las películas solamente se comercializan en él, es difícil obtener beneficios (cf. Aramendi 2014). Por lo tanto, la distribución exterior está estrechamente ligada a la rentabilidad de las películas.

Para finalizar, podríamos decir que, al tratarse de una cinematografía reducida y marginal dentro del mercado nacional e internacional, es imposible

26. De hecho, en el caso de películas de animación coproducidas internacionalmente, no es fácil definir claramente la originalidad de una obra. Todo apunta a que la versión original de la película *Pixi Post eta opari emaileak* (Gorka Sesma 2016) es la versión en euskera, según el IMBD (http://www.imdb.com/title/tt6287174/?ref_=ttfc_fc_tt) o la propia página de la productora (<http://www.pixipost.net/index.php/eu/>). Sin embargo, la versión del guion sobre la que se basó la animación labial fue la inglesa y la relación entre las productoras también se desarrolló en inglés. Paradójicamente, la película ha sido estrenada antes en euskera y en castellano.

competir con producciones más comerciales, por lo que las películas en euskera se estrenan en circuitos modestos.

6. Reflexiones finales

Esta contribución sobre el cine en euskera ha mostrado que el multilingüismo y su traducción constituyen un amplio campo de estudio que hasta la fecha no se ha analizado a fondo.

Desde el punto de vista sistémico, existen cuestiones identitarias que no están del todo claras bajo las denominaciones de cine vasco y cine en euskera, y en ocasiones se confunden. Aunque no sabemos hasta qué punto es necesario contar con definiciones estancas o marcar diferencias, tratándose de un sistema que depende en un gran porcentaje de financiación pública, las instancias responsables deben delimitar lo que es financiable y lo que no, lo que es cine vasco y lo que no, lo que es cine en euskera y lo que no, en función de los parámetros utilizados para otorgar las ayudas.

Por lo que se refiere a cuestiones terminológicas y conceptuales, consideramos que la denominación popular de cine en euskera no es del todo acertada para una cinematografía que no se limita al euskera como lengua única de sus productos, y creemos que, de algún modo, bajo esa denominación se pretende esconder su carácter diglósico. Teniendo en cuenta los ejemplos mencionados a través del artículo, nos podemos preguntar a qué nos referimos al utilizar la noción de cine en euskera: ¿productos rodados en euskera? ¿Películas multilingües en que el euskera sea una de las lenguas vehiculares? ¿Se tiene en cuenta lo que se escucha en pantalla o también entran en juego la dirección, el guion o el mismo rodaje? Cierto es que una película necesita de muchos y muy variados profesionales en su desarrollo, y es difícil encontrar a tantos profesionales que dominen la lengua vasca. Pero, la denominación de cine en euskera sugiere una idea bastante distorsionada de lo que sucede en el transcurso de una producción cinematográfica.

Los datos recogidos demuestran que la producción cinematográfica en euskera ha sido muy reducida y discontinua, aunque en la actualidad vaya en aumento. Tal y como apunta Manias Muñoz, cada vez hay más profesionales, pero hoy por hoy todavía no se puede hablar de estabilidad (cf. Manias Muñoz 2015: 447). El aumento de la producción responde a las medidas y a los convenios adoptados por el Gobierno Vasco y la televisión vasca para apoyar el cine en euskera (cf. Manias Muñoz 2015: 447).

Lo que denominamos cine en euskera nos ofrece una casuística muy amplia para analizar la representación del bilingüismo de la sociedad vasca, así como la presencia de otras lenguas en nuestro entorno. La representación de las

diferentes lenguas y dialectos empleados (en forma de L1 o L3) en cada caso nos puede aportar información sobre cómo se configura la identidad y el multilingüismo en la cultura vasca. Por una parte, sería interesante analizar el significado que adoptan las diferentes L3 en las películas en euskera, tanto cuando se trata de una lengua natural o un dialecto. También sería interesante analizar la tendencia opuesta, es decir, qué aporta introducir el euskera en calidad de L3 en películas en español. Por otra parte, existen tendencias contrapuestas en la utilización de la(s) lengua(s) vehicular(es): algunas películas emplean el euskera como única L1, mientras que otras intentan reflejar el bilingüismo de la sociedad vasca introduciendo más de una lengua vehicular. Sin duda consideramos que se deberá seguir de cerca qué tendencias adoptan las producciones futuras. También sería interesante ahondar en el empleo de diferentes dialectos y analizar la función que se atribuye en cada caso al empleo intencionado de un dialecto concreto y lo que representa.

Por otra parte, sería necesario un análisis pormenorizado de la subtitulación o del doblaje de diferentes largometrajes para conocer cómo se transmiten las diferentes identidades existentes en las obras originales y también para ver si se representa el multilingüismo del mismo modo que en los productos originales.

Como hemos observado, la difusión del cine en euskera puede variar dependiendo del género de cada producto y del ámbito geográfico en que se distribuya. Hemos visto que las películas de animación tienden a doblarse, los documentales a subtitularse y las películas de ficción se presentan en ambas modalidades en el caso del castellano, y utilizan la subtitulación en el caso de otras lenguas. Por otra parte, al referirnos a la difusión deberemos reparar en el espacio geográfico. La diglosia es más que visible en el País Vasco, diglosia tanto de la propia industria como de la distribución de las películas. Las versiones originales sin traducción raras veces se emiten en salas comerciales, y el espectador accede a ellas cuando llegan a las plataformas digitales, al DVD o a la televisión, es decir, su consumo se limita al ámbito doméstico, ya que los potenciales espectadores de la versión original tienen que acceder a la versión subtitulada o doblada en salas comerciales. Además, en las emisiones en salas comerciales, no siempre se ofrece la información necesaria para saber cuál es la copia que se emite en cada sala o, en su caso, el espectador no es consciente de que existen dos copias diferentes, por lo que puede ir al cine pensando que va a ver la película en versión original y acabe en una sesión doblada.

Por lo que se refiere a la distribución exterior, al tratarse de una cinematografía reducida y marginal dentro del mercado nacional e internacional, es imposible competir con las producciones más comerciales, por lo que las

películas en euskera se estrenan en circuitos más modestos. Sería interesante que otras investigaciones pudieran ocuparse de realizar un estudio de recepción pormenorizado y analizar los datos por géneros.

Entre los retos presentes y futuros cabría mencionar los esfuerzos por aumentar el público, mejorar la calidad de las películas y ampliar el corpus, para lo cual es imprescindible que exista un sistema de financiación adecuado. Sería conveniente observar qué tipo de productos se comercializan en euskera y compararlos con la oferta disponible en otras lenguas. También habría que observar las implicaciones sociolingüísticas, pues el dominio lingüístico de los espectadores puede ser un factor determinante para atraerlos o alejarlos de las salas de cine. Por último, la falta de promoción también puede constituir un problema, ya que, a falta de suficiente presupuesto, se destina una inversión muy escasa a la difusión.

Para finalizar, sería recomendable reflexionar sobre un adecuado tratamiento lingüístico, tanto de las versiones originales como de las versiones traducidas, aunque cada género, y, de manera más particular, cada película, necesitará trabajar en sus propios criterios lingüísticos. Los cineastas deberían ser conscientes desde un principio de que sus productos tendrán diferentes versiones y que las copias finales en las diferentes lenguas tendrían que adecuarse a las necesidades de los diferentes espectadores. Ello contribuiría a una mayor concienciación sobre sus productos multilingües y a responder mejor a las necesidades lingüísticas del público.

Esta contribución es solo el primer estadio de un estudio que todavía requiere un análisis más profundo. El periodo productivo del que goza actualmente el cine en euskera puede ser un buen momento para observar lo que se ha realizado y reflexionar sobre su producción futura.

Referencias bibliográficas

- ARAMENDI, Agurtzane. (2014) “Ze tamaina du euskarazko zinemagintzak?” *Blogseitb*. <<http://www.blogseitb.net/euskara/2014/03/20/ze-tamaina-du-euskarazko-zinemagintzak/>>
- BARAMBONES, Josu. (2011) “Una mirada telescópica al cine en euskera: versiones originales, dobladas y subtituladas.” *Hermeneus* 13, pp. 25-59.
- BARAMBONES, Josu. (2012) *Lenguas minoritarias y traducción: la traducción audiovisual en euskera*. Castelló: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- BARAMBONES, Josu; Raquel Merino & Ibon Uribarri. (2012) “Audiovisual Translation in the Basque Country: The Case of Basque Television-Euskal Telebista (ETB).” *Meta* 57, pp. 408-422.

- BOPV, 23 de junio de 2016. *ORDEN de 23 de junio de 2016, de la Consejera de Educación, Política Lingüística y Cultura, por la que se regula y convoca el régimen de concesión de subvenciones durante el ejercicio 2016 a la creación cultural.* Versión electrónica: <<https://www.euskadi.eus/y22-bopv/es/bopv2/datos/2016/07/1603231a.pdf>>
- CORRIUS, Montse & Patrick Zabalbeascoa. (2011) "Language variation in source texts and their translations." *Target* 23:1, pp. 113-130.
- GOÑI, Maialen. (2014) "Zein izan zen Donostiako Zinemaldian aurkeztu zuten euskarazko lehen filma?" En: *Zinea.eus*. <<http://zinea.eus/2014/07/09/ba-al-dakizu-donostiako-zinemaldian-aurkeztu-zuten-euskarazko-lehen-filma/>>
- GUTIÉRREZ, Juan Miguel. (1994) "Euskal Zinea, Cine Vasco." *RIEV. Revista Internacional de Estudios Vascos* 2:XXXIX, pp. 277-295.
- JUNGUITU, Maitane. (2016) "El camino de la coproducción en el largometraje de animación vasco." *Con A de animación* número extra 6, pp. 190-205.
- LARRINAGA, Asier. (2010) "El inicio de una nueva era en la traducción audiovisual y el doblaje en euskera." En: Montero Domínguez, Xoán (ed.) 2010. *A Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña: experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 95-112.
- MANIAS MUÑOZ, Miren. (2013) "Euskarazko fikziozko zinemaren susperraldi hauskorra (2005-2012)." *Ikusgaiak* 8, pp. 85-108. Versión electrónica: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/08/08085108.pdf>>
- MANIAS MUÑOZ, Miren. (2015) *Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziarioa (2005-2012): hamaika fikziozko film-luzeren azterketa ekonomikoa*. Bilbao: UPV/EHU. Tesis doctoral inédita.
- MANTEROLA, Elizabete. (2014) *La literatura vasca traducida*. Berna: Peter Lang.
- MARTINEZ, Josu. (2015) *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisia*. Bilbao: UPV/EHU.
- MARTINEZ, Josu et al. (2015) "Zinegin Basque film festival: A non-existent audience revealed." *Participations* 12:1, pp. 725-738.
- MEJUTO, Gillen. (2011) *Translation in the Basque Language Film Polysystem*. Londres: Universidad de Roehampton. Trabajo Fin de Máster.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos. (1996) "Euskera y cine: una relación conflictiva." *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 28:71, pp. 163-176.
- ROLDÁN LARRETA, Carlos. (1999) *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. San Sebastián: Eusko Ikaskuntza.
- URKIXO, Joanes. (2014) "Firmas invitadas. Joanes Urkixo – Escribir 'Lasa y Zabala'." *Bloguionistas*. <<https://bloguionistas.wordpress.com/2014/10/20/lasa-y-zabala/>>
- ZABALBEASCOA, Patrick & Elena Voellmer. (2014) "Accounting for multilingual films in translation studies: Intratextual translation in dubbing." En:

Abend-David, Dror (ed.) 2014. *Media and translation: An interdisciplinary approach*. Londres: Continuum, pp. 25-52.

ZABALONDO, Beatriz. (2010) "Dificultades de la traducción para el doblaje en euskera." En: Montero Domínguez, Xoán (ed.) 2010. *A Tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña: experiencias investigadoras e profesionais*. Vigo: Universidade de Vigo, pp. 173-184.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA es profesora de Traducción e Interpretación en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Defendió su tesis doctoral en 2012, en la que estudió la traducción de literatura vasca a otras lenguas. Su investigación se centra en la traducción en lenguas minoritarias, la literatura vasca y la traducción, la autotraducción, el heterolingüismo, así como la difusión y la traducción de cine vasco. Ha publicado el libro titulado *La literatura vasca traducida* (Peter Lang, 2014), así como varios artículos en revistas y volúmenes colectivos.

ELIZABETE MANTEROLA AGIRREZABALAGA is lecturer of Translation and Interpreting at the University of the Basque Country UPV/EHU. She completed her PhD in 2012, which focused on the translation of Basque literature into foreign languages. Her research interests include translation within minority language contexts, Basque literature and translation, self-translation, heterolingualism, and the translation and diffusion of Basque cinema. She is the author of the books *La literatura vasca traducida* (Peter Lang, 2014) and many other papers published in journals and collective books.

Anexo I. Catálogo

Este anexo recoge el catálogo de largometrajes en euskera desde 1956 hasta 2016. Las películas se presentan ordenadas por año de distribución:

Título en euskera	Título en castellano	Director/a	Año	Género
<i>Gure Sor Lekua</i>	--	André Madré	1956	Documental
<i>Ama Lur</i>	<i>Tierra madre</i>	Nestor Basterretxea y Fernando Larraquert	1968	Documental
<i>Axut</i>	--	Jose Mari Zabala	1976	Experimental
<i>Balantzatxoa</i>	--	Juan Miguel Gutiérrez Márquez	1978	Ficción para niños
<i>Sabino Arana</i>	--	Pedro de la Sota, Jose Julian Bakedano	1980	Documental
<i>Erreporteroak</i>	<i>Los reporteros</i>	Iñaki Aizpuru	1984	Ficción
<i>Kalabaza tripontzia</i>	<i>La calabaza mágica</i>	Juan Bautista Berasategi	1985	Animación
<i>Kareletik</i>	<i>Por la borda</i>	Anjel Lertxundi	1987	Ficción
<i>Lau haizetara</i>	<i>A los cuatro vientos</i>	Jose Antonio Zorrilla	1987	Ficción
<i>Ander eta Yul</i>	<i>Ander y Yul</i>	Ane Díez	1989	Ficción
<i>Ke arteko egunak</i>	<i>Días de humo</i>	Antxon Ezeiza	1989	Ficción
<i>Ipar haizearen erronka</i>	<i>La leyenda del viento norte</i>	Juan Bautista Berasategi	1991	Animación
<i>Balearenak</i>	<i>Balleneros</i>	Juan Bautista Berasategi	1991	Animación
<i>Offeko maitasuna</i>	<i>Amor en off</i>	Koldo Izagirre	1992	Ficción
<i>Urte ilunak</i>	<i>Los años oscuros</i>	Arantxa Lazcano	1993	Ficción
<i>Ipar haizearen itzulera</i>	<i>El regreso del viento norte</i>	Maite Ruiz de Austri	1994	Animación
<i>Ahmed. Alhambrako printzea</i>	<i>Ahmed, Príncipe de la Alhambra</i>	Juan Bautista Berasategi	1998	Animación
<i>Karramarro uhartea</i>	<i>La isla del cangrejo</i>	Joxean Muñoz y Txabi Basterretxea	2000	Animación
<i>Olentzero, Gabonetako ipuina</i>	<i>Olentzero. Un cuento de Navidad</i>	Juanjo Elordi	2002	Animación

<i>Betizu izar artean</i>	<i>Betizu entre las estrellas</i>	Egoitz Rodriguez	2003	Animación
<i>Glup</i>	--	Aitor Arregi y Iñigo Berasategi	2003	Animación
<i>Supertramps</i>	--	Jose Maria Goenaga y Iñigo Berasategi	2004	Animación
<i>Unibertsolariak, munduaren ertzaren bila</i>	<i>Los Balunis en la aventura del fin del mundo</i>	Juanjo Elordi	2004	Animación
<i>Aupa Etxebeste!</i>	--	Telmo Esnal y Asier Altuna	2005	Ficción
<i>BT, Ispiluen Jauregian</i>	--	Alberto J. Gorritiberea	2005	Musical
<i>Olentzero eta subilaren lapurreta</i>	<i>Olentzero y el Tronco Mágico</i>	Juanjo Elordi	2005	Animación
<i>Txirri, Mirri eta Txiribiton pelikula. Pailazokeriak</i>		Imanol Zinkunegi	2005	Animación
<i>Zeru horiek</i>	[<i>Esos cielos</i>]	Aizpea Goenaga	2005	Ficción
<i>Agian</i>	--	Arkaitz Basterra	2006	Documental
<i>Kutxidazu bidea, Ixabel</i>	<i>Enséñame el camino, Isabel</i>	Fernando Bernués, Mireia Gabilondo	2006	Ficción
<i>Nõmadak TX</i>	--	Harkaitz Martínez de San Vicente, Igor Otxoa, Pablo Iraburu y Raúl de la Fuente	2006	Documental
<i>... txoriak galduta egozanean</i>	<i>... cuando los pájaros estaban perdidos</i>	Jose Maria González Sánchez	2006	Documental
<i>Kubo magikoa</i>	<i>El cubo mágico</i>	Angel Izquierdo	2006	Animación
<i>Betizu eta Xangaduko misterioa</i>	<i>Betizu y el misterio de Xangadú</i>	Egoitz Rodriguez	2006	Animación
<i>Cristobal Molon</i>	--	Iñigo Berasategi y Aitor Arregi	2006	Animación
<i>Betizu eta urrezko zintzarria</i>	--	Egoitz Rodriguez	2007	Animación
<i>Eutsi!</i>	--	Alberto J. Gorritiberea	2007	Ficción
<i>Olentzero eta Amilaren sekretua</i>	<i>El secreto de Amila</i>	Gorka Vázquez	2007	Animación

<i>Ander</i>	--	Roberto Castón	2009	Ficción
<i>Go!azen</i>	--	Jabi Elortegi y Aitor Aranguren	2008	Musical
<i>Bidaia intimoak</i>	--	Jon Maia	2009	Documental
<i>Zorion perfektua</i>	<i>Felicidad perfecta</i>	Jabier Elortegi	2009	Ficción
<i>Munduaren bira, doan!</i>	<i>La vuelta al mundo, ¡gratis!</i>	Juanjo Elordi y Asisko Urmeneta	2008	Animación
<i>Animal Channel</i>	--	Maite Ruiz de Austri	2008	Animación
<i>Barriola, San Adriango azeria</i>	<i>El zorro ladrón</i>	Juan Bautista Berasategi	2008	Animación
<i>Olentzero eta oparien ordua</i>	<i>Olentzero y la hora de los regalos</i>	Gorka Sesma	2008	Animación
<i>Sukalde kontuak</i>	<i>Secretos de cocina</i>	Aizpea Goenaga	2009	Ficción
<i>80 egunean</i>	<i>En 80 días</i>	Jon Garaño y Jose Mari Goenaga	2010	Ficción
<i>Aita</i>	--	Jose Maria de Orbe	2010	Ficción
<i>Amerikanuak</i>	--	Ignacio Reig y Gorka Bilbao	2010	Documental
<i>Izarren argia</i>	<i>Estrellas que alcanzar</i>	Mikel Rueda	2010	Ficción
<i>Perurena</i>	--	Jon Garaño	2010	Documental
<i>Sagarren denbora</i>	<i>El tiempo de las manzanas</i>	Josu Martínez y Txaber Larreategi	2010	Documental
<i>Ttaup, ttaup!</i>	--	Eneko Dorronsoro	2010	Documental
<i>Zigortzaileak</i>	<i>Los castigadores</i>	Arantza Ibarra y Alfonso Arandía	2010	Ficción
<i>Mystical</i>	--	Angel Alonso	2010	Animación
<i>Midas erregearen altxorra</i>	<i>El tesoro del rey Midas</i>	Maite Ruiz de Austri	2010	Animación
<i>Arriya</i>		Alberto J. Gorritiberea	2011	Ficción
<i>Azken bidaia</i>	<i>El último viaje</i>	Enara Goikoetxea y Iurre Telleria	2011	Documental
<i>Bertsolari</i>	--	Asier Altuna	2011	Documental
<i>Bi anai</i>	<i>Dos hermanos</i>	Imanol Rayo	2011	Ficción
<i>Gartxot</i>	--	Asisko Urmeneta y Juanjo Elordi	2011	Animación
<i>Gazta zati bat</i>	<i>Un trozo de queso</i>	Jon Maia	2011	Documental

<i>Mugaldekoak</i>	<i>Mugaldekoak. Operación Comète</i>	Fernando Bernués y Mireia Gabilondo	2011	Ficción
<i>Urte berri on, amona</i>	--	Telmo Esnal	2011	Ficción
<i>Olentzero eta Iratxoen Jauntxoa</i>	--	Gorka Vázquez	2011	Animación
<i>Aita, zombia naiz</i>	<i>Papá, soy un zombi</i>	Ricardo Ramón y Joan Espinach	2011	Animación
<i>The Wish Fish</i>	--	Gorka Vázquez e Iván Oneka	2011	Animación
<i>Barrura begiratzeko leihoak</i>	<i>Ventanas al interior</i>	Eneko Olasagasti, Josu Martínez, Mireia Gabilondo, Txaber Larreategi y Enara Goikoetxea	2012	Documental
<i>Baztan</i>	--	Iñaki Elizalde	2012	
<i>Bypass</i>	--	Patxo Telleria y Aitor Mazo	2012	Ficción
<i>Dragoi ehiztaria</i>	<i>El cazador de dragones</i>	Patxi Barko	2012	Ficción
<i>Emak Bakia Baita</i>	--	Oskar Alegria	2012	Documental
<i>Galerna, ekaitz ezezaguna</i>	<i>Galerna. La tormenta desconocida</i>	Jabier Elortegi	2012	Documental
<i>Haritzaren bihotza</i>	<i>El corazón del roble</i>	Angel Izquierdo y Ricardo Ramón González	2012	Animación
<i>Mur-mur</i>	<i>Murmullos</i>	Juanmi Gutiérrez	2012	Documental
<i>Tormesko itsumutilla</i>	<i>El lazarillo de Tormes</i>	Juanba Berasategi	2012	Animación
<i>Xora</i>	--	Peio Cachena	2012	Ficción
<i>Zuloak</i>	--	Fermin Muguruza	2012	Documental
<i>Alaba zintzoa</i>		Javier Rebollo y Alvar Gordejuela	2013	Ficción
<i>Amaren eskuak</i>	<i>Las manos de mi madre</i>	Mireia Gabilondo	2013	Ficción
<i>Asier eta biok</i>	<i>Asier y yo</i>	Aitor Merino y Amaia Merino	2013	Documental
<i>Lucius Dumben berebiziko bidaia</i>	<i>El extraordinario viaje de Lucius Dumb</i>	Maite Ruiz de Austri	2013	Animación
<i>Umezurtzak</i>	<i>Los huérfanos</i>	Ernesto del Río	2013	Ficción

<i>Behobia-Donostia: 20 kilometro, mila istorio</i>	<i>Behobia-Donostia. 20 kilómetros, mil historias</i>	Xuban Intxausti	2014	Documental
<i>Bingen</i>		Ander Odriozola	2014	Ficción
<i>Dixie eta matxinada zombia</i>	<i>Dixie y la revolución zombi</i>	Ricardo Ramón y Beñat Beitia	2014	Animación
<i>Euskara munduan</i>	--	Iñigo Asensio	2014	Documental
<i>Goazen gudari danok</i>	--	Iban González	2014	Documental
<i>Ikastola: mende oso bat euskarari</i>	--	Kike Amonarriz, Lander Garro y Xabier Zapirain	2016	Documental
<i>Lasa eta Zabala</i>	<i>Lasa y Zabala</i>	Pablo Malo	2014	Ficción
<i>Loreak</i>	<i>Flores</i>	Jon Garaño y Jose Mari Goenaga	2014	Ficción
<i>Xalbador, izena eta izana</i>	--	Eneko Dorronsoro	2014	Documental
<i>Zohardia</i>	--	Lander Iruin y Markel Andia	2014	Documental
<i>Amama</i>	--	Asier Altuna	2015	Ficción
<i>Gaur irekiko ditu ateak</i>	<i>Hoy abrirá sus puertas</i>	Eriz Zapirain	2015	Documental
<i>Gernika batailoia</i>	<i>Batallón Gernika</i>	Iban Gonzalez	2015	Documental
<i>Gure Sor Lekuaren bila</i>	<i>En busca de Gure Sor Lekua</i>	Josu Martinez	2015	Documental
<i>Pikadero</i>	--	Ben Sharrock	2015	Ficción
<i>Txarriboda</i>	<i>La matanza</i>	Javier Rebollo y Alvar Gordejuela	2015	Ficción
<i>Yoko eta lagunak</i>	<i>Yoko y sus amigos</i>	Juanjo Elordi	2015	Animación
<i>Jai Alai Blues</i>	--	Gorka Bilbao	2015	Documental
<i>Oroimena bizigune</i>	<i>Habitar la memoria</i>	Alaitz Arenzana	2015	Documental
<i>Sabino Aranaren begiak</i>	--	Joseba Gorordo	2015	Documental
<i>Sagardoa bidegile</i>	<i>Historias de sidra</i>	Bego Zubia	2015	Documental
<i>Gutik zura</i>	--	Jon Maia y Mari Jose Barriola	2016	Documental
<i>Igelak</i>	<i>Ranas</i>	Patxo Telleria	2016	Ficción
<i>Igorre, 40 urte ziklokrossean</i>	<i>Igorre, 40 años en el ciclocross</i>	Xabier Zabala	2016	Documental

<i>Kalebegiak</i>	--	Obra colectiva de 12 directores: Koldo Almandoz, Asier Altuna, Luiso Berdejo, Daniel Calparsoro, Iñaki Camacho, Borja Cobeaga, María Elorza, Telmo Esnal, Maider Fernandez Iriarte, Isabel Herguera, Ekain Irigoien, Julio Medem, Izibene Oñederra, Gracia Querejeta, Imanol Uribe	2016	Ficción
<i>Neskatoak</i>	<i>Criadas</i>	Jon Abril	2016	Documental
<i>Pixi Post eta opari emaleak</i>	<i>Pixi Post y los genios de Navidad</i>	Gorka Sesma	2016	Animación
<i>Sipo Phantasma</i>	--	Koldo Almandoz	2016	Experimental

Anexo II. Filmografía citada no incluida en el catálogo

Este anexo recoge las referencias a las películas citadas en los apartados 2 y 3 que han quedado fuera del catálogo. Se trata de películas que no cumplen con los criterios establecidos. Se presentan en orden cronológico:

Título en euskera	Título en castellano	Director/a	Año	Género
<i>Au Pays des Basques</i>		Jean Faugeres, Maurice Champreux	1930	Documental
<i>Ereagatik Matxitxakora</i>		Gotzon Elorza	1959	Documental
<i>Aberria/Erria</i>		Gotzon Elorza	1961	Documental
<i>Elburua: Gernika</i>		Gotzon Elorza	1962	Documental
<i>Avignon</i>		Gotzon Elorza	1964	Documental
<i>Ikuska</i>		Antton Ezeiza	1979-1984	Serie documental
<i>Euskara eta kirola</i>	--	Antton Ezeiza y Koldo Izagirre	1980	Serie documental
<i>Ehun metro</i>	<i>Cien metros</i>	Alfonso Ungría	1985	Ficción

<i>Hamaseigarrenean, aidanez</i>	<i>Ocurrió a la decimosexta</i>	Anjel Lertxundi	1985	Ficción
<i>Zergatik panpox?</i>	<i>¿Por qué Panpox?</i>	Xabier Elorriaga	1985	Ficción
<i>Oraingoz izen gabe</i>		Jose Luis Bakedano	1986	Ficción
<i>27 ordu</i>	<i>27 horas</i>	Montxo Armendáriz	1986	Ficción
<i>Maité</i>	<i>Maité</i>	Eneko Olasagasti y Carlos Zabala	1994	Ficción
<i>Obaba</i>	<i>Obaba</i>	Montxo Armendáriz	2005	Ficción
<i>Zortzi euskal abizen</i>	<i>Ocho apellidos vascos</i>	Emilio Martínez-Lázaro	2014	Ficción

Au Pays des Basques queda fuera del catálogo porque está rodada en francés y el euskera no constituye la L1 de la película. Sucede lo mismo en el caso de *Maité*, *Obaba*, *27 horas* y *Ocho apellidos vascos*, en los cuales la presencia del euskara es testimonial.

Por otra parte, los documentales de Gotzon Elorza y las 4 películas de ficción producidas en los 80 no se han tenido en cuenta en la catalogación por tratarse de medimetrajes y no llegar a la longitud mínima establecida. La serie documental *Ikuska* está formado por 20 capítulos de unos 9-14 minutos de duración, por lo que tampoco se han incluido en el catálogo. La serie documental *Euskara eta kirola*, por su parte, está formada por tres cortometrajes sobre el deporte y el euskera que tratan sobre el remo, el fútbol y el montañismo.

Recibido / Received: 08/02/2017
Aceptado / Accepted: 02/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.5>

Para citar este artículo / To cite this article:

BESEGGHI, Micòl. (2019) "The representation and translation of identities in multilingual TV series: *Jane The Virgin*, a case in point." In: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 145-172.

THE REPRESENTATION AND TRANSLATION OF IDENTITIES IN MULTILINGUAL TV SERIES: *JANE THE VIRGIN*, A CASE IN POINT

Micòl Beseghi

micol.beseghi@unipr.it
University of Parma

Abstract

This article discusses the complex relationship between multilingualism, translation and character portrayal in television series. In recent decades, cinema and TV have begun to include linguistic diversity in their productions in an attempt to pursue realism and to represent multilingual realities. TV series, which have become very popular with American and European audiences, increasingly display characters who speak more than one language or who use mixed language variants. Focusing on the TV series *Jane the Virgin*, this article explores the different forms and functions of multilingualism in the original version and analyses the translation strategies adopted in the Italian dubbed version, in order to verify whether multilingual discourse practices are maintained, adapted or neutralised and to consider the effects of such strategies on character portrayal.

Riassunto

Questo articolo analizza la complessa interrelazione tra multilinguismo, traduzione e caratterizzazione dei personaggi nel genere della serie televisiva. Recentemente, i prodotti cinematografici e televisivi hanno iniziato a includere le diversità linguistiche, nel tentativo di rappresentare fedelmente la realtà e i contesti multilingui. In effetti, le serie televisive, un genere molto popolare e apprezzato dal pubblico sia americano che europeo, mostrano sempre più personaggi multilingui. Focalizzandosi sulla serie TV *Jane the Virgin*, questo articolo esplora le diverse forme e funzioni del multilinguismo nel testo originale. Inoltre, l'analisi si concentra sulle strategie traduttive adottate nel doppiaggio italiano, al fine di verificare se le pratiche discorsive multilingui siano mantenute, adattate o neutralizzate e quali siano gli effetti di tali strategie sulla caratterizzazione dei personaggi.

Keywords: AVT. Dubbing. TV series. Multilingualism. Characterisation.

Parole chiave: TAV. Doppiaggio. Serie televisive. Multilinguismo. Caratterizzazione.

1. Multilingualism on screen

This article investigates the main issues involved in the process of translating multilingual TV series characterised by linguistic diversity, focusing on the complex relationship between multilingualism, translation and characterisation. In order to explore how multilingual TV series travel cross-culturally through audiovisual translation (AVT), the paper focuses on the Italian dubbing of a recent multilingual TV series, *Jane the Virgin* (CBS 2014-). By analysing the original dialogues and their Italian dubbed version, translation strategies are investigated for those aspects concerning the multilingual phenomena that mark the characters' speech and shape their identity in sociocultural contexts. The descriptive analysis concentrates on the source text and on the target text – the Italian dubbed version – in order to observe the main issues in terms of linguistic diversity and transcultural transmission. Given the close relationship between linguistic and cultural issues in immigrant situations, the TV series *Jane The Virgin* seems particularly appropriate for a study of multilingualism, since it tells the story of a Hispanic immigrant family in the United States and portrays the lives of first-, second- and third-generation immigrants, who manifest their sociocultural identities through language among other means.

The growing presence of multilingualism in recent and contemporary American, British and European films is acknowledged by scholars in the field of Film Studies as well as AVT Studies. Indeed, in the last decades, films have increasingly included linguistic diversity, showing characters who speak languages “in the way they would be used in reality” (Wahl 2005). Kozloff (2000: 80) claims that films “display the pressure of *polyglossia*, of national languages jostling up against each other”; Bleichenbacher (2008: 21) considers films “as the most apt medium to represent the richness and complexity of real-life multilingual realities” and O’Sullivan (2011: 18) highlights the fact that multilingualism has become a vehicle for narration and characterisation. The increasing presence of multilingualism in films thus shows that the myth of a universal language is no longer pursued in cinema (Díaz-Cintas 2011). Indeed, most scholars agree that multilingual films aim at a more realistic rendering of the world’s linguistic diversity, evolutions and mixes, thus moving away from

the homogenised language use that was often associated with the language of cinema, particularly in Hollywood mainstream productions (Dwyer 2005; Parini 2015). This recent trend can be considered a sort of “multilingual turn” (Meylaerts 2006: 2), a “multilingual commitment” (O’Sullivan 2007: 84) which has the potential to promote the development of a “multilingual imagination” in the audience (O’Sullivan 2007: 81).

A growing number of theorists and scholars have proposed a definition of multilingualism that covers not only interlingual variants (i.e. official languages) but also intralingual ones, such as dialects, sociolects, different varieties of a language, foreign accents and even invented languages (Delabastita 2002, 2009; Corrius & Zabalbeascoa 2011; Heiss 2004; Voellmer & Zabalbeascoa 2014). This broader definition of fictional multilingualism, adopted in this study too, is reminiscent of Grutman’s description (1996: 18) of heterolingualism as the coexistence in a text of foreign languages as well as social, regional or historical variations within the same language. Indeed, multilingualism on screen is a response to the global changes caused by phenomena such as mass immigration (Baldo 2009, 2010) and a result of directors and scriptwriters who wish to represent the linguistic diversity typical of contemporary society (Beseghi 2017; Bruti & Di Giovanni 2012). The use of different languages or language varieties is also part of a new trend in filmmaking, reflecting an interest in representing the conditions of migrants and diasporic existence (Beseghi 2017; de Higes-Andino 2014; de Higes Andino et al. 2013; Wahl 2005). Since the way characters speak always reveals aspects of their personality, multilingualism is a fundamental aspect of character portrayal (i.e. the way characters are created and presented on screen), as underlined by Bleichenbacher (2008: 30) and Kozloff (2000: 43). In multilingual films, language may reveal attitudes towards identity, culture, ethnicity, age and gender, thus becoming the space of intercultural experience.

Although realism is found in multilingual films that aim at depicting language contact as closely as possible to real-life situations, multilingualism may also perform other functions. According to Bleichenbacher (2008: 26), multilingualism is associated with social criticism when language use is invested with ideological meanings, especially in films focusing on a clash or encounter between different cultures, where multilingualism becomes a strategy to represent linguistic and cultural diversity. As noted by de Higes Andino (2014) and Monti (2014), this is often the case in Ken Loach’s social realist films. Furthermore, multilingual discourse is frequently associated with humour and is usually found in comedies where misunderstandings caused by the use of different languages produce comic effects (De Bonis 2014; 2015).

1.1. Multilingualism in TV series

Although most AVT scholars have focused on the translation of multilingual films, on-screen multilingualism has become a widespread representational strategy in other audiovisual products such as TV series, nowadays a very popular genre thanks to dissemination on digital streaming platforms and DVD (Scaglioni 2006). In recent years, American TV series in particular have become extremely popular, and have garnered considerable critical attention from scholars of the audiovisual media, who have emphasised the significance of their narrative forms, their complex production and audience responses (Innocenti & Pescatore 2014: 1).

In the past decade, an increasing number of American and British television series have displayed a range of different languages and language uses. *Lost* (ABC 2004-2010), one of the most popular TV series of all times, is a clear example of this recent phenomenon. Although the main language spoken in the original version of the show is English, different variants of this language, as well as entirely different languages, are used (i.e. Arabic, Chinese, French, German, Greek, Japanese, Korean, Italian, Latin, Portuguese, Russian, Spanish, Turkish), often accompanied by English subtitles. The science fiction TV drama *Heroes* (NBC 2006-2010) offers another significant instance of multilingualism and multilingual characters: besides English, other languages spoken are Arabic, French, German, Hebrew, Hindi, Japanese, Spanish, Russian, and Urdu, and there is Sign Language as well. The growing number of contemporary TV series where different languages are spoken appears to indicate that multilingualism is not related to a specific genre, channel or platform (TV or web). On the contrary, it is displayed in a wide range of shows, from fantasy drama (*Game of Thrones*, HBO 2011-), action and science fiction drama (*Orphan Black*, Space 2013-2017; *Outlander*, Starz 2014-), mystery drama (*Devious Maids*, ABC 2013-2016), crime drama (*Prison Break*, 20th Century Fox 2005- ; *Breaking Bad*, AMC 2008-2013; *Narcos*, Netflix 2015-), crime mystery drama (*The Missing*, BBC 2014- ; *Hinterland*, BBC 2013-) to comedy drama (*Orange is the New Black*, Netflix 2013- ; *Jane the Virgin*, CBS 2014-) and comedy (*Fresh Off the Boat*, ABC 2015-).

While most American TV series feature English as the main language alternating with one or more secondary language(s), there are also cases where different languages coexist without any actually prevailing. *Narcos*, for instance, can be considered truly bilingual, since English and Spanish are spoken to the same degree and neither of them seem to prevail. The decision to use a mixture of English and Spanish to tell the true story of the drug-trafficker Pablo Escobar was probably aimed at enhancing the authenticity of the

show as well as attracting Spanish-speaking viewers. This may also explain the presence of Spanish in several American TV series (e.g. *Breaking Bad*, *Devious Maids*, *Jane the Virgin*, *Prison Break*).

1.2. *Translating multilingualism: challenges and issues*

The translation of multilingual audiovisual texts (films and TV series) poses a number of challenges and invites us to reconsider traditional dichotomies between source and target text, source and target language, dubbing and subtitling (Beseghi 2017). When a multilingual audiovisual text is translated for a different audience in another country, there is no single source language to be translated into a single target language. In order to deal with multilingual audiovisual texts and their translation, Corrius & Zabalbeascoa (2011: 113) proposed the notion of a third language (L3) to refer to any other language(s) in the source text (L3ST) – where it coexists with the main source language (L1) – and in the target text (L3TT), where it coexists with the main target language (L2). The translation of multilingual films or TV series first of all involves the acknowledgment of the presence of L3. Corrius & Zabalbeascoa (2011: 126) outline a range of possible operations acting on L1 and L3ST segments – deletion, repetition or substitution – which have different results in the translated text, including standardisation, change of function or connotation and L3 invisibility.

When a film is translated for the target country, a modality is chosen: the film for example can be dubbed or subtitled. Although Italy is traditionally a dubbing country (Parini 2009; Ranzato 2015), with the advent of the DVD, pay-per-view channels and digital/streaming platforms (e.g. Netflix) the audience can now choose not only what to watch and when, but also in which language, selecting their preferred AVT modality. In the case of multilingual films, even when dubbing is used as the main modality, lines in L3 may be left in the original version and subtitles may be used to translate such scenes. Possible strategies to deal with multilingualism are maintaining the original soundtrack and the presence, or absence, of subtitles. What is significant is not so much the modality used for the whole audiovisual text as the strategy chosen to deal with specific multilingual scenes. Indeed, one of the most important choices to be made when selecting a translation strategy, as de Higes Andino points out (2014: 222), is whether to mark multilingualism or not, in other words, whether to retain or erase the multilingual connotations of the original version. If the translator decides to mark multilingualism in the TT and L3 is present in the dubbed version, L3TT may be the same as, or different from, L3ST. Where it is the same, the original soundtrack is retained. When

the dubbed version is characterised by the presence of L3, L3TT can either be translated – through part-subtitles¹ or diegetic interpreting² – or not translated at all. This strategy seems to be common when no subtitles are provided in the original version either (Bartoll 2006) or when the function of L3 in the ST is not essential for the comprehension of the scene.

2. *Jane the Virgin*: translating a multilingual TV series

This study illustrates the presence of L3 in the original and dubbed version of *Jane the Virgin* and analyses the different ways in which multilingualism is represented and how it contributes to constructing the characters' identity and connoting them socio-culturally. *Jane the Virgin* (JTV), an American comedy drama adapted from a Venezuelan telenovela, *Juana la Virgen* (RCTV 2002), was chosen for this investigation since it can be considered a multilingual TV series where language use and character portrayal are closely connected. The first two seasons of the show were taken into consideration for the descriptive analysis, for a total of forty-four episodes, all available on Netflix.³ The first phase of the analysis was aimed at identifying the segments of L3 in the original version, while the second phase focused on the translation strategies used to deal with multilingualism in the dubbed version. JTV was first broadcast by *The CW Channel* in October 2014. The first season was released in Italy in December 2015 on the streaming service Netflix, where viewers can select the AVT modality (dubbing or subtitling), and later aired on the state-owned channel Rai3, solely in the dubbed version. The second season was released on Netflix a year later.

The overall objective of the investigation is to answer the following questions:

- 1) Which translation strategies do translators use to deal with L3 segments in the dubbed version?
- 2) How does multilingualism contribute to character portrayal in the original and Italian dubbed versions?

1. Part-subtitles, also known as open subtitles, “are appended to part of the dialogue only, are planned from an early stage in the film’s production, and are aimed at the film’s primary language audience” (O’Sullivan 2007: 81).

2. Diegetic interpreting occurs when characters translate the foreign dialogue for other characters and thus for the audience.

3. The third season of JTV is not available in Italian at the time of writing.

JTV revolves around the lives of a family of three different generations of Hispanic-American women: Jane Gloriana Villanueva, an ambitious twenty-three-year-old girl played by Gina Rodriguez, her mother Xiomara, a thirty-nine-year-old aspiring pop-star, and her grandmother Alba, who is very religious and old-fashioned. JTV has received much critical acclaim, both for the significance of its universal themes, such as immigration, citizenship, deportation, abortion, and for the protagonist's performance⁴. By subverting what is typically expected of the telenovela format, JTV combines melodramatic elements with surrealism and explores the nature of storytelling itself, since the protagonist is an aspiring novelist who engages with different genres. JTV is in fact divided into chapters, rather than episodes, thus recreating on screen the structure of a novel. Its narrative complexity is also realised through language, from the frequent use of on-screen text to the alternation of different languages. The show portrays multi-dimensional, complex characters who are not stereotypical or standardised representations of Latinos in America (e.g. Hispanic housemaids). Gina Rodriguez, herself a second-generation Puerto Rican immigrant raised in Chicago, described JTV as the "most authentic, genuine representation" of a Hispanic family she had ever seen on TV: "For once, I was reading a script where they weren't talking about my ethnicity. They weren't putting a Puerto Rican flag on my shoulder. They weren't putting a taco in my hand."⁵

The series tells the story of Jane, who wants to remain a virgin until marriage, but finds herself artificially inseminated, by mistake, with her boss's child. Jane lives in Miami with her mother Xiomara, who is following her dream of becoming a famous singer, and her grandmother Alba, now a widow, who emigrated with her husband from Venezuela to the United States. JTV showcases a realistic portrayal of a matriarchal, multi-cultural and multi-generational household where more than one language is spoken (i.e. English and Spanish). Furthermore, it capitalises on questions of cultural and linguistic identity in the multi-ethnic city of Miami: Alba is a first-generation Hispanic immigrant who speaks Spanish most of the time and is devoted to religion and Latino cultural values. Xiomara and Jane are respectively second- and third-generation immigrants who mostly speak English but occasionally use code-switching and code-mixing with Spanish.

4. Gina Rodriguez in fact won the award for Best Actress in a Television Series, Musical or Comedy at the 72nd Golden Globe Awards in 2016.

5. Itzkoff, D. "Jane the Virgin Aims Beyond Its Latin Ethnicity" *The New York Times* (19 September 2014). Online version: <<https://www.nytimes.com/2014/09/21/arts/television/jane-the-virgin-aims-beyond-its-latin-ethnicity.html>>

The show contains a significant amount of dialogue in Spanish, which is often subtitled in English, sometimes interpreted diegetically by bilingual characters or translated by the narrator via voiceover, but in some instances is left untranslated. Although JTV portrays a Spanglish household, and shows code-switching and code-mixing in the characters' daily lives, Spanish is not the only L3. There are also entire dialogues, isolated sentences and words in Czech, German, French and Italian.

The Italian dubbed version is characterised by the presence of L3: lines in L1 (English) are dubbed into L2 (Italian), while L3 exchanges are kept in the original version (L3ST = L3TT). However, it should be noted that only the first season provides part-subtitles in Italian for the exchanges in L3TT, while the second season does not seem to follow a coherent strategy, since part-subtitles are available only for certain episodes⁶. As a consequence, viewers who do not understand L3 may need to activate subtitles which will unavoidably appear for all the spoken lines (L2 and L3).

The following sections illustrate the ways in which L3 is manifested in the original and dubbed versions of the show, through a selection of examples from the first two seasons, focusing on the translation solutions and their impact on character portrayal.

2.1. Code-switching and code-mixing in the original and Italian dubbed version of Jane the Virgin

JTV portrays a multilingual family where each character builds his or her own linguistic identity and where multilingualism characterises the interactions between family members. When a multilingual community is represented on screen, code-switching and code-mixing are two fundamental discourse strategies used to express a character's affiliation to a specific culture, where the choice of code can be socio-culturally or emotionally symbolic (Beseghi 2011; Monti 2014; 2016). Code-switching indicates the switch from one language to another either across turns (turn-specific code-switching) or between sentences (intersentential code-switching, Myers-Scotton 1997). Code-mixing, or intrasentential code-switching, indicates switches occurring within the same sentence or clause (ibid.). In terms of functions, code-switching can be situational, in which case the switch is determined by a specific social or cultural situation, and the language used changes accordingly (Wardhaugh 2002: 103).

6. The Italian version of the second season, available on Netflix, inexplicably presents an incongruity, since part-subtitles are present only in Episodes 1, 6, 9, 10, 11, 15, 16, 18, 20 and 21, and are absent in all the other episodes.

Otherwise, code-switching can be metaphorical, in which case the switch has an “affective dimension” (ibid.): the language used draws attention to itself and communicates metaphorical information beyond denotative meaning (Gumperz 1982: 61).

First-generation immigrants frequently switch from the majority language, or “they-code”, to the minority language, or “we-code” (ibid.: 95), as a means to express sociocultural values and a sense of belonging to a social or ethnic group. Second-generation immigrants, on the other hand, tend to choose the majority language to communicate. This multilingual phenomenon is represented on screen in *JTV*: Alba, a first-generation immigrant, has remained closely tied to her Latino origins. From a linguistic point of view, although she has been living in the United States for over forty years, she prefers to use the Spanish language, the we-code, in almost all her interactions, thus expressing her attachment to her cultural heritage. By avoiding English, the they-code, Alba tries to resist the linguistic and cultural pressure of the host society in order to maintain her identity, especially, but not exclusively, in the family domain. On the other hand, Jane and Xiomara, who understand Spanish perfectly, always communicate in English. Spanish-English code-switching permeates most of the conversations between the members of the Villanueva family. Code-switching in most cases is turn-specific, since each character uses a different language in the exchange. Example 1⁷ shows one of the many multilingual conversations between Alba, Jane and Xiomara, in which Alba addresses her granddaughter and daughter in Spanish (L3ST) and they answer her in English (L1). In the original version, the meaning of L3 lines is conveyed through part-subtitles in English. The same strategy is used in the Italian dubbed version, where Alba’s original voice is left unchanged and subtitles in L2 are added.

7. When L3 is subtitled in the original version and/or in the dubbed version, part-subtitles are reported in between square brackets. If L3 is not subtitled, the transcript simply reports the original lines. Lines in L2 are accompanied by a back translation into English between parenthesis. The / symbol indicates a new subtitle.

Example 1. Chapter 1 (season 1, episode 1, 00.26)

ORIGINAL VERSION [part-subtitles]	ITALIAN DUBBING (back translation) [part-subtitles]
Alba: Mira la flor que tienes en tu mano Jane: Mira qué tan perfecta es. Qué tan pura. Ahora, mi hija, estrújala en tus manos. [Look at the flower in your hand, Jane./ Notice how perfect it is./ How pure./ Now, miija./ crumple it up.] Xiomara: Really mom? But this is so lame! Jane: Mommy, ssh! Alba: Estruja la flor Jane. Bien. Ahora haz que se vea como nueva otra vez. Vamos, anda, trata. [Crumple the flower, Jane./ Now try to make it look new again./ Go on.] Jane: I can't. Alba: Así es. Nunca puede volver atrás. Y eso es lo que sucede cuando pierdes tu virginidad. Nunca puede volver atrás. Nunca olvide eso, Jane. [That's right. You can never go back./ And that's what happens when you lose your VIRGINITY./ You can never go back./ Never forget that, Jane.]	Alba: Mira la flor que tienes en tu mano Jane: Mira qué tan perfecta es. Qué tan pura. Ahora, mi hija, estrújala en tus manos. [Guarda il fiore che hai in mano, Jane./ Nota la sua perfezione./ Quanto è puro./ Ora, piccola mia./ sciupalo.] Xiomara: Sul serio mamma? Ma è un'idiozia! (Really mom? But this is nonsense!) Jane: Mamma, ssh! (Mommy, ssh!) Alba: Estruja la flor Jane. Bien. Ahora haz que se vea como nueva otra vez. Vamos, anda, trata. [Sciupa il fiore, Jane./ Ora prova a farlo sembrare nuovo./ Continua.] Jane: Non riesco. (I can't.) Alba: Así es. Nunca puede volver atrás. Y eso es lo que sucede cuando pierdes tu virginidad. Nunca puede volver atrás. Nunca olvide eso, Jane. [Esatto. Non puoi tornare indietro./ Ed è ciò che succede quando perdi la VERGINITÀ./ Non puoi tornare indietro./ Ricordalo sempre, Jane.]

There are only two occasions when Alba speaks English in the first two seasons. One is when she decides to apply for her Green Card and become a U.S. citizen, after living in the country illegally for over forty years. When she goes to meet her immigration lawyer, she introduces herself in English, therefore expressing her wish to be part of American society (Example 2). While in the original version, Alba speaks English correctly, but with a Spanish accent, in the dubbed version she speaks Italian more hesitatingly and with a more marked Spanish accent. Furthermore, she uses code-mixing, inserting a Spanish preposition (*de*) in her utterance. In this case, it seems that dubbing professionals opted for a strategy of hypercharacterisation, by which the speech of a character is more marked phonologically, morpho-syntactically or lexically (Parini 2009: 161).

Alba's speech in Italian is more marked from a phonological point of view and presents non-standard morpho-syntactic features deriving from the influence of Spanish (i.e. code-mixing). This results in a possible misrepresentation of the character's identity: Alba's insecurity in Italian may indicate that her choice to always speak Spanish is dictated by purely linguistic reasons – her poor knowledge of the they-code – rather than sociocultural ones.

Example 2. Chapter 27 (season 2, episode 5, 10.12)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Alba: Alba Villanueva, nice to meet you, and I'm looking forward to becoming a citizen and to visiting Helena, the capital of Montana.	Alba: Alba Villanueva, piacere mio. Non vedo l'ora di... di ottenere la cittadinanza e <i>de</i> visitare Helena, la capitale del Montana. (Alba Villanueva, nice to meet you. I'm looking forward to... to becoming a citizen and <i>de</i> visiting Helena, the capital of Montana.)

The other occasion when Alba speaks English is with her friend Edward: their dialogues are an example of non-reciprocal language use, since Alba speaks Spanish and Edward speaks English. Alba utters a line in L1 only once, when she explains to him that they cannot be more than friends (“If this did not happen I would not have my new friend”, Chapter 20, Season 1, Episode 20). The use of code-switching is clearly symbolic in this case, since Alba is expressing her feelings and does not want to hurt Edward, who is in love with her, so she uses the English language to bridge the gap between them. The Italian dubbed version substitutes L1 with L2 and overemphasises her Spanish accent in Italian. Another situation in which Alba uses English is when she sings. These scenes are not real but imagined by Jane, who often daydreams and sees members of her family in sorts of “musical hallucinations”. Somewhat surprisingly, the Italian dubbed version leaves the songs unchanged (L1 = L3TT), without subtitles, which may be problematic for viewers who do not understand English. The song lyrics are in fact relevant for the plot, since Jane is influenced by their message and acts consequently. The result of this is that the Italian version has an additional L3, which coincides with L1.

Following the linguistic habits of second- and third-generation immigrants, Jane and Xiomara tend to choose English to communicate with both Anglophone and immigrant Hispanic people. This can be seen in Example 3, where Alba asks her granddaughter to think of five things that make her calm and whose first letters are those contained in the Spanish word *calma*. Jane, however, thinks of four things because she spells the word in English

(*calm*), since this is the language which defines her identity as a Latina girl living in Miami. However, the Italian dubbed version is unable to preserve the metalinguistic comment made by Jane (“I spell it in English”), since the Italian word for “calm” is spelled the same as in Spanish (*calma*). By erasing Jane’s statement about the language she wants to use, the Italian version fails to portray an important aspect of her identity and the way she perceives it. It can be noted that part-subtitles in Italian are missing here, as often happens in the second season of the Italian dubbed version.

Example 3. Chapter 30 (Season 2, Episode 8, 01.47)

ORIGINAL VERSION [part-subtitles]	ITALIAN DUBBING (back translation)
Alba: Cuando algo te moleste, piensa en cosas que te den calma. C-A-L-M-A. ¿Qué te hace feliz que comience con la letra “C”? [When you feel upset/ you need to think of things that make you calm./ C-A-L-M-A./ Now, what’s something that makes you happy/ that starts with the letter “C”?] Jane: Cheese. Alba: Y ahora con la letra “A”. [And now the letter “A.”] Jane: You, abuela. Alba: ¡Ay! ¿Y la “L”? [And the “L?”] Jane: Lists. And for “M”, Mr. Monkey. Alba: ¿Y la “A”? Jane: No “A”. I spell it in English! Alba: Ok, entonces, calm.	Alba: Cuando algo te moleste, piensa en cosas que te den calma. C-A-L-M-A. ¿Qué te hace feliz que comience con la letra “C”? Jane: Cheddar. Alba: Y ahora con la letra “A”. Jane: Tú, abuela. (You, abuela) Alba: ¡Ay! ¿Y la “L”? Jane: Letterina. E con la “M”, Mr. Monkey. (Letter. And for “M”, Mr. Monkey.) Alba: ¿Y la “A”? Jane: No, la “A” l’ho già detta, non ti ricordi? (No, I have already mentioned “A”, don’t you remember?) Alba: Ok, entonces, calm.

Interestingly, Xiomara, who has never given up her dream of becoming a famous singer, always sings in Spanish. This spontaneous linguistic choice reveals an important aspect of her identity and expresses her deeply-felt connection to her heritage. Despite considering herself a U.S. citizen, when she sings she perceives herself as Latina. This symbolic relevance of language is preserved in the Italian version, in which Xiomara’s songs are left unchanged (L3ST = L3TT).

A frequent multilingual discourse practice used by second- and third- generation Hispanic immigrants is code-mixing: the occasional or even frequent use of Spanish words and expressions in an English sentence may indicate

a sense of shared identity or solidarity with the other speaker. Code-mixing occurs in relation to Hispanic cultural traditions, typical food (e.g. *arepas*, *tres leches*), vocatives – especially kinship terms – and greetings (e.g. *hola*). Jane always addresses her grandmother using the Spanish kinship term *abuela*, which bears important sociocultural and emotional connotations, expressing her respect for the Hispanic culture, and this is always maintained in the dubbed version. Jane does not consider herself perfectly bilingual: indeed, she explicitly states her difficulty in expressing certain concepts in Spanish (Example 4).

Example 4. Chapter 1 (Season 1, Episode 1, 29.40)

ORIGINAL VERSION [part-subtitles]	ITALIAN DUBBING (back translation) [part-subtitles]
Alba: Me has roto el corazón. [You've broken my heart.] Jane: Oh, <i>abuela</i> , it is not what you think. Alba: Yo creo que tú me has estado mintiendo por mucho tiempo. [I think you have lied to me for a very long time.] Jane: No, I didn't, I... I got accidentally... Oh, I don't even know how to say this in Spanish!	Alba: Me has roto el corazón. [Mi hai spezzato il cuore.] Jane: Oh, <i>abuela</i> , non è come credi. (Oh, <i>abuela</i> , it is not how you think.) Alba: Yo creo que tú me has estado mintiendo por mucho tiempo. [Credo che tu mi abbia mentito per tantissimo tempo.] Jane: No, non è vero... è... è stato... un incidente... e... Oh non so come si dice in spagnolo! (No, it's not true... it... it was... an accident... and... Oh, I don't even know how to say this in Spanish!)

While greetings and vocatives in L3 are always preserved in the Italian version, when the L3 word or expression refers to cultural traditions, it is often translated into Italian, thus wiping out the multilingual nature of the utterance and its connotations. A key example of this is when Xiomara and Jane find out that the latter is pregnant. As Jane is still a virgin, they are both extremely shocked. Xiomara exclaims that her daughter is *inmaculada*, referring to the Immaculate Conception. Nevertheless, the dubbed version does not preserve code-mixing in this case and translates the entire line into L2 (*immacolata*), thus partly losing the cultural connotation embedded in the Spanish expression and producing a loss in terms of transcultural transmission (Example 5).

Example 5. Chapter 1 (season 1, episode 1, 16.09)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Doctor: Pink means pregnant. Jane: But I've never had sex! Xiomara: <i>Inmaculada!</i> You are <i>inmaculada!</i> Jane: What? No, Mom.	Doctor: Rosa vuol dire incinta. (Pink means pregnant.) Jane: Ma non ho mai fatto sesso! (But I've never had sex!) Xiomara: Immacolata! Tu sei l'immacolata! (Immaculate! You're the Immaculate Conception!) Jane: Cosa? No, mamma. (What? No, Mom.)

Code-switching in JTV is occasionally used by bilingual characters to create social boundaries and exclude other speakers from a conversation. When Jane brings home her new boyfriend Rafael and introduces him to Xiomara and Alba, her mother makes a comment in Spanish, thinking that Rafael will not understand (Example 6). Surprisingly, not only does Rafael understand but he also replies in Spanish. L3 is maintained (L3ST = L3TT) in the Italian dubbing and part-subtitles are provided in both versions.

Example 6. Chapter 11 (Season 1, Episode 11, 14.25)

ORIGINAL VERSION [part-subtitles]	ITALIAN DUBBING [part-subtitles]
Rafael: As I was saying, I believe that hard work is the key to success. I mean, as a Taurus, you must know what I mean. Persistence is everything. Xiomara: Lo preparaste bien, no soy tonta. [You've prepped him well. I'm not a fool.] Rafael: Claro que no es tonta. [Of course you're not a fool.]	Rafael: Quello che stavo dicendo, è che serve lavorare sodo per avere successo. Voglio dire, da buon toro lei lo sa bene. La perseveranza è quello che conta. (What I was saying is that you need to work hard to achieve success. I mean, as a Taurus, you must know. Persistence is what matters.) Xiomara: Lo preparaste bien, no soy tonta. [L'hai preparato per bene. Non sono scema.] Rafael: Claro que no es tonta. [Certo che non è scema.]

Jane and Xiomara often play the role of interpreters, in particular when Alba speaks Spanish to non-Hispanic characters, such as Jane's first boyfriend, Michael. In Example 7 below, Jane translates her grandmother's words for Michael. In this case, a double translation is provided, since part-subtitles translate Alba's words in both versions, and, immediately afterwards, Jane gives her own diegetic translation into L1 and L2.

Example 7. Chapter 2 (Season 1, Episode 2, 02.32)

ORIGINAL VERSION [part-subtitles]	ITALIAN DUBBING (back translation) [part-subtitles]
Alba: ¿Puedo decir sólo una cosa? [Can I just say one thing?] Jane: Yes, go ahead. Alba: Deberías de quedarte con el bebé. [You should keep the baby.] Jane: ¡Abuela! Xiomara: Ma! Alba: Es un país libre, yo puedo decir lo que siento. [It's a free country, I can say how I feel--] Michael: What did she say? Jane: She said that I should keep the baby!	Alba: ¿Puedo decir sólo una cosa? [Posso dire solo una cosa?] Jane: Certo, di pure. (Of course, tell me.) Alba: Deberías de quedarte con el bebé. [Dovresti tenere il bambino.] Jane: Abuela! Xiomara: Mamma! (Mom!) Alba: Es un país libre, yo puedo decir lo que siento. [Siamo in un paese libero, posso dire quello che penso--] Michael: Che cosa ha detto? (What did she say?) Jane: Che dovrei tenere il bambino! (That I should keep the baby!)

There are also cases in which part-subtitles are absent in the original version, and diegetic interpreting becomes the only translation available to viewers (Example 8). Michael and Jane are watching a soap opera in Spanish on TV and he asks her to translate the actor's words. It is interesting to note that the Villanueva family always watch *telenovelas* in Spanish⁸; it is a kind of everyday activity that brings the three women together, erasing temporarily their generational, cultural and linguistic differences. Part-subtitles are not provided on these occasions unless they are fundamental to the plot.

Example 8. Chapter 6 (season 1, episode 6, 03.11)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Michael: So, what's the guy in the bolero jacket saying now? Jane: "From our first meeting... I knew it was you. I just knew."	Michael: E che cosa sta dicendo il ragazzo con il bolero adesso? (And what's the guy in the bolero jacket saying now?) Jane: "Sin dal nostro primo incontro, sapevo che eri tu, lo sapevo e basta." ("From our first meeting, I knew it was you. I just knew it.")

Another multilingual character in JTV is Rogelio de la Vega, a *telenovela* star – *El Presidente*, the male protagonist of the soap opera *The Passions of Santos* – and Jane's father, although he met her only when she was twenty-three.

8. The presence of a soap opera within the soap opera is a distinctive feature of JTV.

Rogelio is very traditional and attached to the Latino culture, but at the same time he wants to be accepted by American society. (He even tries to produce an American adaptation of his *telenovela*). The ambivalent aspect of his identity is reflected in his use of language(s). Besides speaking English with a recognisable Spanish accent, he uses English-Spanish code-switching and code-mixing when speaking to Hispanic characters (Example 9). Alba and Rogelio's collective use of the we-code represents a conscious way of expressing their common cultural background and building a relationship of solidarity.

Example 9. Chapter 8 (Season 1, Episode 8, 37.42)

ORIGINAL VERSION [part-subtitles]	ITALIAN DUBBING [part-subtitles]
Rogelio: Alba, tan hermosa como siempre. Alba: Ay, Rogelio, tú me halagas, pero me gusta. [- Alba, beautiful as ever. - Rogelio, you flatter me, but I like it.]	Rogelio: Alba, tan hermosa como siempre. Alba: Ay, Rogelio, tú me halagas, pero me gusta. [- Alba, sempre uno splendore. - Rogelio, mi lusinghi, ma apprezzo.]

Rogelio is frequently shown acting in his soap opera, in which he always speaks Spanish. These scenes are always part-subtitled rather than dubbed as acting in Spanish is a fundamental aspect of his identity and characterisation.

Code-switching is also exploited in JTV to mark moments of emotional involvement or intimacy. A significant instance is when Michael, who has always been at a loss when other characters speak Spanish, unexpectedly recites his vows to Jane in Spanish during their wedding ceremony. In this case, turn-specific code-switching has a metaphorical value, symbolising a romantic gesture and expressing his wish to bridge the linguistic and cultural gap with Jane's family. L3 lines are maintained in the dubbed version. Part-subtitles are not provided in the original and the dubbed version, because Jane recites the same vows in L1 and L2 respectively, thus providing a diegetic translation.

Example 10. Chapter 44 (Season 2, Episode 22, 25.27)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Jane: I, Jane take you, Michael, to be my husband. I promise to be true to you in good times and in bad, in sickness and in health. I will love you and honour you for all the days of my life, or until death do us part. Michael: Yo, Michael, te tomo a ti, Jane, como mi esposa. Prometo ser te fiel en lo próspero y en lo adverso, en la salud y en la enfermedad, y respetarte todos los días de mi vida o hasta que la muerte nos separe.	Jane: Io, Jane, prendo te, Michael, come mio sposo. E prometto di esserti fedele, nella gioia e nel dolore, nella salute e nella malattia, e di amarti e onorarti per tutti i giorni della mia vita, finché morte non ci separi. (I, Jane take you, Michael, as my husband. And I promise to be faithful to you in joy and in pain, in sickness and in health and to love you and honour you for all the days of my life, until death do us part.) Michael: Yo, Michael, te tomo a ti, Jane, como mi esposa. Prometo ser te fiel en lo próspero y en lo adverso, en la salud y en la enfermedad, y respetarte todos los días de mi vida o hasta que la muerte nos separe.

Another multilingual, but unseen, character in JTV is the omniscient narrator, whose voice is heard in every episode. Known as the Latin Lover Narrator, his voice-overs summarise previous episodes and continuously comment on the events, often accompanied by on-screen text to emphasise his statements and create comic or ironic effects. Furthermore, he provides translations for the lines in Spanish (or other L3), and occasionally explains the meaning of specific words or expressions in L3 used by other characters or himself (Example 11).

Example 11. Chapter 6 (season 1, episode 6, 01.38)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Narrator: In novelas, this is known as <i>encuentro significativo</i> , or a “significant encounter”.	Narrator: Nelle telenovelas, questo si chiama <i>encuentro significativo</i> , cioè “incontro significativo”. (In telenovelas, this is known as <i>encuentro significativo</i> , or “significant encounter”.)

The narrator speaks English with a Spanish accent and sometimes uses code-switching and code-mixing with Spanish (Example 12). In a recent interview, voice-over actor Anthony Mendez claimed that his main concern was to avoid any kind of stereotype, while at the same time making the audience hear a real connection with the Spanish language.⁹

9. “How The Narrator Of Jane The Virgin Found His Voice”. Online version: <<http://www.npr.org/sections/codeswitch/2016/05/16/477737210/how-the-narrator-of-jane-the-virgin-found-his-voice>>

Example 12. Chapter 4 (Season 1, Episode 4, 00.01)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Narrator: <i>Hola</i> , it's me again!	Narrator: <i>Hola</i> , rieccomi qui. (<i>Hola</i> , here I am again!)

The narrator in the Italian dubbed version has lost any trace of Hispanic accent and speaks standard Italian. Furthermore, occurrences of code-mixing referring to Hispanic cultural traditions are lost. In Example 13, the cultural reference *quinceañera*, which in the Latino tradition is a girl's fifteenth birthday party, is rendered in Italian through an explanation, in order to make the target text accessible to the target viewers.

Example 13. Chapter 2 (Season 1, Episode 2, 00.51)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Narrator: Jane's <i>quinceañera</i> was, without a doubt, the worst party she'd ever been to.	Narrator: La festa dei quindici anni di Jane fu senza dubbio la festa peggiore a cui lei abbia mai partecipato. (Jane's fifteenth birthday party was, without a doubt, the worst party she'd ever been to.)

Rogelio's Spanish accent is preserved in the dubbed version, but a different strategy is applied for the translation of the narrator's speech. This difference may be due to the polysemiotic nature of the audiovisual text (Zabalbeascoa 2012): the character of Rogelio is visibly connected to the Hispanic culture, through his physical appearance, clothes and objects, while the narrator is literally invisible.

2.2. Linguistic diversity in the original and Italian dubbed versions of *Jane the Virgin*

Although JTV includes a significant amount of dialogue in Spanish, which mirrors the cross-cultural environment in which it is set (i.e. Miami), other forms of L3 appear throughout the show, making JTV a truly multilingual TV series. Even more significantly, the presence of different languages on screen is emphasised through metalinguistic comments, which draw attention to multilingualism in different ways. Frequently, it is the narrator who acts as a translator-interpreter, helping the audience understand the content of lines in L3, sometimes with the help of on-screen text, as can be seen in Example 14, or simply by giving indications concerning the language spoken. When Czech is spoken for the first time, the narrator explains to the audience that the

characters are speaking in that language (Example 15). This piece of information would not be directly deducible from the subtitles, which simply translate the content of the lines.

Example 14. Chapter 12 (Season 1, Episode 12, 15.35)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING
KORUNA A CZECH COIN = 4/10 OF A PENNY	CORONA – MONETA CECA = 4 CENTESIMI DI EURO

Example 15. Chapter 4 (Season 1, Episode 4, 37.20)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Ivan (in Czech): [I hope you have the money.] Petra (in Czech): [I nearly got arrested for murder because of you.] Narrator: I am sure that linguists among you have picked up on this, but they are speaking Czech.	Ivan (in Czech): [Spero che tu abbia i soldi.] Petra (in Czech): [Mi hanno quasi arrestato per omicidio.] Narrator: Chi di voi conosce le lingue ci sarà già arrivato: stanno parlando ceco. (Those of you who speak many languages have probably understood: they are speaking Czech.)

Czech appears quite regularly in JTV, since one of the main characters, Petra, comes from the Czech Republic. She fled her home country with her mother and moved to the U.S to escape her criminal ex-boyfriend. While Petra is perfectly capable of hiding her foreign accent and can speak English with an American accent, which reflects her ability to integrate into American society, her mother Magda and ex-boyfriend Milos do not even try to conceal their strong accent, signifying their attitude of resistance towards the English-speaking country. Their speech in English is characterised by non-standard grammatical and phonological features, such as the omission of articles and determiners and the systematic substitution of the voiced labiovelar approximant sound /w/ with the voiced labiodental fricative /v/. Example 16 shows an exchange between Petra and Milos, in which he resorts to code-mixing because he cannot find the words in English. The Italian dubbing maintains the code-mixing as well as Milos's foreign accent, which is over-emphasised as a compensation strategy, because the non-standard grammar is normalised.

Example 16. Chapter 12 (Season 1, Episode 12, 15.23)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Milos: I understand you are upset with me.	Milos: Capisco che sei arrabbiata con me. (I understand you are angry with me.)
Petra: You threw acid at me.	Petra: Mi hai tirato dell'acido. (You threw acid at me.)
Milos: At your mother.	Milos: A tua madre. (At your mother.)
Petra: It hit my mother, only because I bent over to pick up a <i>koruna</i> .	Petra: Ha colpito mia madre, perché mi sono piegata a raccogliere una <i>koruna</i> . (It hit my mother, because I bent over to pick up a <i>koruna</i> .)
Milos: That moment was very low point for me.	Milos: Quel momento è stato uno dei peggiori della mia vita. (That was one of the worst moments in my life.)
Petra: For my mother too.	Petra: Lo è stato anche per mia madre. (For my mother too.)
Milos: Listen. Instead of jail they sent me to rehabilitation programme.	Milos: Invece che in galera mi hanno spedito in un programma di riabilitazione, non so come si dice qui...
I don't know how to say in English... (in Czech) [... anger management]	(in Czech) [... gestione della rabbia]. (Instead of jail they sent me to a rehabilitation programme. I don't know how they say it here...)

However, the same strategy is not applied to translating Magda's speech. She speaks standard Italian with no particular accent, which becomes problematic when her deviant pronunciation leads to misunderstandings with other characters. A key scene is when Jane cannot understand Magda because the latter is unable to utter the phoneme /w/, which does not exist in Czech, and substitutes it with the sound /v/, so that the words 'wary' and 'very' are pronounced as homophones (Example 17). The Italian version presents a case of translation loss, since the same kind of misunderstanding based on phonology cannot be reproduced. A strategy of adaptation is applied. In the dubbed version, the misunderstanding is based on the similarity between the adjective *diffidente* (suspicious) and the phrase *difendi dente* (defend tooth), which Magda confuses in her speech. However, since Magda speaks standard Italian, the scene is not as credible as the original one and does not recreate the same humorous effect. Italian viewers are given a different portrayal of this character, who is presented as more integrated linguistically into the host society.

Example 17. Chapter 27 (Season 2, Episode 5, 24.37)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
Magda: Milos is internet criminal. You should be very wary.	Magda: Milos è un criminale informatico. Meglio se difendi dente. (Milos is an internet criminal. It is better if you defend tooth.)
Jane: Very very what?	Jane: È un messaggio in codice? (Is that a coded message?)
Magda: Very wary, not very very!	Magda: Difendi dente, non difendi il dente! (Defend tooth, not defend your tooth!)
Jane: I'm still not following.	Jane: Non capisco che vuol dire. (I don't understand what you mean.)
Magda: Very wary!	Magda: Difendi dente! (Defend tooth!)
Jane: Oh, very wary.	Jane: Oh, intende diffidente. (Oh, you mean suspicious.)
Magda: That's what I said, very wary.	Magda: È quello che ho detto, difendi dente! (That's what I said, defend tooth!)

Furthermore, in the original version, on-screen text is occasionally used to highlight Magda's disjunctive pronunciation, through a transcription that is left unchanged in the dubbed version, thus depriving the viewers of an explanation in L2 (Example 18).

Example 18. Chapter 27 (Season 2, Episode 5, 23.31)

- | |
|---|
| <p>1. VE VERE HOLDING HOSTAGE.
 2. VE VERE COVERING UP THAT I PUSHED YOUR GRANNY DOWN STAIRS.
 3. VE FAKED MEDICAL PAPERS TO EXPLAIN VHY I VASN'T IN VEELCHAIR NO MORE.</p> |
|---|

What emerges from the analysis is that JTV exploits multilingualism for different aims, namely realism, character portrayal (sociocultural characterisation) and humour. In addition, it leads the viewers' attention to the presence of different languages and accents through the use of oral and written metalinguistic comments, diegetic interpreting and part-subtitles.

The Italian dubbed version of JTV preserves linguistic diversity. However, it presents some inconsistencies which lead to a different characterisation, as in the case of the Czech characters. Furthermore, there is an important discrepancy between the use of part-subtitles in the first and second seasons of the show. While the first season includes subtitles in L2 whenever they appear in the original version, in the second season part-subtitles for the exchanges in L3 appear only in some episodes. However, it should be noted that the narrator often intervenes and his explanatory comments assist the audience in their understanding. As can be observed in Example 19, entire lines in L3

(German) are left untranslated in the Italian version, but comprehension of the scene is nonetheless ensured by the narrator's voice-over.

Example 19. Chapter 25 (Season 2, Episode 3, 40.04)

ORIGINAL VERSION	ITALIAN DUBBING (back translation)
<p>Man: Sie ist absolut unausstehlich. Und Rose weiß noch nicht mal dass sie weg ist. [She is insufferable./ And Rose hasn't even noticed she's gone.] Luisa: Rose? I heard Rose. Man: Wir müssen ein stärkeres Signal senden. [We have to send a stronger message.] Luisa: She wants a picture of me? She's outrageous. Do you have any lipstick? Narrator: Wait a minute. If they're trying to get Rose to notice Luisa's missing... then Rose isn't the one who had her kidnapped! Luisa: No, wait, no... you can't... you can't hurt me... Narrator: Which means Luisa is not so safe here after all. Man: Nachricht gesendet. [Message sent.]</p>	<p>Man: Sie ist absolut unausstehlich. Und Rose weiß noch nicht mal dass sie weg ist. Luisa: Rose? Ho sentito Rose. (Rose? I heard Rose.) Man: Wir müssen ein stärkeres Signal senden. Luisa: Vuole una mia foto per caso? Mi offendete. Avete un rossetto? (Does she wants a picture of me? You're offending me. Do you have a lipstick?) Narrator: Un momento. Se stanno cercando di far capire a Rose che Luisa è scomparsa, allora non è stata Rose a rapirla! (Wait a moment. If they're trying to help Rose understand that Luisa's missing... then Rose isn't the one who kidnapped her!) Luisa: Oh, aspettate... non potete... farmi male. (No, wait... you can't... you can't hurt me...) Narrator: Quindi Luisa non è affatto al sicuro. (So Luisa is not so safe at all.) Man: Nachricht gesendet.</p>

3. Conclusions

Multilingual TV series are today appearing increasingly frequently, contributing to the dissemination of linguistic diversity and presenting viewers with a wide range of language contacts and uses. Together with multilingual films, multilingual TV series show that language is a fundamental aspect of characterisation: characters present themselves through language and use language to build their identity.

The analysis of the first two seasons of JTV in its original and Italian dubbed versions confirms that multilingualism has become a key element in TV series as well as an increasingly important issue in AVT. Recent studies on the translation of multilingual films for Italian audiences (Beseghi 2017; Bonsignori & Bruti 2014; De Bonis 2014, 2015; Monti 2014, 2016; Minutella 2012) have underlined the fact that dubbing professionals are gradually paying more attention to multilingualism and trying to reproduce it in the target version by way of a combination of translation strategies. This tendency also emerges clearly from

the analysis of the translated version of *JTV*, a TV series where multilingualism is pervasive, multi-faceted and full of cross-cultural connotations.

This investigation finds that the Italian translators attempt to maintain code-switching as much as possible, preserving on the whole the multilingual nature of the audiovisual text. Overall, the instances of turn-specific code-switching are maintained in the dubbed version, thus respecting the multilingual setting and the immigrant characters' multicultural identities, and carrying over the functions of code-switching into the original version. What stands out in the Italian version, however, is a different approach to the use of part-subtitling, which is present in the first season and partially absent in the second. This non-translation strategy is unusual in a dubbing country such as Italy, and it alters the nature of the original text, which translates the dialogues in L3 through open subtitles into L1.

A variety of strategies are used in translating code-mixing. It is always maintained in the case of greetings and vocatives, but sometimes rendered through explicitation in the case of culture-specific words or cultural references. This leads to L3 invisibility, and to the transposition of language varieties and accents, which are not always reproduced in the target text. Multicultural identities and transcultural connotations are thus partially obscured. In fact, while Spanish, Czech and German are preserved in the Italian version, intralingual variation is rendered in different ways, which may also result in a change of connotation or in different character portrayal. To deal with intralingual variation, translators follow more than one strategy, ranging from hypercharacterisation to lack of characterisation of the target language, and the strategies seem to vary according to the character speaking. For example, foreign accents are in some cases overemphasised (i.e. Alba, Milos), in others maintained (i.e. Rogelio) and in others neutralised (i.e. the Narrator, Magda).

It can be concluded that the overall approach in the Italian dubbing of *JTV* is to maintain the presence of L3 as much as possible. This seems to confirm the recent trend among AVT professionals to acknowledge the important role played by language(s) in filmic texts and to embrace hybrid approaches in order to deal with the complexity of multilingualism. However, some problematic issues remain, such as the rendering of different forms of intralingual variation and their complex functions, which are sometimes very challenging, if not impossible, to transfer to another language. Moreover, since TV series build serial diegetic universes with which viewers engage, AVT has the responsibility to recreate these universes for the target audience as coherently as possible, in terms of both language use and character portrayal. Further research is needed to investigate the different forms that multilingualism takes in the complex fictional world of the TV series and the new challenges it poses to AVT.

References

- BALDO, Michela. (2009) "Subtitling Multilingual Films. The Case of *Lives of the Saints*, an Italian-Canadian TV Screenplay." In: Federici, Federico (ed.) 2009. *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, pp. 117-135.
- BALDO, Michela. (2010) "Dubbing Multilingual Films: La Terra del Ritorno and the Italian Canadian Diaspora." *Multimedialectranslation*. in *TRAlinea Special Issue*. Electronic version: <http://www.intraline.org/specials/article/Dubbing_multilingual_films>
- BARTOLL, Eduard. (2006) "Subtitling Multilingual Films." In: Carroll, Mary; Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert (eds.) 2006. *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios*. Electronic version: <http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf>
- BESEGI, Micòl. (2011) "Fenomeni Linguistici nella Rappresentazione delle Identità Diasporiche nel Film *The Namesake*." In: Bondi, Marina; Giovanna Buonanno; Cesare Giacobazzi & Maria Donata Panforti (eds.) *DiaLogos. Appartenenze Multiple: Prospettive Interdisciplinari su Immigrazione, Multiculturalismo, Esperienze Cross-culturali*. Modena: Officina Edizioni, pp. 39-50.
- BESEGI, Micòl. (2017) *Multilingual Films in Translation. A Sociolinguistic and Intercultural Study of Diasporic Films*. Oxford: Peter Lang.
- BLEICHENBACHER, Lukas. (2008) *Multilingualism in the Movies. Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Franke Verlag.
- BONSIGNORI, Veronica & Silvia BRUTI. (2014) "Representing Varieties of English in Film Language and Dubbing." In: Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria; Elena Di Giovanni & Linda Rossato (eds.) 2014. *Across Screens Across Boundaries. Special Issue of inTRAlinea*. Electronic version: <http://www.intraline.org/specials/article/representing_varieties_of_english_in_film_language_and_dubbing>
- BRUTI, Silvia & Elena Di Giovanni (eds.) (2012) *Audiovisual Translation Across Europe: An Ever-changing Landscape*. Oxford: Peter Lang.
- CORRIUS, Montse & Patrick ZABALBEASCOA. (2011) "Language Variation in Source Texts and their Translations: The Case of L3 in Film Translation." *Target* 23:1, pp. 113-130.
- DE BONIS, Giuseppe. (2014) "Alfred Hitchcock Presents: Multilingualism as a Vehicle for ... Suspense. The Italian Dubbing of Hitchcock's Multilingual Films." *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies* 13, pp. 169-92.
- DE BONIS, Giuseppe. (2015) "Translating Multilingualism in Film: A Case Study on *Le concert*." *New Voices in Translation Studies* 12, pp. 50-71.
- DE HIGES-ANDINO, Irene. (2014) "The Translation of Multilingual Films: Modes, Strategies, Constraints and Manipulation in the Spanish Translations of *It's*

- a Free World...*” *Linguistica Antverpiensia, New Series Themes in Translation Studies* 13, pp. 211-231.
- DE HIGES-ANDINO, Irene; Ana María PRATS-RODRÍGUEZ; Juan José Martínez-Sierra & Frederic Chaume. (2013) “Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films.” *Meta* 58:1, pp. 134-145.
- DELABASTITA, Dirk. (2002) “A Great Feast of Languages: Shakespeare’s Bilingual Comedy in King Henry V and the French Translators.” *The Translator* 8:2, pp. 303-340.
- DELABASTITA, Dirk. (2009) “Fictional Representations.” In: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (eds.) 2009. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, pp. 109-112.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2011) “Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation.” In: Wolfgang Pöckl, Ingeborg Ohnheiser, and Peter Sandrini, (eds.) 2011. *Translation Sprachvariation Mehrsprachigkeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 215-233.
- GRUTMAN, Rainier. (1996) “Langues Étrangères et Savoir Romantique: considérations préliminaires.” *TTR: Traduction-Terminologie-Rédaction* 9:1, pp. 71-90.
- GUMPERZ, John. (1982) *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEISS, Christine. (2004) “Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?” *Meta* 49:1, pp. 208-220.
- INNOCENTI, Veronica & Guglielmo PESCATORE. (2014) “Changing series: Narrative models and the role of the viewer in contemporary television seriality.” *Between* 4:8, pp. 1-15.
- KOZLOFF, Sarah. (2000) *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- MEYLAERTS, Reine. (2006) “Heterolingualism in/and Translation: How Legitimate are the Other and His/Her Language? An Introduction.” In: Meylaerts, Reine (ed.) 2006. *Heterolingualism in/and Translation*, Special issue of *Target* 18:1, pp. 1-15.
- MINUTELLA, Vincenza. (2012) “You Fancying Your Gora Coach is Okay with Me: Translating Multilingual Films for an Italian Audience.” In: Remael, Aline; Pilar Orero & Mary Carrol (eds.) 2012. *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads*. Amsterdam: Rodopi, pp. 313-334.
- MONTI, Silvia. (2014) “Code-switching in British and American Films and Their Italian Dubbed Version.” *Linguistica Antverpiensia, New Series, Themes in Translation Studies* 13, pp. 135-168.
- MONTI, Silvia. (2016) “Reconstructing, Reinterpreting and Renarrating Code-switching in the Italian Dubbed Version of British and American Multilingual films.” In: Díaz Cintas, Jorge, Ilaria Parini & Irene Ranzato (eds.) 2016.

- Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*, Special issue of *Altre Modernità*, pp. 68- 91.
- MYERS-SCOTTON, Carol. (1997) *Duelling Languages: Grammatical Structure in Codeswitching*. Oxford: Oxford University Press.
- O'SULLIVAN, Carol. (2007) "Multilingualism at the Multiplex: a New Audience for Screen Translation?" In: Remael, Aline & Josélia Neves (eds.) 2007. *A Tool for Social Integration? Audiovisual Translation from Different Angles, Linguistica Antverpiensia, New Series, Themes in Translation Studies* 6, pp. 81-95.
- O'SULLIVAN, Carol. (2011) *Translating Popular Film*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- PARINI, Ilaria. (2009) "The transposition of Italian American in Italian dubbing." In: Federici, Federico (ed.) 2009. *Translating Regionalised Voices for Audiovisuals*. Roma: Aracne, pp.157-178.
- PARINI, Ilaria. (2015) "Cultural and linguistic issues at play in the management of multilingual films in dubbing" in Lukasz Bogucki and Mikolaj Deckert (eds.) 2015. *Accessing Audiovisual Translation*. Bern: Peter Lang, pp. 27-50.
- RANZATO, Irene. (2015) *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*. London & New York: Routledge.
- SCAGLIONI, Massimo. (2006) *TV di culto: La serialità televisiva americana e il suo fandom*. Milano: Vita & Pensiero.
- VOELLMER, Elena & Patrick ZABALBEASCOA. (2014) "How Multilingual Can a Dubbed Film Be? Language Combinations and National Traditions as Determining Factors." *Linguistica Antverpiensia, New series. Themes in translation studies* 13, pp. 232-250.
- WAHL, Chris. (2005) "Discovering a Genre: the Polyglot Film." *Cinemascope - Independent Film Journal* 1. Electronic version: <cinema-scope.com>
- WAHL, Chris. (2008) "Du Deutscher, Toi Français, You English: Beautiful! - The Polyglot Film as a Genre." In: Christensen, Miyase & Nezih Erdoğan (eds.) 2008. *Shifting Landscapes. Film and Media in European Context*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 334-350.
- WARDHAUGH, Ronald. (2002) *An Introduction to Sociolinguistics* (4th edition). Oxford: Blackwell.
- ZABALBEASCOA, Patrick & Montse CORRIUS. (2012) "How Spanish in American Film is Rendered in Translation. Dubbing Butch Cassidy and the Sundance Kid in Spain." *Perspectives: Studies in Translatology* 20:3, pp. 1-16.
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2012) "Translating Dialogues in Audiovisual Fiction." In: Brumme, Jenny & Anna Espunya (eds.) 2012. *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam & New York: Rodopi, pp. 63-78.

Filmography

Breaking Bad (AMC 2008-2013)
Devious Maids (ABC 2013-2016)
Fresh Off the Boat (ABC 2015-)
Game of Thrones (HBO 2011-)
Heroes (NBC 2006-2010)
Hinterland (BBC 2014-2016)
Jane the Virgin (CBS 2014-)
Juana la Virgen (RCTV 2002)
Lost (ABC 2004-2010)
Missing, The (BBC 2014-)
Narcos (Netflix 2015-)
Orphan Black (Space 2013-2017)
Orange is the New Black (Netflix 2013-)
Outlander (Starz 2014-)
Prison Break (20th Century Fox 2005-)

BIONOTE / BIOGRAFIA

MICÒL BESEGHI holds a PhD in Comparative Languages and Cultures from the University of Modena and Reggio Emilia and teaches English Language and Translation at the University of Parma. Her main research interests and publications concern the fields of audiovisual translation (multilingualism and linguistic variation in audiovisual texts, the transposition of orality in subtitling, AVT as a pedagogic tool in language teaching and the phenomenon of fansubbing), the didactics of translation, corpus linguistics and learner autonomy in foreign language education.

MICÒL BESEGHI è dottore di ricerca in Lingue e Culture Comparete (Università di Modena e Reggio Emilia) e insegna Lingua e Traduzione Inglese presso l'Università di Parma. I suoi principali interessi di ricerca e pubblicazioni riguardano la traduzione audiovisiva (il multilinguismo e la variazione linguistica nei testi audiovisivi, la trasposizione dell'oralità nei sottotitoli, la traduzione audiovisiva come strumento didattico nell'insegnamento della lingua e il fenomeno del fansubbing), la didattica della traduzione, la linguistica dei corpora e l'autonomia nell'apprendimento della lingua.

Recibido / Received: 23/01/2017
Aceptado / Accepted: 23/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.6>

Para citar este artículo / To cite this article:

Martínez Pleguezuelos, Antonio J. & J. David González-Iglesias. (2019) "Identidades presas: representación, estereotipo e interseccionalidad en la traducción de la mujer latina en *Orange Is The New Black*." En: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, pp. 173-198.

IDENTIDADES PRESAS: REPRESENTACIÓN, ESTEREOTIPO E INTERSECCIONALIDAD EN LA TRADUCCIÓN DE LA MUJER LATINA EN *ORANGE IS THE NEW BLACK*¹

Antonio J. Martínez Pleguezuelos

ajesus.martinez@usal.es
Universidad de Alcalá

J. David González-Iglesias

david.gonzalez.iglesias@uam.es
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

En la siguiente investigación nos aproximamos a la traducción de productos audiovisuales como vía para construir identidades colectivas e individuales. Partimos de la premisa de que, en la época global que vivimos, los medios audiovisuales (traducidos) contribuyen a la formación de identidades interseccionales atravesadas por rasgos como la edad, el género, la raza o la sexualidad. Por ello, como mantendremos, resulta necesario entender el discurso traducido como parte constituyente del tejido social. Para dar prueba de ello estudiaremos el caso del grupo de presas latinas de la serie *Orange Is the New Black*, especialmente los rasgos de la sexualidad y el uso del español con el fin de comprobar qué asimetrías surgen en la recreación de esta minoría para los espectadores en la versión original y en la doblada.

1. El presente artículo se inscribe en el proyecto de investigación «Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global» (FFI2015-66516-P; MINECO / FEDER, UE), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

Abstract

“Prisoner Identities: Representation, Stereotype and Intersectionality in the Translation of the Latina Woman in *Orange Is the New Black*”

In this study we approach the translation of audiovisual products as a way to construct collective and individual identities. We start from the premise that in the global era in which we live, (translated) audiovisual media contribute to the formation of intersectional identities characterized by features such as age, gender, race or sexuality. For this reason, it becomes necessary to understand translated discourse as an integral part of the social fabric. To support this statement, we study the case of the group of Latina inmates in the series *Orange Is the New Black*, particularly with regard to their sexuality and use of Spanish, in order to verify what asymmetries emerge from the re-creation of this minority for viewers in the original and dubbed versions of the series.

Palabras clave: Traducción. Identidad. Interseccionalidad. *Orange Is the New Black*. Mujeres latinas.

Keywords: Translation. Identity. Intersectionality. *Orange Is the New Black*. Latina women.

1. Introducción

Dentro del caudal transnacional imparable de bienes y servicios, las imágenes, fotogramas y diálogos que se emiten a millones de espectadores a través de los medios de comunicación actuales en cualquier parte del mundo han contribuido al declive de paradigmas hegemónicos y monolingües en las series de ficción televisadas en favor de un crisol catódico de razas, géneros, acentos, sexualidades, lenguas y demás rasgos que contribuyen a la definición de las distintas identidades proyectadas.

La representación de los personajes se convierte así en un reflejo fiel en la pantalla de televisión de la realidad plural, heteroglósica, híbrida, multicultural y multilingüe que hoy en día es frecuente en las sociedades que vivimos. No por casualidad, Castells afirma en su estudio sobre la comunicación y el poder en los mass media que lo que no existe en los medios no existe para el público general, por lo que el contenido transmitido será, irremediablemente, un mensaje mediático (2008: 17). Con ello, continúa, “los medios de comunicación de masas no son los depositarios del poder, pero en conjunto constituyen el espacio en el que se decide el poder” (2008: 17), argumento que concuerda con el de distintas voces desde los Estudios Culturales (Hall 1973; Chambers 2009) cuando afirman que la televisión, como cualquier otro medio de comunicación cultural, participa en la construcción de nuestra realidad.

Con estas premisas en mente y amparados bajo las últimas propuestas de los estudios de Traducción Audiovisual que incluyen las aportaciones del Giro Cultural (*cf.* Díaz-Cintas 2012a, 2012b; de Marco 2012; Pérez L. de Heredia 2015, 2016a, 2016b; Díaz-Cintas, Parini y Ranzato 2016), emprendemos la siguiente investigación siendo conscientes de que, en esta era de la hiperconexión global, el trasvase informativo que se lleva a cabo en los productos culturales traducidos es mediático y, al tiempo, estos “son y están significativamente mediados” (Martín Ruano 2016: 2).

Para dar cuenta de los nuevos modelos de ficción televisada (González-Iglesias y Toda 2013) y del potencial de la traducción a la hora de (re)construir identidades híbridas, nos aproximamos en las siguientes páginas a una de las series televisivas que, en la actualidad, muestra de manera más clara

la diversidad identitaria en todas sus vertientes: *Orange Is the New Black* (OITNB) (Netflix 2013). Bajo la dirección de Jenji Kohan y producida por Tilted Productions en colaboración con Lionsgate Television, esta serie estadounidense se estrenó en julio de 2013 a través de la plataforma de *streaming* Netflix y cuenta, hasta este momento, con cuatro temporadas y la confirmación de la quinta para 2017. En ella, mujeres de orígenes, razas, etnias, clases sociales, sexualidades, culturas e idiomas distintos conviven en el microcosmos televisivo de la ficticia prisión estadounidense de Litchfield, donde se desarrolla gran parte de los diferentes arcos argumentales. Si bien las tramas que presentan a los distintos grupos de presas han sido elogiadas por crítica y público por superar muchos estereotipos inscritos durante años en cuerpos que no encajaban en el paradigma blanco, heterosexual y cisgénero de clase media-alta que solía protagonizar los productos de ficción hasta hace relativamente poco tiempo (Rosenberg 2015), reparamos en que, en cierta medida, los creadores de la serie continúan mostrando a la comunidad latina desde un encuadre que no captura en pantalla perfiles sexuales divergentes.

Este análisis se ha llevado a cabo a través de una metodología descriptiva y empírica. Mediante el visionado de la serie y el estudio comparado de las soluciones de doblaje en la versión emitida para el público español y el original hemos seleccionado aquellas escenas que, por su carga lingüística o de representación de diferentes identidades, ilustran con claridad los distintos aspectos relacionados con el estereotipo y la interseccionalidad que planteamos en nuestro análisis. Debido a las obvias restricciones de espacio, no es esta una lista exhaustiva de casos, sino una muestra que nos guía a través del estudio de la representación en un entorno globalizado. Por tratarse de textos audiovisuales, somos conscientes de las limitaciones técnicas que subyacen a este tipo de traducción subordinada. Sin embargo, no es nuestra intención detenernos en la observación de las características microtextuales de las escenas que presentamos, sino comprobar qué imagen se presenta al espectador español de la comunidad latina en *OITNB* y qué repercusiones tendrá. Para ello partiremos desde los postulados de los Estudios Culturales (Hall 1996, 2000), que entienden la identidad de cada sujeto como un producto creado de manera discursiva. En nuestro caso, nos interesará retomar esta perspectiva porque, en consonancia con distintos teóricos en el campo de los Estudios de Traducción (House, Martín Ruano y Baumgarten 2005; Cronin 2006; Vidal Claramonte 2007), consideramos la identidad como una construcción expuesta a la reescritura, y así lo comprobaremos a través de la comparación de una serie de ejemplos de las versiones original y traducida de *OITNB*.

De manera específica, en la siguiente investigación nos plantearemos cómo se ha representado en la versión en español la intersección entre raza y sexualidad en el grupo de latinas de *OITNB* a través de ejemplos concretos extraídos de distintos capítulos. Para ello, y considerando los objetivos establecidos, estudiaremos el uso del español como marca de latinidad y las consecuencias que derivan de su alternancia con el inglés para las identidades representadas. Asimismo, observaremos si este rasgo de latinidad ha superado paradigmas de productos de ficción de décadas anteriores en los que las sexualidades minoritarias no tenían cabida. Por tanto, será necesario acudir también a los Estudios de Género y Sexualidad para llevar a cabo una investigación interdisciplinar que nos permita entender la complejidad de la labor del traductor audiovisual al (re)escribir identidades interseccionales (Brufau 2009, 2010; von Flotow 2009). Con ello, concluiremos que a pesar de los indudables avances que se han producido en la representación identitaria mediante el discurso audiovisual traducido, especialmente en la serie que nos ocupa, existen todavía dificultades a la hora de representar y reescribir personajes interseccionales sin caer en estereotipos o sin crear una imagen modificada para el público meta.

2. Las identidades mediáticas (y mediadas) en los productos de ficción globalizados

Hall (1973) describió cómo se codifica y descodifica la información transmitida a través de los medios de comunicación de masas. En su influyente investigación, este autor explica cada uno de los pasos del proceso seguidos para comunicar mediante las imágenes, los diálogos y las diferentes escenas que se suceden en cualquier producto de ficción. Como parte de su argumentación, Hall incide en el contexto social que envuelve al espectador y en el poder de la audiencia para descodificar mensajes en función de su entorno cultural y social, entendiéndolo así que el papel activo del público se convierte en una puerta abierta para el cambio social.

Ante este planteamiento, el traductor, como primer y experimentado espectador, contribuye a la construcción de la identidad cultural de diversas comunidades; por ello, no es casualidad que Gentzler (2012: s/p) señale que “translation [...] becomes *the* fundamental process that allows the very existence of any signifying activity”. Las vías audiovisuales son un ejemplo paradigmático de ello, y queda demostrado por el creciente número de investigaciones y publicaciones que se aproximan a textos audiovisuales desde enfoques que incluyen los postulados del giro cultural. No obstante, como apunta Díaz-Cintas (2012a: 275), aún queda mucho camino por recorrer en el análisis de las consecuencias derivadas del poder, la ideología, la censura o la

manipulación en la reescritura de productos audiovisuales, lo que supone un acicate para, en sus palabras, “find synergies with other disciplines and apply the same rigorous interrogation that other areas of translation have recently undergone”.

La traducción supera en el ámbito audiovisual los límites de lo lingüístico para conjugar de manera discursiva orígenes múltiples en espacios de convivencia fragmentados donde las diferencias identitarias entre los distintos sujetos condicionan las vías de representación de la multiculturalidad en la ficción. Así, desde la visión cosmopolita que se impone con fuerza en nuestras sociedades, coincidimos con Cronin (2006: 10) cuando defiende “the possibility of thinking about translation as a way not only of thinking but of being and acting in the world”. De hecho, en consonancia con diversos autores que abundan en la condición *en traducción* del sujeto (cf. Vidal Claramonte 2007: 41), Cronin (2006: 45) mantiene que:

translation takes place in the physical sense of movement or displacement and in the symbolic sense of the shift from one way of speaking, writing about and interpreting the world to another.

Los personajes que participan en *OITNB* son una clara muestra de este panorama multicultural que describimos. La narración de la serie, que se presenta en un primer momento desde la perspectiva de Piper Chapman, una mujer joven, blanca y de clase media-alta que entra en prisión por tráfico de drogas, amplía pronto el foco para mostrar el crisol de culturas, razas, credos y, en suma, identidades, que conviven en la penitenciaría de Lichtfield. De este modo, deberíamos considerar, en sintonía con las palabras de Shohat y Stam (2003: 4), que “it is perhaps time to think in terms of comparative and transnational multiculturalism, of relational studies that do not always pass through the putative center” con el propósito de dar voz y visibilidad a ciertas identidades interseccionales que han permanecido ocultas en la ficción hasta hace relativamente pocos años.

De forma paralela, Hall (2000: 596) alude al cambio estructural que está modificando las sociedades contemporáneas desde los últimos años del siglo XX a través de una “descentralización” de la identidad. Esta “dislocación” a la que se refiere este autor describe de manera crítica e integradora los nuevos modelos identitarios de sociedades plurales que, a pesar de estar aún infrarrepresentados en la ficción actual, van consiguiendo minutos de pantalla en las nuevas producciones (traducidas). En este juego de representaciones identitarias son distintas las voces que reclaman una mayor atención al poder de la televisión en tanto que potente canal para moldear identidades colectivas y

multilingües por su enorme capacidad para visibilizar y normalizar paradigmas minoritarios. Así lo explica Hall (1995: 90) cuando defiende que:

In modern societies, the different media are especially important sites for the production, reproduction and transformation of ideologies. [...] Institutions like the media are peculiarly central to the matter since they are, by definition, part of the dominant means of *ideological* production.

Para el desarrollo de esta línea teórica y desde el enfoque que asumimos en esta investigación, nos interesa especialmente el carácter performativo del lenguaje, como lo concibe Butler (1990), a la hora de construir las identidades individuales y colectivas de los productos de ficción. Esta autora acude a la fuerza de la representación lingüística que moldea la realidad y plantea que la representación del sujeto sólo puede darse en lo que ya se conoce como tal (1990). Las acciones discursivas legitimadoras y excluyentes a las que se refiere Butler dan forma al sujeto, penetran en la sociedad y la cultura y quedan, de esta manera, naturalizadas. Así, el poder produce lo que en principio parece sólo representar (Butler 1990) y ahí reside, de acuerdo con esta argumentación, el peligro de considerar que el sujeto y, con ello, la identidad, anteceden al lenguaje. De esta forma, la identidad que concibe Butler en clave postestructuralista aparece como el efecto del lenguaje y no como una idea previa, exterior e independiente de él. Con ello, insiste la autora, tendremos que prestar atención a la construcción discursiva inestable que abre el camino a significaciones condicionadas por la interseccionalidad de distintos contextos históricos y culturales que, a su vez, darán lugar a nuevas resignificaciones.

En el caso de *OITNB*, el carácter performativo que retomamos es fundamentalmente apreciable por la organización social de las presas. La cárcel de Litchfield se encuentra dividida en grupos constituidos en torno a un rasgo identitario común para cada uno de ellos: las internas blancas, negras y latinas conviven en un orden jerárquico perfectamente delimitado que da lugar a muchas de las escenas que se suceden en la serie. Como señalan Enck y Morrissey (2015: 309), muchas de las situaciones cómicas o de tensión que se producen entre las reclusas se dan cuando alguna de ellas traspasa una de esas fronteras y pone en juego el precario equilibrio social que rige su día a día. La división de las comunidades de presas en *OITNB* se refleja desde los primeros capítulos y tiene un corte, como apuntábamos, principalmente racial. De este modo, cada grupo se constituye en torno a los distintos dormitorios donde residen dentro de prisión: las presas blancas se encuentran en “The Suburbs”, las negras en “The Ghetto” y las latinas en el “Spanish Harlem”. En los siguientes ejemplos comprobamos cómo las propias reclusas hacen referencia a la asignación de las celdas y a la compartimentación en grupos aislados cuando,

en los primeros episodios, la protagonista, Chapman, se encuentra a la espera de asignación de su celda junto con dos veteranas de la prisión, Nicky y Anita:

Ejemplo 1. *OITNB* 01x03 (05:17²)

<p>CHAPMAN: Why didn't I get assigned? NICKY: They're probably sending her to Spanish Harlem. They're gonna put you in The Suburbs with the other white people. CHAPMAN: So how do they choose your roommate? NICKY: Why? You afraid you're gonna end up with your rocka-lezzie girlfriend?</p>
<p>CHAPMAN: ¿A mí por qué no me dan? NICKY: A esta la mandarán al Spanish Harlem y a ti a un barrio residencial con el resto de las blancas. CHAPMAN: ¿Y cómo eligen a tu compañera? NICKY ¿Por qué? ¿Te da miedo acabar con tu amiga la bollera?</p>

Ejemplo 2. *OITNB* 01x03 (51:23)

<p>GUARDA: Chapman! Get your things together. You're moving down to B dorm. Cube 18! ANITA: That's the ghetto. CHAPMAN: What? ANITA: They got you in the ghetto. Good luck, Chapman. You're gonna need it.</p>
<p>GUARDA: Chapman, recoge tus cosas. Te trasladas al dormitorio B. Cuarto 18. ANITA: Es el gueto. CHAPMAN: ¿Qué? ANITA: Te han metido en el gueto. Buena suerte, Chapman, la necesitarás.</p>

A pesar de que todas se organizan en grupos más o menos compartimentados, la novedad de este drama carcelario reside en el carácter interseccional que se observa en muchas de las protagonistas. Además de la perspectiva de género, cada una de ellas se encuentra atravesada por otras circunstancias, como la raza, la identidad sexual, la adicción a distintas sustancias, el uso de distintas lenguas para comunicarse o la edad. De hecho, una de las características que marca la formación de uno de los grupos en la serie es este último rasgo, lo que hace que, junto a las latinas, las negras y las blancas, encontremos también a las “Golden Girls” o “chicas de oro”, a las que se refiere una de las reclusas de forma explícita durante una conversación en la que Chapman, recién llegada

2. Los ejemplos que se presentan en este artículo muestran, salvo indicación expresa, la transcripción del diálogo en versión original y, a continuación, la transcripción del doblaje al castellano. El código de identificación de temporadas y capítulos en el pie de cada uno de los ejemplos sigue el formato YYxZZ, donde “YY” es el número de temporada y “ZZ” el número de capítulo.

a la cárcel, trata de entender cuáles son las dinámicas de grupo que existen en su nuevo entorno:

Ejemplo 3. *OITNB* 01x06 (18:02)

<p>CHAPMAN: So, who are you running against besides Taystee?</p> <p>MORELLO: She don't count. Black ladies just run against the other black ladies. My competition is Pennsatucky. But it don't matter, because Red's gonna make all the white girls vote for me.</p> <p>CHAPMAN: So, you only run against white people.</p> <p>NICKY: You can only vote within your race or your group. Look, just pretend it's the 1950s. It makes it easier to understand.</p> <p>MORELLO: See, everyone elects a representative from their own tribe. White, black, Hispanic, golden girls, others. And those five gals, they meet with Healy, they tell him what we want, then he speaks to the higher-ups. It's like student council.</p>
<p>CHAPMAN: ¿Y a quien te enfrentas aparte de a Taystee?</p> <p>MORELLO: Ella no cuenta. Las negras solo compiten con otras negras. Yo tengo que ganar a Pennsatucky, pero no me preocupa porque Red obligará a todas las blancas a votarme.</p> <p>CHAPMAN: ¿Entonces solo te enfrentas a otras blancas?</p> <p>NICKY: Solo puedes votar a alguien de tu raza o tu grupo. Piensa que estamos en 1950 y lo entenderás.</p> <p>MORELLO: Verás, se elige a un representante de cada tribu: blancas, negras, hispanas, chicas de oro y otras. Luego las cinco chicas se reúnen con Haley y le dicen lo que queremos y así él habla con los jefazos. Como los delegados de clase.</p>

En este producto penitenciario rodado en clave feminista, los cuerpos se encuentran sujetos a diversos condicionantes. Lejos quedan las ficciones en las que la *male gaze* que definía Mulvey (1975) dibujaba perfiles femeninos condicionados por un punto de vista patriarcal. En consonancia con otras grandes producciones, *OITNB* muestra a la “nueva mujer” que Pérez L. de Heredia (2016b: 170) describe, alejando a los personajes femeninos del estereotipo que los sitúa en un segundo plano, indefensos y con escasa relevancia. Este nuevo papel protagonista viene marcado por un fuerte carácter interseccional (Brufau 2009: 19) en el que cada uno de los grupos dentro de la prisión presenta reclusas “atravesadas”, en terminología de Vidal Claramonte (2015), por características que las diferencian entre sí. Así, la segmentación racial que se produce en la cárcel no se asimila necesariamente con una división religiosa uniforme. Por ejemplo, la llegada de una nueva remesa de reclusas en la cuarta temporada de la serie aumenta las fricciones entre las protagonistas, como se ilustra en el caso de Cindy, del subgrupo de presas negras, que se convierte del catolicismo al judaísmo dentro de la prisión, pasa a llamarse Tova y recibe una nueva compañera de celda, Alison, también negra, que lleva puesto el velo islámico. Desde un punto de vista meramente lingüístico, su primer contacto,

muy breve, resulta bastante esclarecedor. Tiene lugar cuando Alison llega a la celda por primera vez:

Ejemplo 4. *OITNB* 04x01 (38:07)

CINDY: Shalom. ALISON: Assalam-alaikum.
CINDY: Shalom. ALISON: Assalam-alaikum.

La perspectiva interseccional adquiere, como observamos, especial relevancia en los productos multilingües por el potencial que presenta en la construcción de personajes complejos. En el caso concreto al que dedicamos las siguientes páginas reparamos en que, hasta hace relativamente poco tiempo, las series de ficción empleaban un rango limitado de arquetipos para recrear la identidad latina, arquetipos contruidos sobre estereotipos preconcebidos y muy negativos que infrarrepresentaban a dicha comunidad, al estilo de cómo Morello, una de las presas de la serie, se refiere a los latinos: “They live like 20 people in one apartment. They have more kids that even the Irish, the men like their women with big titties and big asses, they’re dirty, they’re greasy, their food smells nasty, and they’re taking a lot of jobs” (episodio 1x06). Como argumenta Vidal Claramonte (2007: 29):

[e]l estereotipo reduce y exagera, pero sobre todo inmoviliza, fija unos rasgos, los naturaliza; convierte lo diferente en anormal, exótico, temible y, muchas veces, inaceptable, por lo que establece límites y procedimientos de exclusión.

Esto, proyectado a través de los medios audiovisuales y de su traducción, multiplica exponencialmente su alcance alrededor del mundo. En el caso específico de *OITNB*, los estereotipos se emplean en muchos casos como punto de partida para presentar las distintas identidades colectivas y para, en última instancia, superar ideas e imágenes preconcebidas sobre las minorías raciales y sexuales representadas, como pasamos a analizar a continuación.

3. Representación y traducción de la identidad latina en *OITNB* y la (no) interseccionalidad

Ante las dificultades que plantea la traducción de productos de ficción globalizados, y en función de las premisas que hemos delineado, cabe plantearse ahora, de la mano de Pérez L. de Heredia (2016a: 194), si

será la nueva interseccionalidad representada en la ficción televisiva el desafío definitivo e irreversible que acabe con la cultura mainstream masculina, blanca

y protestante que ha colonizado pantallas e idearios del mundo occidental [y si] será capaz de transformarla en un retrato policromo, inclusivo en términos de género y raza, acorde con la nueva realidad mundial.

El reto no es cuestión baladí si recordamos el poder de la traducción para (re) crear el tejido cultural y social de una comunidad (Gentzler 2012), especialmente ante el alegato de distintas voces desde los Estudios Culturales cuando afirman que el aspecto de la producción cultural y de la creación de discursos políticos parece decidirse hoy más que nunca en zonas híbridas de fricción, de superposición y de contacto.

En *OITNB*, crítica y público parecen estar de acuerdo en que la representación del grupo de presas llevada a cabo en la serie escapa de imágenes esencializadas y supera los sistemas clasificatorios estancos de género, sexualidad y raza en favor de concepciones mutables y fluidas que cambian en función de las fuerzas de poder sociales y culturales (Rosenberg 2015). Su creadora, Jenji Kohan, no ignora el potencial que guardan las protagonistas, ricas en matices, y profundiza en las interrelaciones que se suceden entre las diferentes reclusas al tiempo que explora las superposiciones de las distintas facetas identitarias de cada personaje. No todas las reclusas son malas, no todas son blancas, no todas se reconocen dentro del binomio heterosexual/homosexual y, por supuesto, no todas son monolingües. Por ello el tipo de representación que se hace de cada personaje cobra importancia y se hace necesario un análisis desde un marco de trabajo que analice las narrativas construidas alrededor de cada grupo de reclusas.

Para el análisis específico de los procesos de traducción que afectan al grupo de presas latinas hemos de tener presentes los estereotipos a los que los guionistas recurrían en televisión hasta hace muy pocos años para representar a los personajes de origen hispano. Tal y como describe Valdivia (2014: 20), los tropos más frecuentes eran, por una parte, el de la madre de familia abnegada dedicada por completo a sus hijos y a su matrimonio; el de asistente doméstica al servicio de una familia adinerada; y, en el otro extremo, el de la mujer sexualizada y provocativa, connotado, en la mayor parte de los casos, de manera muy negativa. A continuación, será necesario contar con estas representaciones en los ejemplos extraídos de *OITNB* para comprobar si se han superado viejos arquetipos para su representación y su traducción o si, por el contrario, siguen predominando en la nueva ficción.

Hemos de tener en cuenta además que, en este reconocimiento interseccional de las identidades televisadas, el multilingüismo se convierte en otra característica más del personaje especialmente relevante, que lo define de un modo muy concreto y que, por descontado, no pasará desapercibido para el

espectador. El encuentro y reconocimiento de una raza, una lengua, una sexualidad y un género específicos reflejan la complejidad de los nuevos paradigmas en la ficción actual. En el primer episodio de la serie ya somos conscientes de la importancia de todos estos rasgos en cada personaje. Así, tras el ingreso de Piper Chapman en prisión, somos testigos de una reveladora escena entre dos latinas y la protagonista en la que una de las primeras, que lleva más tiempo en prisión, reprocha a la otra, recién llegada, que no hable español, y se apoya para reforzar su argumento en el hecho de que incluso Chapman, una mujer blanca y también nueva allí, sí lo sepa utilizar:

Ejemplo 5. *OITNB* 01x01 (31:47/34:16)

<p>MENDOZA: Espérate un minuto. Déjame terminar esto. DÍAZ: Um, I don't speak Spanish. MENDOZA: Great, another fucking coconut. What's the matter with your mother, she don't teach you Spanish? [...] MENDOZA (a Chapman): Hey, blanca, you speak Spanish? CHAPMAN: Un poco. Entiendo más de lo que puedo hablar. MENDOZA (a Diaz): You see? Fucking white girl speaks Spanish.</p>
<p>MENDOZA: Óyeme, no me sofoques. ¿Me copiaste, chava? DÍAZ: No te he entendido bien. MENDOZA: ¡Qué vaina! No seas quille. ¿Es que tu mamita no te enseñó modales? [...] MENDOZA (a Chapman): Oíme, blanquita: ¿copiaste todo? CHAPMAN: Aún no. Todavía no sé lo que puedo copiar. MENDOZA: ¿Viste? La blanquita linda aprende rápido.</p>

La conversación y su contenido son especialmente relevantes por distintas razones en nuestro trabajo. En primer lugar, porque en la versión original se asocia la identidad latina con el uso del español. Desde un enfoque sociolingüista, “language becomes a powerful tool in the display of the ethnic self, a tool that can either reinscribe or subvert the ethnic identities assigned by outsiders” (Bucholtz 1995: 357). De este modo, la activación del español sirve como marcador de latinidad en un sentido similar a como explica Butler su teoría de la performatividad del género a través de actos discursivos concretos. Tal y como explica Fina (2007: 372):

Participants in social activities ‘do’ identity work and align with or distance themselves from social categories of belonging depending on the local context of interaction and its insertion in the wider social world. [...] Identity claims and displays are embedded in social practices and respond to a complex interplay of local and global factors.

Una de las prácticas más habituales en la serie es el *code-switching* del grupo de latinas, es decir, la alternancia del inglés y el español por parte de estas reclusas bilingües en un mismo discurso. Así, localizar su aparición en los diálogos de la serie nos puede ayudar a descubrir distintos aspectos de la identidad de sus usuarias y comprender mejor a los personajes.

En este sentido, las presas de la comunidad latina no son un grupo homogéneo, y la lengua compartida para sus interacciones habituales es el inglés. Sin embargo, cabe destacar que surgen determinados contextos en los que existe cierta tendencia a cambiar al español. Estos momentos suelen producirse en diálogos con familiares o amigos próximos sobre temas muy personales, como el siguiente caso, cuando Gloria, una portorriqueña que acaba en prisión, habla con su tía Lourdes sobre el maltrato que sufre por parte de su pareja:

Ejemplo 6. OITNB 02x05 (16:02)

<p>LOURDES: Llama a la policía. Que deporten al cabrón ese. GLORIA: Olvídate de la policía. Lo único que van a traer son más problemas. LOURDES: ¿Y esto qué es? ¿La felicidad eterna? Piensa en tus hijos. GLORIA: Él nunca les ha puesto la mano encima. Arturo siempre los ha tratado bien.</p>

<p>LOURDES: Llama a la policía. Que deporten al cabrón ese. GLORIA: Olvídate de la policía. Un día te van a traer problemas. LOURDES: ¿Y esto qué es? ¿La felicidad eterna? Piensa en tus hijos. GLORIA: Él nunca les ha puesto la mano encima. Arturo siempre les ha tratado bien.</p>
--

El original emplea el español, y esta alternancia destaca especialmente en la versión original y contribuye a dar forma a la identidad, pero en el paso al español el espectador meta no es consciente de este cambio de código. En este sentido, cabría plantearse junto a Herrera (en Martínez-Sierra *et al.* 2010: 16) la pertinencia de la estrategia de doblaje en productos audiovisuales políglotas sin recurrir a otras técnicas como las que propone el marco de trabajo de Martínez-Sierra *et al.* (2010).

Cada una de las lenguas se emplea, de este modo, para construir una parte fundamental de las identidades de las presas latinas, de manera que la alternancia entre las lenguas no es casual ni neutra, tal y como vemos en la combinación bilingüe en el siguiente diálogo entre la tía y los hijos de Gloria:

Ejemplo 7. OITNB 02x05 (17:27)

LOURDES: De seguro te salvará de la trampa del cazador y la mortífera pestilencia diaria. Te cubrirá con sus plumas y bajo sus alas encontrarás refugio. Su lealtad, su escudo y fortaleza...

BENITO: Who are you praying for, tía?

LOURDES: Tu mamá.

LOURDES: Seguro que te salvará de la trampa del cazador y de la mortífera pestilencia diaria. Te cubrirá con sus plumas y bajo sus alas encontrarás refugio. Su lealtad, su escudo y fortaleza...

BENITO: ¿Por quién rezas, tía?

LOURDES: Por tu mamá.

En este caso, Lourdes, una santera que ofrece sus servicios en la trastienda del local de gloria, reza en español ante su sobrino nieto, que interacciona con ella en inglés. En la versión original, las creencias católicas y relacionadas con la magia y la santería de Lourdes solo surgen en español, mientras que en la versión doblada dicha relación se difumina al traducir todo el diálogo en castellano, sin diferenciar el cambio de lengua entre tía y sobrino. De esta forma, asumimos que la percepción de la identidad latina para el público español no será la misma que se pretende transmitir en la versión original y que, en cierto modo, la imagen presentada del personaje de Lourdes cambia en el doblaje.

En la versión original también es común el salto al español en los momentos de mayor tensión, cuando se desatan peleas o enfrentamientos. De este modo, como ejemplo, escuchamos un diálogo en el que surge el español en la escena en la que Marisol (mexicana) y María (dominicana) se pelean mientras preparan la comida de la cárcel. En este caso, el inglés se convierte en el punto de partida desde el que incluir términos en español o diálogos bilingües. La traducción de estos lenguajes híbridos podría funcionar como una herramienta para cuestionar el poder de las culturas y lenguas dominantes y visibilizar otras comunidades que habitan en el *in-between*, en palabras de Bhabha (1994: 1-2), localizadas en una situación dual que mira hacia la cultura dominante sin olvidar su origen latino. Por ello, la opción doblada únicamente al español, de forma monoglósica, sin ningún componente híbrido, describe, desde nuestro punto de vista, un escenario diferente al que presenta la versión original. Valga como ejemplo la siguiente escena en la que Marisol y María, reclusas latinas, mantienen una conversación en inglés acerca de unos nuevos puestos de trabajo que se van a ofrecer para las presas, y en la que, cuando el tono aumenta, acaban por recurrir al español:

Ejemplo 8. OITNB 03x05 (06:16)

MARISOL: They don't pay that much for dummy work. Nah, whatever it is, it's gonna take skills and smarts.

MARÍA: Yeah, what're you gonna wow them with? Your eyeliner skills, or your smarts about how many words rhyme with "bleak" in emo songs?

MARISOL: Fuck you and your stupid sad face. We didn't take your baby away, okay?

MARÍA: Yeah? You should shut up about shit you don't know about.

MARISOL: You should shut up, you know. Hey! At least I got ambition. Qué barbera.

MARÍA: ¿Ambición? Eso es lo que tú llamas a decir: ¡ay, mira allá, hay algo shiny!

MARISOL: ¿Quieres empezar tú? ¡Órale wey!

MARÍA: ¡Egoísta! ¡No me toques!

MARISOL: No pagan tanto por un trabajo tan tonto. Sea lo que sea, habrá que ser capaz y lista.

MARÍA: ¿Y con qué los quieres impresionar tú? ¿Con tu capacidad con el delineador o con las palabras que riman con "desolador" en las canciones emo?

MARISOL: Que te den a ti y a tu cara de triste. Nosotras no te hemos quitado a tu hija.

MARÍA: ¿Ah no? Cierra la boca sobre ciertas cosas.

MARISOL: Ciérrala tú. Yo tengo ambición. Bésame el culo.

MARÍA: ¿Ambición? ¿Esa palabra la acabas de aprender? Eh mira allí, algo que brilla.

MARISOL: ¡No me echas a mí tu mierda!

MARÍA: ¡Zorra egoísta! ¿Qué? ¿Qué?

Somos conscientes de los problemas específicos que plantea la traducción audiovisual en estas situaciones; no obstante, la traducción completa en español sin ninguna marca que diferencie el salto que se aprecia en la versión original supone, desde nuestro punto de vista, la pérdida de matices que definen a los diferentes personajes. Además, se emplea, a lo largo de toda la serie y dentro de la clasificación que establece Martínez-Sierra *et al.*, un español estándar que no se corresponde con el acento de ninguna de las reclusas y que supone una estrategia domesticadora (Martínez-Sierra *et al.* 2010: 21) que puede llegar a conseguir una esencialización de las identidades latinas en el sistema penitenciario estadounidense.

En otras ocasiones se observa además cómo las reclusas latinas recurren al español cuando se enfrentan a otras presas que pertenecen a otros grupos raciales o étnicos que no hablan ni entienden el español. En el siguiente ejemplo, el sistema de desagüe de los baños que utilizan las latinas se estropea y se ven obligadas a ducharse en los que utilizan las presas negras. Tras la conversación entre las dos líderes de ambos grupos, Gloria y Vee, se produce un conato de pelea, desencadenado precisamente por el cambio al español de una de ellas. El componente subversivo se omite en este caso en la versión doblada, pues se diluye en la versión completamente en español, sin que se llegue a reproducir el intercambio de rebelión y dominación implícito que sí se aprecia en el original. El poder que comunica el cambio de código durante la discusión

se pierde absolutamente en la versión doblada con un diálogo neutro que en ningún caso plantea un intento de oposición al orden hegemónico:

Ejemplo 9. *OITNB 02x05 (02:29)*

<p>VEE: Excuse me! But my girls are not inclined to offer special privileges. Not in our bathroom. GLORIA: Your girls? When did that happen? VEE: Ladies? Get on line. CINDY: Yeah. You violatin' an unspoken social contract, bitch. MARISOL: Métetelo por la creta, puta. CINDY: What the fuck you call me?</p>
<p>VEE: Perdona, pero a mis chicas no les apetece dar privilegios especiales. En nuestro baño no, señor. GLORIA: ¿Tus chicas? ¿Desde cuándo? VEE: Chicas, a la cola. CINDY: Sí, estás violando un contrato social no escrito, zorra. MARISOL: Métetelo por donde te quepa, puta. CINDY: ¿Qué cojones me has llamado?</p>

De este modo, observamos que en la versión original se aprecia un cambio de idioma en función del diálogo, de su contenido y de sus participantes que definirán la identidad de cada una de las latinas para el público. Sin embargo, esa alternancia entre el español y el inglés y el uso de términos en español propios de dialectos latinos no se traslada en ningún caso a la versión doblada para el mercado español, puesto que ambas lenguas quedan unificadas en la versión en castellano para España. Especialmente reparamos en que los asuntos más personales y delicados se tratan, en general, en el original, a través del español o incluyendo saltos con el inglés dentro del grupo de latinas. Este cambio de código contribuye a definir de manera determinante la identidad ya que, en función de lo que se quiera transmitir y del tema sobre el que hablen, se recurre a una lengua o a otra. Además, resulta llamativo que, frente a la importancia del español y del grupo latino en la versión original, no se haya optado por soluciones de doblaje o subtitulación híbridas inglés/español como las que comprenden los marcos de trabajo de Martínez Sierra *et al.* (2010) y de Higes-Andino *et al.* (2013), más afines al paradigma interseccional que propone la serie, tal y como sí se hace con otras lenguas mucho menos frecuentes en los capítulos. Así, en el siguiente ejemplo, observamos el papel de otras lenguas y su relevancia a la hora de construir la identidad (sexual) de las presas. En este caso, en la versión doblada al español se ha mantenido prácticamente íntegro el fragmento en alemán con subtítulos abiertos en español para una escena de alto contenido sexual entre dos mujeres: Poussey (estadounidense que vive en Alemania) y Franzí (alemana).

Ejemplo 10. OITNB 02x06 (18:30)

POUSSEY: Dort? FRANZI: Höher, vielleicht POUSSEY: Warte, Bein Krampf! FRANZI: Sorry. Okay... Das ist... Das ist gut... POUSSEY: Ja? FRANZI: Ja... Nein, es ist weg. POUSSEY: Ich habe dir gesagt, Scheren geht es nicht.
POUSSEY: Und? FRANZI: Höher. POUSSEY: Warte, Bein Krampf! FRANZI: Perdona. Vale... Das ... Das ist gut. POUSSEY: Ja? FRANZI: Ja... Nein, das ist weg. POUSSEY: Ich habe dir gesagt, Scheren geht es nicht.
Subtítulos abiertos en español POUSSEY: ¿Algo? FRANZI: Más alto quizás. POUSSEY: Espera. // Calambre en la pierna. FRANZI: Es agradable. // No. // Se ha ido. POUSSEY: Te dije que lo de la tijera no servía.

El espectador español que contempla esta escena es plenamente consciente de la entrada de una segunda lengua en el desarrollo de la acción. La solución de traducción que se le ofrece es el subtítulo que, como recordamos según el análisis propuesto por Martínez-Sierra *et al.* 2010, se orienta hacia el extremo extranjerizante del espectro del eje domesticación-extranjerización. No obstante, debemos destacar que tal apreciación también sería pertinente en los casos en los que se intercala la lengua española que utilizan los personajes latinos por tratarse de una variedad diferente a la peninsular y, lo que es más importante, por condicionar una representación radicalmente diferente de sus identidades.

En contraposición a esta escena en alemán para el público meta, las referencias en español al sexo y a las sexualidades minoritarias son prácticamente inexistentes. Como hemos visto, el inglés es la lengua predominante para casi todas las intervenciones del grupo de las latinas, pero es evidente el cambio hacia el español cuando tratan de imponerse en un enfrentamiento y, especialmente, en el tratamiento de asuntos referentes al ámbito familiar y personal. Por este motivo resulta extraño escuchar el siguiente diálogo en la versión original entre dos de las latinas en inglés, a pesar de ser un momento íntimo entre ellas. En la siguiente escena, Maritza y Marisol, que llevan tiempo en

prisión, se lamentan al final del día de San Valentín de que están malgastando su juventud sin posibilidad de mantener relaciones con hombres:

Ejemplo 11. OITNB 02x06 (52:37)

MARITZA: You know what gets me? We're wasting the best years of our lives in here. Like, our tits are never gonna look better. Our asses are never gonna look better. You know, no one's touching my ass. No one's kissing my lips.

MARISOL: Shit. I'll kiss your dumb lips.

[Se besan. Se ríen]

MARITZA: Do it again.

[Se besan. Se separan entre risas]

MARISOL Y MARITZA: ¡No! ¡No!

MARITZA: Come here. It's okay.

MARITZA: ¿Sabes lo que me fastidia? Que vamos a desperdiciar aquí los mejores años de nuestra vida. Nunca vamos a tener las tetas mejor que ahora. Nunca vamos a tener el culo mejor que ahora, ¿sabes? Y nadie me toca el culo. Nadie me besa los labios.

MARISOL: Mierda. Yo te doy un beso en los labios, boba.

[Se besan. Se ríen]

MARITZA: Otro.

[Se besan. Se separan entre risas]

MARISOL Y MARITZA: ¡No! ¡No!

MARITZA: Ven aquí. Ya.

Este fragmento aporta información por distintos motivos. En primer lugar, los espectadores en versión original configuran la sexualidad de ambas a través del inglés, lo que aleja cualquier atisbo de disidencia sexual de su carácter latino, construido desde y a través del español. Por otra parte, esta conversación sobre prácticas sexuales minoritarias es la única que se produce entre latinas. En una serie que descompone el estereotipo y muestra personajes interseccionales, que el grupo de latinas no incluya ningún personaje bisexual u homosexual puede llevar a una cierta esencialización de la identidad latina, más aún si pensamos que en el resto de grupos de presas negras, blancas, de mayor edad, de adictas a las drogas, así como en personajes más independientes entre las reclusas como Soso Brooks, estadounidense de ascendencia japonesa y escocesa, sí que hay ejemplos de minorías sexuales. Como recuerda acertadamente Mira (2012: 42), las representaciones narrativas de lesbianas construidas en los productos audiovisuales facilitarán la creación de paradigmas reconocibles y visibilizadores para este grupo, pero, si contienen prejuicios, “estos se perpetuarán entre los espectadores poco preparados o que no son conscientes de cómo se han generado los materiales de ficción”. En esta misma línea, observamos que existe una *identidad saliente*, término que recuperamos desde el ámbito de la Psicología y que ya se ha aplicado en el estudio de la traducción

de sexualidades minoritarias (Martínez Pleguezuelos 2016), que destaca en los personajes latinos y, en buena medida, reafirma los estereotipos que tradicionalmente han pesado sobre estos en televisión. En este caso, se aprecia que las líneas argumentales de las presas latinas giran en torno a temas familiares en mayor medida que en el resto de personajes, mientras que la sexualidad se convierte en casi un tema tabú entre ellas.

En el lado opuesto, entre las reclusas lesbianas y blancas, las relaciones sexuales con otras presas se tratan abiertamente y los ejemplos abundan en la serie. Tomemos por caso, como muestra, la competición entre Boo y Nicky, dos de las presas, para comprobar cuál de las dos conseguirá sumar más encuentros sexuales con mujeres dentro de la prisión:

Ejemplo 12. *OITNB* 02x04 (12:14)

<p>BOO: What's this? NICKY: Oh! Put that back, please. Would you give it back? BOO: Who is Brook? Oh, yeah. That's the new girl, isn't it? Hot one of the Asian persuasion? Oh, my God! I found your fuck book? NICKY: Right. So what if it is? BOO: Oh, you fuckin' junkie. NICKY: All right. BOO: No, I get this. Better pussy than smack. Right? NICKY: It's not an addiction. It's a collection, all right? Some people collect buttons or Taco Bell Chihuahuas, I collect orgasms. See, I'm all about giving. Look, I am like a bean-flicking Mother Teresa. BOO: You know what? This here is my kind of competition. It's on. Ooh! Bitch, this is on!</p>
<p>BOO: ¿Qué es esto? NICKY: Déjalo, por favor. ¿Me lo quieres dar? BOO: ¿Quién es Brook? Ah, sí, es la nueva. ¿Esa asiática que está tan buena? ¡Oh, dios! ¡He encontrado tu libreta de polvos! NICKY: ¿Y si es eso qué? BOO: Oh, ¡puta yonqui! NICKY: Déjame. BOO: No, si te entiendo. Mejor coños que caballo, ¿no? NICKY: No es una adicción, es una colección. Hay quien colecciona botones o llaveros de propaganda. Yo colecciono orgasmos. Solo doy felicidad. Soy como una puñetera Madre Teresa de hacer dedos. BOO: ¿Sabes qué? A mí me molan estas competiciones. Empezamos. ¡Uh, tía, ha empezado!</p>

Como comprobamos en la versión doblada, el contenido sexual se vuelca para el público en España sin restricciones ni censuras. La competición tratada en el ejemplo 13 abarca como posibles candidatas a todas las mujeres de la cárcel, guardias incluidas, y está mediada por Chang, una reclusa asiática miembro

del grupo de las Golden Girls. Esto da muestra de la naturaleza interseccional del resto de grupos y de cómo la sexualidad conforma, junto a la raza o la edad, la identidad de todas las reclusas. Esto mismo ocurre en el ejemplo 14 a continuación. Chapman, la mujer joven y blanca que protagoniza la serie, quiere enterarse de los pormenores del concurso que se establece entre Nicky y Bo (también mujeres blancas), y que arbitra Chang:

Ejemplo 13. *OITNB* 02x05 (07:09)

CHAPMAN: So, do they have to come for it to count?
 NICKY: Excellent question.
 BOO: Have to? Son, with me, they always come.
 NICKY: Oh, only once? That's so sad. Hey, Chang, can we get extra points for multiples? I'm the queen of excess.
 CHANG: No. No double points but different girls worth different points. [Saca una hoja de papel]
 CHAPMAN: What is that?
 CHANG: Score sheet. Trim, six. Chapman, three.
 CHAPMAN: I don't wanna play the game. Don't put me in that. Three out of what?
 NICKY: Ten. Ten's like a guard, right? And one's like that girl.
 CHAPMAN: I am so more than a three. I am not easy.
 NICKY: You're slutty, not easy. There's a difference, semantically.

CHAPMAN: ¿Y tienen que correrse para que cuente?
 NICKY: Excelente pregunta.
 BOO: ¿Correrse? Guapa, conmigo se corren siempre.
 NICKY: Oh, ¿solo una vez? Qué pena. Oye, Chang, ¿hay puntos extra por los orgasmos múltiples?
 CHANG: Nada de doble punto, pero cada chica da puntos distintos. [Saca una hoja de papel]
 CHAPMAN: ¿Eso qué es?
 CHANG: La tabla de puntos. Trim, seis. Chapman, tres.
 CHAPMAN: Yo no quiero participar. No me incluyas. ¿Tres de cuántos?
 NICKY: De diez. Diez es una funcionaria, ¿no? Y uno es... esa chica.
 CHAPMAN: Yo soy mucho más que un tres. ¡No soy fácil!
 NICKY: Eres zorrilla, no fácil. No es lo mismo.

Los personajes que intervienen en esta escena demuestran dos aspectos diferentes que tienen que ver directamente con la interseccionalidad. Por un lado, la participación como árbitro de una reclusa asiática y de la tercera edad dinamita la distribución racial y etaria que esencializa los discursos dominantes sobre ambos rasgos. Por otro lado, no podemos olvidar que Chang es una reclusa heterosexual, y su mediación en el concurso tumba, además, el eje de la sexualidad en tanto que resta peso al componente de la sexualidad que tan determinante era en producciones audiovisuales pasadas.

En la comunidad de reclusas negras existen también mujeres lesbianas que conviven abiertamente con su orientación sexual a pesar de los prejuicios y el rechazo que encuentran dentro de su propio grupo. En la siguiente conversación, Vee, líder del Gueto, habla con Taystee, otra de las presas, acerca de la relación de esta con Poussey, una presa negra y abiertamente lesbiana con la que mantiene una relación platónica que no trasciende nunca hacia el plano físico.

Ejemplo 14. *OITNB 02x04 (52:21)*

<p>VEE: Where's your little cuddle bunny? TAYSTEE: What? VEE: I saw what went down in here. You all cozied up with your little girlfriend. TAYSTEE: I ain't gay. VEE: Looked pretty gay to me. TAYSTEE: We just friends. VEE: Yeah? Just friends? And you're lonely. You wanna be touched. Need a hug. Maybe even more than a hug. Need all that drama of someone to call your own. Let me tell you something. Gay-for-the-stay is for punk-ass bitches who aren't strong enough to be true to themselves. TAYSTEE: I told you, I ain't like that. VEE: I know that. And I also know that when you get out of here, you don't want people on the block talking about how you went that way. That's why I'm telling you, do not let her drag you into that shit. She is not your real friend. She is only your friend in here. She doesn't know you like I do.</p>
<p>VEE: ¿Dónde tienes a tu osito de peluche? TAYSTEE: ¿Qué? VEE: Os he visto acurrucadas y muy juntas. TAYSTEE: Yo no soy gay. VEE: A mí me ha parecido muy gay. TAYSTEE: Somos amigas. VEE: ¿Ah, sí? ¿Solo amigas? Pero te sientes sola. Y quieres que te toquen. Un abrazo, ¿algo más quizá? Tienes esa necesidad de tener a alguien y que sea tuyo. Te voy a decir algo. Lo de "lesbiana solo aquí" es para las zorras que no tienen fuerza de voluntad para ser fieles a sí mismas. TAYSTEE: Te lo he dicho. No soy así. VEE: Ya lo sé. Y también sé que no quieres que la gente del barrio hable de cómo te volviste así cuando salgas. Te lo advierto. No dejes que te meta en esa puta mierda. En el fondo no es tu amiga. Solo es amiga tuya aquí. No te conoce como yo.</p>

En todos estos casos, la traducción de *OITNB* funciona como la "escritura divergente" que propone Pérez L. de Heredia (2016a: 199) desde el "deviational translation" de Díaz-Cintas (2012b: 285). Tanto en la versión original como en la doblada al español, la serie conjuga en la mayoría de los grupos que conviven en la prisión de Litchfield distintas características que contribuyen a destruir los paradigmas identitarios esencialistas que, en gran medida, se proyectaban en la pequeña pantalla cuando el guion exigía la participación de mujeres

negras, asiáticas, lesbianas o de mayor edad. De este modo, apreciamos capítulo a capítulo que la raza, la edad, la etnia, la lengua y la sexualidad son rasgos que moldean, de manera conjunta, la identidad de la mayoría de las presas.

4. Conclusiones

Como hemos comprobado en la investigación desarrollada en estas páginas, “absolute, unified and monolithic definitions of identity are no longer defensible and/or tenable” (House, Martín Ruano y Baumgarten 2005: 4), y así lo entendemos también en la construcción identitaria realizada en *Orange Is the New Black*. Distintas voces desde los Estudios de Traducción ya han defendido que las identidades interseccionales que se presentan en pantalla son el fruto de una compleja negociación discursiva que no entiende de estereotipos ni de nociones y etiquetas independientes como “mujer”, “negra”, “lesbiana” o “judía”. No obstante, a la vista de los ejemplos presentados y a diferencia del resto de grupos de presas en *OITNB*, resulta más complicado encontrar el modelo interseccional que la serie propone entre las reclusas latinas.

La pérdida que supone la neutralización de la alternancia de código entre el inglés dominante y el español ofrece al espectador en España una imagen diferente, pues consideramos que el texto meta no refleja de forma tan nítida como en el original el vínculo entre la lengua española y la esfera privada y familiar de las presas que recurren al español para tratar aspectos más personales. En este sentido cabría preguntarse si la desaparición del *code-switching* por parte del grupo de reclusas latinas no se vería compensada de algún modo con el uso de una variante de acento latino para el mercado español, lo que, en cierta medida, podría contribuir a la formación de sus identidades mediante el refuerzo y visibilización del rasgo latino. Igualmente, haber optado por una de las estrategias de traducción menos domesticadoras planteadas por Martínez-Sierra *et al.* (2010) o De Higes-Andino *et al.* (2013) en el tratamiento de productos audiovisuales multilingües podría haber contribuido a la representación de una imagen más cercana al grupo de latinas del original para el público meta español.

Como vemos, no cabe duda de que los retos que plantea la traducción de productos audiovisuales multilingües dificultan en gran medida la labor del traductor. No obstante, en consonancia con los objetivos principales de la investigación desarrollada, cabría recordar que, además de las restricciones de carácter técnico que subyacen en la traducción audiovisual, resulta necesario tener en cuenta la representación identitaria que se entrega al público meta y cómo esta puede verse afectada por las diferentes opciones de traducción empleadas en el doblaje.

Al mismo tiempo, y de manera paralela en la versión original y en la doblada, parece destacable la invisibilidad de la identidad sexual en las latinas de la serie y la heteronormatividad que rige, en general, la sexualidad de todas ellas en comparación con la variedad de tendencias sexuales y de género presente en el resto de grupos. Por ello, a la luz de la comparativa realizada entre la versión original y la doblada al español, consideramos que sería positivo recordar los riesgos que entraña una reescritura monolingüe y esencialista de discursos en los que la polifonía de voces y los (des)encuentros culturales y sociales contribuyen a configurar identidades televisadas que reflejan la pluralidad y el multiculturalismo de nuestras sociedades.

Referencias bibliográficas

- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. Londres & Nueva York: Routledge.
- BRUFAU ALVIRA, Nuria. (2009) *Traducción y género: propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral inédita.
- BRUFAU ALVIRA, Nuria. (2010) "Interviewing Luise von Flotow. A New State of the Art." *Quaderns. Revista de traducció* 17, pp. 283-292.
- BUCHOLTZ, Mary. (1995) "From Mulatta to Mestiza: Language and the Reshaping of Ethnic Identity." En: Hall, Kira & Mary Bucholtz (eds.) (1995) *Language and the Socially Constructed Self*. Nueva York: Routledge, pp. 351-373.
- BUTLER, Judith. (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres & Nueva York: Routledge.
- CASTELLS, Manuel. (2008) "Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red (I). Los medios y la política." *Telos* 74. pp. 13-24 Versión electrónica: <<https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articuloautorin invitado.asp?idarticulo=1&rev=74>. htm>
- CHAMBERS, Samuel A. (2009) *The Queer Politics of Television*. Londres & Nueva York: I. B. Tauris.
- CRONIN, Michael. (2006) *Translation and Identity*. Londres & Nueva York: Routledge.
- DE HIGES-ANDINO, Irene *et al.* (2013) "Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films." *Meta* 58:1, pp. 134-145.
- DE MARCO, Marcella. (2012) *Audiovisual Translation through a Gender Lens*. Ámsterdam & Nueva York: Rodopi.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2012a) "Presentation." *Meta* 57:2, pp. 275-278.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2012b) "Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation." *Meta* 57:2, pp. 279-293.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge; Ilaria PARINI & Irene RANZATO (eds.) (2016) *Altre Modernità. Numero Speciale Ideological Manipulation in Audiovisual Translation*.

- ENCK, Suzanne M. & Megan E. Morrissey. (2015) "If Orange Is the New Black, I Must Be Color Blind: Comic Framings of Post-Racism in the Prison-Industrial Complex." *Critical Studies in Media Communication* 32:5, pp. 303-317.
- FINA, Anna. (2007) "Code-switching and the Construction of Ethnic Identity in a Community of Practice." *Language in Society* 36:3, pp. 371-392.
- GENTZLER, Edwin. (2012) "Translation without Borders." En: *Translation: A Transdisciplinary Journal*. Versión electrónica: <<http://translation.fusp.it/articles/translation-without-borders>>
- GONZÁLEZ-IGLESIAS, J. David & Fernando Toda. (2013) "Traducción y Conflicto: Perdidos en la traducción." En: Vidal Claramonte, África & M. Rosario Martín Ruano (eds.) 2013. *Traducción, política(s) y conflictos: legados y retos para la era del multiculturalismo*. Granada: Comares, pp. 27-43.
- HALL, Stuart. (1973) *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham.
- HALL, Stuart. (1995) "The Whites of Their Eyes." En: Dines, Gail & Jean M. Humez (eds.) 2003. *Gender, Race, and Class in Media. A Text Reader*. Londres & Nueva Delhi: Sage, pp. 89-93.
- HALL, Stuart. (1996) "Who Needs Identity?" En: Hall, Stuart & Paul du Gay (eds.) 1996. *Questions of Cultural Identity*. Londres, Thousand Oaks & Nueva Delhi: Sage Publications, pp. 1-17.
- HALL, Stuart. (2000) "The Question of Cultural Identity." En: Hall, Stuart; David Held; Don Hubert & Kenneth Thompson (eds.) 2000. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Malden & Oxford: Blackwell, pp. 595-634.
- HOUSE, Juliane; M. Rosario Martín Ruano & Nicole Baumgarten. (2005) "Introduction." En: House, Juliane; M. Rosario Martín Ruano & Nicole Baumgarten (eds.) 2005. *Translation and the Construction of Identity*. Seúl: IATIS, pp. 3-13.
- MARTÍN RUANO, M. Rosario. (2016) "Traducción, medios de comunicación, opinión pública: los retos éticos de la construcción de la actualidad." En: Martín Ruano, M. Rosario & África Vidal Claramonte (eds.) 2016. *Traducción, medios de comunicación, opinión pública*. Granada: Comares, pp. 1-14.
- MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio Jesús. (2016) "Representación de la homosexualidad, identidad saliente y traducción: estudio del doblaje de *Will & Grace* en español." En: Martín Ruano, M. Rosario & África Vidal Claramonte (eds.) 2016. *Traducción, medios de comunicación y opinión pública*. Granada: Comares, pp. 209-224.
- MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José *et al.* (2010) "Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach." En: Berger, Verena & Miya Komori (eds.) 2010 *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*. Viena: LIT, pp. 15-28.

- MIRA, Alberto. (2012) “¿Gay, queer, gender...? Paradigmas críticos. El ejemplo de representación lésbica en las nuevas series.” En: Vera Rojas, María Teresa (ed.) 2012. *Nuevas subjetividades/sexualidades literarias*. Barcelona & Madrid: Egales, pp. 41-52.
- MULVEY, Laura. (1975) “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” En: Brandy, Leo & Marshall Cohen (eds.) 1999. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 833-844.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María. (2015) “Traducción y globalización de estereotipos interseccionales en televisión: una imagen panorámica.” En: Penas Ibáñez, María Azucena (ed.) 2015. *La traducción. Nuevos planteamientos teóricos-metodológicos*. Madrid: Síntesis, pp. 261-282.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María. (2016a) “Reescritura divergente y traducción de estereotipos de género en televisión: el caso de *Orange Is the New Black*.” En: Martín Ruano, M. Rosario & África Vidal Claramonte (eds.) 2016. *Traducción, medios de comunicación, opinión pública*. Granada: Comares, pp. 193-208.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María. (2016b) “Translating Gender Stereotypes: An Overview on Global Telefiction.” En: *Altre Modernità*, número especial *Ideological manipulation in Audiovisual Translation*, pp. 166-181.
- ROSENBERG, Alyssa. (2015) “How ‘Orange Is the New Black’ Wins at Illustrating Identity.” En: *The Washington Post*. Versión electrónica: <https://www.washingtonpost.com/news/in-theory/wp/2015/09/22/how-orange-is-the-new-black-wins-at-illustrating-identity/?utm_term=.c24098b1a31b>
- SHOHAT, Ella & Robert Stam. (2003) “Introduction.” En: Shoat, Ella & Robert Stam (eds.) 2003. *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey & Londres: Rutgers University Press, pp. 1-17.
- VALDIVIA, Angharad N. (2014) “Latina/os and the Media: a National Category with Transnational Implications.” *Polifonia* 21:29, pp. 13-27.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2007) *Traducir entre culturas: poderes, diferencias, identidades*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2015) “Traducir al atravesado.” *Papers* 100:3, pp. 345-363.
- VON FLOTOW, Luise. (2009) “Contested Gender in Translation: Intersectionality and Metramorphics.” *Palimpsestes* 22, pp. 245-256. Versión electrónica: <<http://palimpsestes.revues.org/211>>

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

ANTONIO J. MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS trabaja como profesor asociado en la Universidad de Alcalá. Es Licenciado en Traducción e Interpretación (U. de Granada), Máster en Traducción y Mediación Intercultural y Doctor en Traducción por la U. de Salamanca. Forma parte del Grupo de Investigación Reconocido “Traducción, Ideología y Cultura” de la U. de Salamanca, y sus líneas de investigación incluyen la traducción y la ideología, traducción e identidad y traducción y estudios de género y sexualidad, temas sobre los que ha publicado distintos capítulos y artículos.

JUAN DAVID GONZÁLEZ-IGLESIAS GONZÁLEZ es licenciado y doctor en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca. Su investigación gira en torno a los parámetros técnicos de los subtítulos y a la evolución diacrónica de los mismos. Sus principales líneas de trabajo son la traducción audiovisual, el subtítulo y la accesibilidad y la multiculturalidad en los textos audiovisuales. Ha publicado artículos sobre los parámetros técnicos de los subtítulos y el multiculturalismo en la traducción audiovisual en diversas revistas internacionales. En la actualidad es profesor en el Grado de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Madrid y traductor en ejercicio.

ANTONIO J. MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS works as an Associate Lecturer in the University of Alcalá. He holds a BA in Translation and Interpreting (U. of Granada), a Master’s Degree in Translation and Intercultural Mediation and a PhD in Translation (U. of Salamanca). He is part of the Official Research Group TRADIC “Traducción, Ideología y Cultura” of the University of Salamanca. His main research topics are Translation and Ideology, Translation and Identity, and Translation and Gender and Sexuality Studies. He has published several articles and book chapters in these fields.

JUAN DAVID GONZÁLEZ-IGLESIAS GONZÁLEZ holds a BA in Translation and Interpreting and a PhD in Translation from the University of Salamanca. His research focuses on the technical parameters of subtitles and the evolution of those parameters along time. His main lines of research are audiovisual translation, subtitling and accessibility and multiculturalism in audiovisual texts. He has published articles on the technical parameters of subtitles and on multiculturalism in audiovisual translation in different international journals. Currently, he works as a lecturer in the Degree of Translation and Interpreting.

Recibido / Received: 24/01/2017
Aceptado / Accepted: 23/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.7>

Para citar este artículo / To cite this article:

MONTI, Silvia. (2019) "What's cooking in multicultural films? Food, language and identity in British and American audiovisual products and their Italian dubbed version." In: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI Special Issue 4*, pp. 199-228.

WHAT'S COOKING IN MULTICULTURAL FILMS? FOOD, LANGUAGE AND IDENTITY IN BRITISH AND AMERICAN AUDIOVISUAL PRODUCTS AND THEIR ITALIAN DUBBED VERSION

Silvia Monti

silvia@netcomp.it
Università di Pavia

Abstract

In a world in which multiculturalism and multilingualism pervade every layer of society, much attention has been recently focused on exploring the symbolic relevance of socio-cultural traditions in multiethnic contexts of interaction. In particular, contemporary British and American films often investigate the importance of ethnic food as a key entry to cultural and linguistic memory in immigrant communities in Europe and the USA. Starting from these observations, this paper sets out to investigate the socio-cultural and linguistic functions food naming serves as an identity/ethnicity tool in both the original and the Italian dubbed version of such intercultural films as *Bend it Like Beckham*, *My Big Fat Greek Wedding*, *Ae Fond Kiss*, *The Mistress of Spices*, *My Life In Ruins*, *Eat Pray Love*, *The Hundred-Foot Journey*, *My Big Fat Greek Wedding 2*, where the immigrant characters express their hybrid identity through the recurrent use of intra-sentential code-switching (Myers-Scotton 1993) from they-code to we-code (Gumperz 1982) when quoting the original names of their traditional dishes, thus symbolically and linguistically representing the transcultural and translanguaging space (Wei 2011) they live in.

Riassunto

In un mondo in cui multiculturalismo e multilinguismo pervadono ogni ambito della società, una sempre crescente attenzione viene rivolta all'importanza delle tradizioni socioculturali in contesti interazionali multi-etnici. In particolare, molti film britannici e americani contemporanei focalizzano la propria attenzione sul ruolo simbolico che il cibo ricopre, a livello tanto culturale quanto linguistico, nelle numerose comunità di

immigrati presenti sul suolo britannico e americano. A partire da queste osservazioni, l'articolo si propone di analizzare le funzioni socioculturali, identitarie e linguistiche che i riferimenti ai nomi delle specialità culinarie proprie di tali comunità rivestono nella versione originale e nella versione italiana doppiata di alcuni film interculturali quali *Bend it Like Beckham*, *My Big Fat Greek Wedding*, *À la Fond Kiss*, *The Mistress of Spices*, *My Life In Ruins*, *Eat Pray Love*, *The Hundred-Foot Journey*, *My Big Fat Greek Wedding 2*, dove gli immigrati protagonisti delle vicende danno voce alla propria identità ibrida attraverso un uso ricorrente del cosiddetto *intra-sentential code-switching* (Myers-Scotton 1993) passando da *they-code* a *we-code* (Gumperz 1982) nel citare i nomi originali dei loro cibi tradizionali, ed esprimendo così, a livello tanto linguistico quanto simbolico, lo spazio transculturale e translinguistico (Wei 2011) nel quale vivono.

Keywords: Audiovisual translation. Multilingualism. Code-switching. Ethno-cultural specifics. Transcultural transmission.

Parole chiave: Traduzione audiovisiva. Multilinguismo. Code-switching. Riferimenti socioculturali. Trasmissione transculturale.

1. Multiculturalism, multilingualism and food on the screen

In a world in which multiculturalism and multilingualism pervade almost every layer of society, as cross-cultural encounters constantly intensify through migration, tourism and globalization, much attention has been recently focused on exploring social and cultural identities in multiethnic and multilingual contexts of interaction (cf. Carter 2004; Bathia, Ritchie 2012; Edwards 2012; Kelly-Holmes & Milani 2013; Siemund, Gogolin, Schulz & Davydova 2013; Anchimbe 2014). These are increasingly represented in multicultural audio-visual products that often focus their attention on the symbolic relevance of socio-cultural and culinary traditions in immigrant communities in Europe and the USA, considering them as crucial entries to the immigrant characters' cultural and linguistic memory. In particular, many contemporary British and American films often investigate the importance of ethnic food as a main vehicle of self-representation (cf. Bower 2004) in European and American multiethnic societies, dealing with the themes of cultural conflict, alienation and assimilation in considering ethnic eating habits as tropes for the clash between European/American and non-European/American worlds as well as tools to negotiate "otherness" and to create a common ground in which "otherness" can be embraced. This supports the on-screen construction of convincing imitations of real-life multilingual interactions, within which code-switching, i.e. "the selection by bilinguals or multilinguals of forms from an embedded variety (or varieties) in utterances of a matrix variety during the same conversation" (Myers-Scotton 1993: 3) proves to be a key linguistic procedure; this is particularly the case when it is used to mention the original names of the immigrant characters' food specialties, thus also showing how socio-historical context is strictly tied to the use of language in social interaction (Bucholtz & Hall 2005).

Starting from these observations, this paper sets out to investigate the functions food naming serves as an identity/ethnicity tool in both the original and the Italian dubbed version of such intercultural films as *Bend it Like*

*Beckham*¹ (Gurinder Chadha 2002), *My Big Fat Greek Wedding*² (Joel Zwick 2002), *Ae Fond Kiss*³ (Ken Loach 2004), *The Mistress of Spices*⁴ (Paul Mayeda Berges 2008), *My Life In Ruins*⁵ (Donald Petrie 2009), *Eat Pray Love*⁶ (Ryan Murphy 2010), *The Hundred-Foot Journey*⁷ (Lasse Hallström 2014), *My Big Fat Greek Wedding 2*⁸ (Kirk Jones 2016). These significantly illustrate how the intricate socio-cultural and linguistic dynamics to be recognized within

1. *Bend it Like Beckham* tells the story of eighteen-year-old British-Asian Jess Bhamra, who has grown up in the western suburbs of London in a Sikh family of tradition-bound Asian immigrants but, despite her parents' grounded roots and the conventional plans they have for her future, joins the local women's soccer team and falls in love with her white coach.
2. *My Big Fat Greek Wedding* centers on Toula Portokalos, a middle class Greek-American woman who falls in love with a non-Greek upper middle class man and struggles to get her family to accept him while she herself comes to terms with her heritage and cultural identity.
3. *Ae Fond Kiss* revolves around the relationship between Casim Khan, a second-generation Pakistani working as a DJ in Glasgow, and Roisin, an Irish Catholic schoolteacher, highlighting the clash of cultures and personalities that arises when their relationship is discovered.
4. In *The Mistress of Spices*, Tilo, grown up in India in a sort of traditional cult of spices, becomes a Mistress of Spices and is sent to the Spice Bazaar in San Francisco, with the mission of following three basic rules: use the spices to help her clients accomplish their desires but never hers; never leave the store; and never be touched in the skin. When she meets the American architect Doug, she falls in love with him, breaking the rules and being punished by the spices with a series of consequences for both herself, her lover and her customers.
5. In *My Life in Ruins*, Georgia, a college professor of Classical Greek Studies, takes a job as a tour guide, guiding a group of stereotypical tourists around Greece. Along the way, she begins to see the world through new eyes, also realizing that true love may be closer than she thinks if she could just recapture her *kefi* (mojo).
6. Liz Gilbert, the main protagonist of *Eat Pray Love*, had everything a woman is supposed to dream of having – a husband, a house, a successful career – yet she found herself lost and searching for what she really wanted in life. Newly divorced and at a crossroads, Gilbert steps out of her comfort zone, embarking on a journey around the world that becomes a quest for self-discovery. In her travels, she discovers the true pleasure of nourishment by eating in Italy, the power of prayer in India, and, finally and unexpectedly, the inner peace and balance of true love in Bali.
7. *The Hundred-Foot Journey* tells the story of the Kadam family who move to a small town in France from India after a traumatic event, to start a new life and open their restaurant *Maison Mumbai*; in the process, they are confronted by Madame Mallory, owner of a Michelin-star rated French restaurant *Le Saule Pleureur* (literally “the weeping willow”) at just one-hundred-foot distance across the street.
8. *My Big Fat Greek Wedding 2* portrays the Portokalos family after a few years, with Toula still working in her parents' Greek restaurant, her daughter Paris growing up and getting ready to graduate high school, Toula and Ian experiencing marital issues and Toula's parents finding out they were never officially married, all this with the family's devotion to Greek socio-cultural traditions always to the fore.

multiethnic realities are often exemplified by foodways that play a key role in the characters' daily life.

What is interesting to observe in these films is that it is essentially through language that food is presented as it is “mentioned”, “named”, “quoted”, “cited” rather than actually cooked. Indeed, the characters, and in particular the immigrant characters, linguistically enact their hybrid identity within their discourse practices through the recurrent use of intra-sentential code-switching (Myers-Scotton 1993) from their they-code (Gumperz 1982; Auer 2005, 2007), i.e. English, into their we-code (Gumperz 1982; Auer 2005, 2007) when quoting the original names of the recipes that are a basic part of their background heritage and therefore function as powerful metaphors for emotional expressivity and experience.

In establishing a specific socio-linguistic and pragmatic framing within which the presence of intra-sentential code-switching related to food naming seems to operate in our corpus of films, the scripts will be analyzed:

- focusing attention on the scenes where the characters' lives are “seasoned” with images of ethnic food as one of the most typical ways of defining and distinguishing their self;
- pointing out the socio-cultural meanings related to food naming that are encoded in both the original and the Italian dubbed versions, illustrating how the reference to the different ethnic foodways represents the “translanguaging space” (Wei 2011: 1222) the immigrant characters live in;
- observing whether, in the Italian dubbed versions of the films, the original food names are either maintained in the spoken exchanges or translated through dubbing, thus losing their figurative function as markers of cultural differentiation.

2. The linguistic power of ethnic food in audiovisual translation

The comparative nature of our study, taking into consideration the occurrences of the original names of ethnic food in both the original and the Italian dubbed version of the films under investigation, is basically due to the fact that issues of multilingualism and language variation on the screen are inherently tied to the concept of audiovisual translation, intended as a transcoding process focused not merely on language transfer but also, and primarily, on cross-cultural transfer (Snell-Hornby 1995). With particular regard to multilingual films, we could say that any form of audiovisual translation plays a unique role in developing and communicating transnational linguistic identities as well as

transcultural stereotypes, all the more so when ethnocultural specifics are at stake (cf. Newmark 1988; Pedersen 2005; Díaz Cintas & Remael 2007; Chiaro 2009; Ranzato 2016).

From this perspective, what immediately emerges from the contrastive analysis of the original version and the Italian dubbed version of the films included in our corpus is that all occurrences of culinary references, made by means of intra-sentential code-switching, are left unaltered in Italian, following the translation, or non-translation, strategy that has been variously defined as borrowing (cf. Vinay and Darbelnet 1958/2002; Ivir 1987), transference (cf. Newmark 1988), retention (cf. Pedersen 2005; Gottlieb 2009), direct transfer (cf. Leppihalme 2011), loan (Díaz Cintas & Remael 2007; Chaume 2004). Such overall procedure, adopted within the Italian film industry in particular in the last two decades, apparently goes against the Italian filmmakers' traditional tendency to adhere to norms of monolingualism (Bleichenbacher 2008) involving local standardization (Pavesi 2009, 2005), naturalization and explicitation (Ulrych 2000) and leading to the elimination of code-switching through dubbing. Indeed, it faithfully retains the cultural coloring of the we-code terms and fulfills the crucial role food plays as a symbolic actor in defining the characters' ethnocultural difference, thus also confirming the assumption that "Dubbing should create the perfect illusion of allowing the audience to experience the production in their own language without diminishing any of the characteristics of the original language, culture and national background" (Dries 1995: 9).

3. What's cooking in multicultural films?

The first crucial aspect the films in our corpus clearly highlight is that ethnic food is always placed in the foreground in the immigrants' life as one of the last bastions of socio-cultural traditions that should be preserved across generations to validate in-group identity models. Indeed, the greatest connection between the first-, second- and third-generation immigrants represented on the screen seems to be given by the food they prepare faithfully respecting their homeland culinary practices while living a life at a point of cultural adjustment.

3.1. *Food and identity*

The role ethnic eating habits play as identity icons in the daily life of the members of immigrant communities can be observed in most of the films under study. For instance, in *Bend It Like Beckham*, featuring a family of Punjabi Sikhs in London, Indian food is often evoked in the course of family conversations

both as a powerful marker of ethnic belonging and as a symbol of the family's well-being (see examples 1-4).

Example 1. *Bend It Like Beckham* (01:06:56)

MRS. BHAMRA TO PINKY	Chicken, lamb... and <i>paneer tikka</i> . ⁹ We'll show them, we're not poor people!	Pollo, agnello... e anche <i>paneer tikka</i> . Glielo faremo vedere. Non siamo mica poveri, no?
----------------------	---	--

Example 2. *Bend It Like Beckham* (00:03:17)

MRS. BHAMRA	Ah, my mother chose all my twenty-one dowry suits herself. I never once complained. You girls are too spoilt. Now don't forget my <i>dhania</i> , ¹⁰ four bunches for a pound and more carrots, I'm making <i>achar</i> . ¹¹	Mia madre scelse lei tutti i ventuno vestiti del mio corredo e non mi sono mai lamentata. Voi due siete troppo viziate. E non vi scordate il mio <i>dhania</i> , quattro mazzetti per una sterlina, e un po' di carote, devo fare <i>achar</i> .
-------------	--	--

Example 3. *Bend It Like Beckham* (01:00:33)

JESS	Bring me back some <i>langar</i> . ¹²	Portatemi un po' di <i>langar</i> .
------	--	-------------------------------------

Example 4. *Bend It Like Beckham* (00:05:32)

PINKY	Yes, <i>massiji</i> . Mum's making the <i>samosas</i> . ¹³	Sì, ma certo. Mamma prepara le <i>samosa</i> .
-------	---	--

As far as the rendering of the Punjabi food names in the previous excerpts is concerned, we can notice that they have been left unaltered in both versions except for the term *samosas*, adapted to the Italian syntactic rules of plural formation as referring to a type of food now well-known and consumed also in Italy.

In this film, Mrs. Bhamra, the family mother, is the character who most recurrently names typical Indian dishes and is constantly portrayed as a matriarchal figure, symbolically dedicating herself to the family's emotional needs also through the food she prepares. This leads us to observe that, in most

9. Bits of Indian cheese.

10. Coriander leaves.

11. A variety of pickled condiments.

12. The free vegetarian meal served after a Sikh service.

13. Small fried turnover of Indian origin filled with seasoned vegetables.

multiethnic films centered around the building block of the family, culinary terms are often mentioned when clashes in values and identities are negotiated within mother-daughter conflicts. Indeed, the presence and preparation of food on the screen are primarily concerned with the role first-generation immigrant women play in the familial and social structure as conveyors of culinary traditions from one generation to another. Besieged by a way of life that is not their own, grandmothers and mothers are apprehensive of losing their children to forces they cannot control and thus attempt to bring them up according to their home traditions, represented, from a material point of view, by their traditional recipes. By passing the family recipes on to the next generation they are able to preserve elements of their indigenous culture that would otherwise be lost in the Western world they now live in, but the fulfillment of their ambitions in this sense is often complicated by their daughters' attitudes; indeed, second-generation immigrant women don't seem to be particularly interested in learning to cook their homeland specialties, as they are more concentrated on their Western life and rarely demonstrate such traditional forms of "female competence" as preparing food like their mothers.

In particular, in *Bend It Like Beckham*, Mrs. Bhamra often reproaches her daughter Jess for bending their home socio-cultural paradigms, thinking about her career in football instead of learning how to cook Indian food as all good and dutiful Indian girls do. As a matter of fact, Mrs. Bhamra places food, cooking and education at the top of the list of her priorities: for her, any "good Indian girl" is automatically a wife to be to a "good Indian man" who knows how to cook a perfect full-course North Indian meal; this is proved by the fact that, in many scenes, she tries to make her British-based daughter imbibe as much as possible of her cultural-culinary values, linguistically symbolized by the Punjabi names of some traditional Indian dishes (see example 5).

Example 5. *Bend It Like Beckham* (00:21:23)

MRS. BHAMRA	What family will want a daughter-in-law who can run around kicking football all day but can't make round <i>chapattis</i> ? ¹⁴ Now exams are over, I want you to learn full Punjabi dinner, meat and vegetarian!	Quale famiglia vorrebbe una nuora che corre tutto il giorno appresso a un pallone ma che non è capace di cucinare le <i>chapatti</i> ? Adesso che hai finito gli esami, imparerai a cucinare tutto un pranzo Punjabi, sia carne che verdura!
----------------	---	--

14. Indian flatbread, made of wheat flour, water, and salt.

In this case, as in the previously analyzed case regarding the Italian rendering of the term *samosas*, the Punjabi term *chapattis* is adapted to the Italian syntactic rules of plural formation as an instance of lexical borrowing.

In another scene, Mrs. Bhamra tells Jess, with a scornful tone, that when she was her age she was already married and she knew well how to cook Pakistani food such as *dhal*,¹⁵ whereas Jess is obviously far from this Indian “stereotype” (see example 6).

Example 6. *Bend It Like Beckham* (00:20:44)

MRS. BHAMRA	I was married at your age and you don't even want to learn to cook <i>dhal</i> !	Io ero già sposata alla tua età e tu non vuoi imparare a cucinare il <i>dhal</i> !
----------------	--	--

Though Jess learns to make “lovely *aloo gobi*”¹⁶ to please her mother (see example 7), she considers playing football more important than cooking Indian food (see example 8).

Example 7. *Bend It Like Beckham* (00:29:18)

MRS. BHAMRA	Hey, leave her alone. I never put make-up until after I was married. Jessie's a good girl now. She helped me wash all the net curtains and she made lovely <i>aloo gobi</i> last week, eh?	Lascia stare tua sorella. Io non mi sono mai truccata fino a che mi sono sposata. Jessie è diventata brava. Mi ha aiutata a lavare tutte le tendine. E ha cucinato un buonissimo <i>aloo gobi</i> l'altra settimana, eh?
----------------	--	--

Example 8. *Bend It Like Beckham* (00:22:28)

JESS	Anyone can cook <i>aloo gobi</i> , but who can bend a ball like Beckham?	Tutte possono cucinare <i>aloo gobi</i> , ma chi tira in porta come Beckham?
------	--	--

The role food plays as a key family-identity tool is to be recognized also in *My Big Fat Greek Wedding* and *My Big Fat Greek Wedding 2*, where the Portokalos family, running a Greek restaurant in Chicago, is always humorously depicted as a food-obsessed clan. Indeed, they make their Greek heritage central to their lifestyle constantly cooking Greek dishes and evoking them in their

15. Dried beans.

16. Dry Indian and Pakistani cuisine dish made with *aloo*, potatoes, and *gob(h)i*, cauliflower, with Indian spices.

conversations, as can be seen, in *My Big Fat Greek Wedding*, when all the family members meet to celebrate Easter and Toula's father proudly enters the scene offering his guests *magiritsa*,¹⁷ a Greek soup, which is rendered in this case even more special having been cooked by Uncle Taki (see example 9).

Example 9. *My Big Fat Greek Wedding* (00:51:08)

TOULA'S FATHER	<i>Taki magiritsa!</i>	<i>Taki magiritsa!</i>
----------------	------------------------	------------------------

Another typical tradition related to food that typifies the Portokaloses is that of preparing *pastitsio*¹⁸ for the priest of the community, as Toula says when talking to her sister Athena (see example 10).

Example 10. *My Big Fat Greek Wedding* (00:11:35)

TOULA	And the <i>pastitsio</i> for the papa, you told me Athena! Go!	E il <i>pastitsio</i> per il prete, me l'hai detto Athena! Vai!
-------	--	---

In this film, the distinctiveness of Greek culinary traditions is significantly to be observed on the morning of Toula's wedding with the American Ian Miller (see example 11), when she is surrounded by her female family members, getting ready for the day, and her brother Nicky cries.

Example 11. *My Big Fat Greek Wedding* (01:13:13)

NICKY	Hello ladies... fresh <i>baklava</i> ! ¹⁹	Buongiorno signore... <i>baklava</i> fresca!
-------	--	--

Here we notice Toula holding a sweet diamond of *baklava* in her hand: this means that even though she is going to marry an American guy, and therefore she is going to become American, her "Greek-flavored soul" is still to be, and will always be, "tasted" in the food she eats.

Also in *My Big Fat Greek Wedding 2*, Greek food is recurrently incorporated into the image as a proper identity symbol. For instance, Toula's great-grandmother, who has never really integrated in the Western world and rarely speaks throughout the whole film, is often portrayed in the act of offering *spanakopita*;²⁰

17. A traditional Easter soup made with lamb offal and thickened with avgolemono. Endives and dill can be added.

18. A baked pasta dish with a filling of ground, spiced minced meat and a béchamel sauce topping.

19. A dessert made of thin pastry, nuts and honey.

20. A pie with spinach, feta cheese, onion, eggs and seasonings.

this can be seen when, during a party at the American high-school attended by her great-granddaughter Paris, she introduces herself uttering nothing else but the word “*Spanakopita!*” while giving out slices of this typical Greek pie, in order both to honor her Greek heritage and to impose it within an all-American context (see example 12).

Example 12. *My Big Fat Greek Wedding 2* (00:13:39)

MANA-YIAIA	<i>Spanakopita!</i>	<i>Spanakopita!</i>
------------	---------------------	---------------------

Furthermore, Greek food functions as the perfect comfort food in emotionally difficult situations, as can be observed when Toula tries to console her sad father offering him some *baklava* (see example 13).

Example 13. *My Big Fat Greek Wedding 2* (00:50:23)

TOULA	Oh dad... I've just made <i>baklava</i> , you wanna a piece?	Oh papà... ho fatto il <i>baklava</i> , ne vuoi un pezzo?
TOULA'S FATHER	No.	No.
TOULA	Chocolate <i>baklava</i> .	<i>Baklava</i> al cioccolato.

Greek food waves as an identity flag also in *My Life In Ruins*, featuring a Greek-American tour guide leading a group of European and American tourists in Greece: here Greek food is often placed on center stage as one of the main “tasty” symbols of Greece that foreigners should know, as we can see whenever tourists are offered such mouth-watering specialties of Greek cuisine as warm *loukoumades*²¹ (see example 14).

Example 14. *My Life in Ruins* (00:10:09)

NICO	Hello, beautiful people. I am Nico. For you, warm <i>loukoumades</i> .	Salve, bellissima gente. Io sono Nico. Eccovi delle <i>loukoumades</i> calde.
------	--	---

In *The Hundred-Foot Journey* cookery definitely goes beyond mere nourishment, fostering a strong sense of group identity. Indeed, the members of the Kadam family constantly negotiate issues of identity, power and relationships by preparing and offering food imbued with their ethnicity, as Papa, the family father, considers Indian food an important cultural capital, to be strenuously defended

21. Donuts.

against what he sees as the “otherness” represented by French cuisine. This is underlined at the very beginning of the film when, upon the family arrival in Europe, Hassan, one of the sons, is asked by a customs agent if he has any qualifications as a cook, replies that he has no proof on paper but only on grease-proof paper and offers the customs agent a piece of *samosa*, considering it as his own identity card (see example 15).

Example 15. *The Hundred-Foot Journey* (00:03:11)

CUSTOMS AGENT	You have qualifications?	Ha delle qualifiche?
HASSAN	Yes, my mother taught me.	Sì, ho imparato da mia madre.
POLICE AGENT	But no proof on paper?	Ma nessuna carta che lo testimonia.
HASSAN	Only grease-proof paper. <i>Samosa</i> ?	No, solo carta da forno. <i>Samosa</i> ?
POLICE AGENT	No, thank you.	No, grazie.

The fact that Hassan says that he learnt to cook from his mother also leads us to observe that food, especially in multiethnic and immigrant communities, is often associated with memories: the act of cooking brings memories back to life and connects Hassan and his relatives both to the members of their family who still live on the other side of the world and to the spirits of those who are no longer with them but live on in every ingredient. This can be seen when Mr. Kadam stands by the door of his restaurant on the opening day and tries to drag people in as they're passing by mentioning chicken *tikka*, a delicious Indian specialty that he considers as a sort of visiting card of the *Maison Mumbai* and that, according to him, the inhabitants of the French village should therefore absolutely try (see example 16).

Example 16. *The Hundred-Foot Journey* (00:39:19)

MR. KADAM	This is a new restaurant, we opened today. It's an Indian restaurant. Great food. Chicken <i>tikka</i> . ²²	Questo è un nuovo ristorante, abbiamo aperto oggi. È un ristorante indiano. Ottimo cibo. Pollo <i>tikka</i> .
-----------	--	---

22. Grilled chicken pieces in tomato puree sautéed with onions and other spices, and garnished with fresh green coriander.

Chicken *tikka* is indeed often celebrated, throughout the whole film, as one of the most typical symbols of Indian culinary, and therefore socio-cultural, traditions that should be made known worldwide; this is highlighted, for instance, when Madame Mallory visits the *Maison Mumbai* for the first time and asks what type of oven that in the yard is, and Mansur explains that it is a type of oven specifically designed to cook this special Indian dish (see example 17).

Example 17. *The Hundred-Foot Journey* (00:30:47)

MADAME MALLORY	Mmm. What is this?	Mmm. Cos'è questo?
MANSUR	It is an oven.	È un forno?
MADAME MALLORY	Oven? It's not a drum? To play?	Forno? Non è una grancassa per suonare?
MANSUR	No. <i>Tandoori</i> oven for chicken <i>tikka</i> .	No. È il forno <i>tandoori</i> per il pollo <i>tikka</i> .

The fact that, with the opening of their *Maison Mumbai*, the Kadams want to recreate the environment they have left behind is also proved by their getting spices directly from India, as they see this as a further means to keep their Indian identity alive: in this sense, every bite of the food they eat is like a bite of home, as Hassan says when talking to an Indian cook in Paris (see example 18), a figurative connotation that is maintained also in dub (see section 4 for an analysis of the figurative use of language linked to food to ascribe identity to the ethnic characters).

Example 18. *The Hundred-Foot Journey* (01:43:32)

HASSAN	Where did she get the spices?	Dove ha preso le spezie?
COOK	I have them send it from home, from India. You know, it's cheaper than a flight ticket.	Me le faccio mandare da casa, dall'India. Lo sa, costa meno di un biglietto aereo.
HASSAN	It's got <i>amchur</i> . ²³	C'è l' <i>amchur</i> .
COOK	Yes.	Si.
HASSAN	And <i>kala jeera</i> . ²⁴	E il <i>kala jeera</i> .
COOK	Yes. A little bit of <i>garam masala</i> ²⁵ also. Every bite takes you home.	Si. E anche un po' di <i>garan masala</i> . Ogni boccone ti riporta a casa.

23. Mango powder.

24. Black cumin.

25. Blend of ground spices.

3.2. Food and “otherness”

What we have observed so far significantly underlines how ethnic food acts as a crucial marker of differentiation between European/American and non-European/American cultures. This is especially to be noticed in *My Big Fat Greek Wedding*, where food functions as the main vehicle for the expression of difference and “otherness” as embodied by Toula Portokalos and her family. At the beginning, Toula recollects her childhood through food scenes, pointing out how she always felt different also in relation to her family’s foodways (see example 19).

Example 19. *My Big Fat Greek Wedding* (00:02:24)

TOULA (VOICE)	When I was growing up I knew I was different, the other girls were blond and delicate and I was a swarthy six-year-old with sideburns. I so badly wanted to be like the popular girls, all sitting together, talking and eating their Wonder Bread Sandwiches...	Quando ero piccola sapevo di essere diversa. Le altre bambine erano biondine e delicate mentre io... ero una morettona di sei anni con i bassettoni. Mi sarei dannata per essere come le ragazze ben volute da tutti, che sedevano insieme a parlare e a mangiare i loro panini con il pane a cassetta...
LITTLE GIRL	What’s that?	E quello cos’è?
TOULA	<i>Moussakà</i> . ²⁶	<i>Moussakà</i> .
LITTLE GIRL	<i>Mous-kaka??</i>	<i>Mous-kaka??</i>

In this scene, we see the young Toula at school, eating her lunch of *moussaka* at a table by herself while at the next table the popular American girls – white, blond, thin, pretty – are eating Wonder bread sandwiches, the all-American food: the girls make fun of Toula’s lunch and one deliberately mispronounces it as “moose ka-ka”, where “kaka” is a child’s word referring to feces, something that assigns negative connotations to Toula’s “different” food and implicitly to her. This image and the figurative connotations it implies, maintained also in dub, place a stark distinction between what is American, i.e. white Wonder Bread sandwiches, and what is not, i.e. Greek *moussaka*. This is also how we learn that Toula is not completely comfortable with her Greek identity and wishes to assimilate and be like the American girls.

26. It is an eggplant and/or potato-based dish popular in Balkan and Mediterranean cuisines, with many local and regional variations.

The relevance of food as a symbol of “otherness” can also be noticed when the Portokaloses meet the parents of Toula’s American husband-to-be. The distance between the two cultures is particularly emphasized during the first dinner together at the Portokaloses: the Millers are continuously offered food such as *spanakopita*, typically served during social occasions but certainly not the most suitable one to guests who are the stereotypical WASP (White, Anglo-Saxon and Protestant) family, and look almost disgusted when presented with its greasy slices (see example 20).

Example 20. *My Big Fat Greek Wedding* (01:05:48)

VOULA TO IAN’S PARENTS	<i>Spanakopita!</i> You’re hungry?	<i>Spanakopita!</i> Avete fame?
IAN’S FATHER	Thank you.	Grazie.

Immediately after this, the Millers are pushed upon countless shots of *ouzo*, a typical Greek liquor which soon intoxicates them (see example 21).

Example 21. *My Big Fat Greek Wedding* (01:06:13)

WOMAN	Rodney, Henriette, <i>ouzo</i> ?	Rodney, Henriette, <i>ouzo</i> ?
IAN’S FATHER	Thank you. Oh, it’s licorice.	Grazie. Oh, è liquerizia.

Also in *My Big Fat Greek Wedding 2* the Greek characters’ “otherness” is highlighted from the beginning, for instance when Gus’ nephew Costa, a third-generation Greek, mentions “*spanakopita*” curiously declaring that the American spellcheck changes it to “*spina bifida*”, thus pointing out that Greek food is often considered, within American culture, as something “different” in the negative sense of the term (see example 22).

Example 22. *My Big Fat Greek Wedding 2* (00:04:16)

COSTA	Oh no, spellcheck corrected <i>spanakopita</i> to <i>spina bifida</i> .	Oh no, il correttore ortografico ha corretto <i>spanakopita</i> in <i>spina bifida</i> .
-------	---	--

Similarly, in *My Life in Ruins*, Greek culture is often presented as opposed to European and American culture through food images: when Georgia offers her tourists some *souvlaki*,²⁷ they initially reject it preferring the “chicken

27. A Greek dish of pieces of meat grilled on a skewer.

fingers and French fries” served by an everything-but-Greek Hard Rock Café (see example 23).

Example 23. *My Life in Ruins* (00:19:24)

GEORGIA	It's <i>souvlaki</i> . It's meat on a stick.	Sono <i>souvlaki</i> . Spiedini di carne.
[...]		
NICO	Hey, hey. Come to the Hard Rock Café. It's very Greek.	Hey, hey. Venite all'Hard Rock Café. Tipico greco.
GATOR	Yeah, Hard Rock! Chicken fingers and French fries!	Si, Hard Rock! Io vado, ho voglia di patatine fritte.
[...]		
GEORGIA	No, no. I have <i>souvlaki</i> , why would you want to that...	No, no. Ho preso i <i>souvlaki</i> , perchè volete andare in quel...

In this case, American fast-food culture seems to win over traditional Greek culinary culture, though the reference to *souvlaki* is nevertheless given a particular emphasis as Georgia waves a stick of this specialty in her hand while pronouncing its name, thus visually and linguistically stressing its being an important mark of Greek ethnicity.

Another film that extensively examines cultural differences through food is *The Hundred-Foot Journey*. In one of the first scenes, Mr. Kadam celebrates Indian cuisine as superior to French cuisine making a list of typical Indian dishes that the President of France could certainly never taste at the *Le Saule Pleureur*, though this is one of the best French restaurants in the area (see example 24).

Example 24. *The Hundred-Foot Journey* (00:19:37)

MR. KADAM	Is the President of France able to order <i>murgh masala</i> , ²⁸ with cashew nuts and cardamom? And <i>ka saag aloo</i> ? ²⁹ <i>Dhal</i> ? Our secret family spices?	E il Presidente della Francia può ordinare un <i>murgh masala</i> , con anacardi e cardamomo? O un <i>ka saag aloo</i> ? O un <i>dhal</i> ? Con le spezie segrete di famiglia?
MANSUR	No, but they are a Michelin star restaurant, Papa.	No, ma è un ristorante con una stella Michelin, Papa.
AISHA	They have frogs' legs, escargot, ratatouille...	Fanno zampe di rana, escargot, ratatouille...

28. Spicy, sweet, rich chicken curry.

29. Potato dish.

MR. KADAM	Is the President able to order <i>tandoori</i> goat? Cooked the way Hassan cooks? Sprinkled with roast spices?	E il Presidente può ordinare il capretto <i>tandoori</i> ? Come lo cucina Hassan? Cosperso di spezie tostate?
-----------	--	---

3.3. Food as a means of integration

If in these films ethnic food is used as a marker of cultural differentiation, it is also used to reconcile the clash between two cultures, creating affective bonds across cultural difference.

In *My Big Fat Greek Wedding*, a crucial event contributing to cultural integration occurs at the end when Toula's father gives a speech at the wedding reception and explains that the name "Miller" comes from the Greek word *milo*, which means "apple", and that the name Portokalos comes from the Greek word *portokali*, which means "orange" (see example 25).

Example 25. *My Big Fat Greek Wedding* (01:21:47)

TOULA'S FATHER	I was thinking last night ... the night before my daughter was going to marry Ian Miller ... that the root of the word "miller" is a Greek word. And "miller" come from the Greek word <i>milo</i> , which is mean "apple." There you go. As many of you know, our name Portokalos is come from the Greek word <i>portokali</i> , which means "orange." So, okay here tonight, we have apple and orange. We all different but, in the end, we all fruit.	Stavo pensando ieri sera... la sera prima che mia figlia si sposa con Ian Miller... che... insomma... la radice della parola "Miller" è un parola greca. E "Miller" viene dalla parola greca <i>milo</i> , che significa "mela". Ed ecco qua. Come molti di voi sanno, il nostro cognome Portokalos viene dalla parola greca <i>portokali</i> , che significa "arancia". Dunque, allora, qui stasera abbiamo mela e arancia. Siamo tutti diversi ma alla fine siamo tutti frutta.
----------------	--	---

This is a clear reference to the American proverb "to compare apples and oranges", which is used to describe a situation where two things are incomparable as they are completely different. However, Toula's father reverses this by asserting that, in the end, they are "all fruit", i.e. they are all human beings belonging to the same social reality irrespective of their different ethnic background and that, therefore, they can coexist and find commonalities in order to form a happy family.

In this film, a further proof of food symbolic power to dissolve intercultural conflicts can be observed when Ian's mother, during the wedding reception, states that she needs to drink some more *ouzo* – the Greek liquor she hated

when she first tasted it – to get the courage to dance with her “new” family (see example 26).

Example 26. *My Big Fat Greek Wedding* (01:24:37)

TOULA TO IAN'S MOTHER	Let's go dance now, come on.	Ora si balla, coraggio.
IAN'S MOTHER	Oh no, I need some more <i>ouzo</i> before I do that.	Oh no, ho bisogno di un altro po' di <i>ouzo</i> prima di arrivare a quello.

Accepting to drink *ouzo*, she implicitly accepts Toula as her daughter-in-law: she now proves to be willing to inject herself into another culture and therefore to taste other types of food, thus also establishing an emotional connection with the people representing such “otherness”.

In *My Life in Ruins* Greek food acts as a symbol of acceptance of the “otherness” it initially represents when, in the concluding scene, the European and American tourists and the Greek people working within the Greek tourist industry gather for a farewell dinner. All types of Greek food are served and two American tourists express their appreciation for some delicious Greek specialties, the same specialties they rejected upon their arrival in Greece (see example 27).

Example 27. *My Life in Ruins* (01:24:06)

BIG AL	Great buffet, Angie. These <i>baklavas</i> are a riot.	Magnifico il buffet, Angie. Queste <i>baklava</i> sono da urlo.
KIM	I've got <i>benecoupola</i> ³⁰ and <i>dolmadas</i> ³¹ and they look very good. Or, as they say in Greek, <i>kali kola</i> .	Angie, io ho preso un po' di <i>benecoupola</i> e i <i>dolmadas</i> e sembra tutto molto buono, o come dicono in Grecia, <i>kali kola</i> .

A film that clearly highlights the function food has of blending both cultures and languages is *The Hundred-Foot Journey*, where French and Indian cultures blend just through cooking: if food initially divides, then it definitely brings people together, uniting two seemingly unequivocally different cultures. The whole film is indeed permeated with a sense of necessary compromises in socio-cultural and linguistic values, as the food scenes, as well as the naming of food original names, set up and resolve clashes between the two worlds. Food significantly acts as a powerful means of integration, for instance, when

30. Beef tenderloin.

31. Stuffed grape leaves.

Marguerite asks Hassan what his favorite dish to cook is: in answering that it is *jalebi*, he explains what this typical Indian food consists of and adds further emotional connotations when he says that it reminds him of his mother, thus stressing the figurative role played by food of recalling cultural, and linguistic, memories of the heart (see example 28).

Example 28. *The Hundred-Foot Journey* (00:47:26)

MARGUERITE	What's your favorite dish to cook?	Qual è il piatto che ami cucinare?
HASSAN	<i>Jalebi</i> .	Lo <i>jalebi</i> .
MARGUERITE	What is that?	E che cos'è?
HASSAN	Fermented <i>dal</i> and flour, deep fried.	<i>Dal</i> fermentato e farina, tutto fritto.
MARGUERITE	Mmm...	Mmm...
HASSAN	The smell reminds me of my mother. [...] Food is memories.	Il profumo mi fa pensare a mia madre. [...] I piatti sono memoria.

In this film, the process of culinary, and therefore cultural, integration is primarily carried on by Hassan, always adding Indian ingredients to French dishes, and it is definitely celebrated when some food critics write enthusiastic reviews of the culinary regeneration he has brought about, transforming French cuisine and creating unusual but tasty combinations with his introduction of Indian bold spices (see examples 29-30).

Example 29. *The Hundred-Foot Journey* (01:37:14)

FOOD CRITIC 1	While it's only been a few months since my last visit, I was pleasantly surprised by the appearance of coriander, fenugreek and <i>masala</i> .	Erano passati solo pochi mesi dalla mia ultima visita ma sono rimasto piacevolmente sorpreso dall'apparizione di coriandolo, fieno greco e <i>masala</i> .
---------------	---	--

Example 30. *The Hundred-Foot Journey* (01:37:22)

FOOD CRITIC 2	...glutinous sauce resonant of <i>tandoori</i> and this was a surprising triumph...	...una salsa gelatinosa con sentori di <i>tandoori</i> ed è stato un sorprendente trionfo...
---------------	---	--

Another film that particularly celebrates the (also linguistic) intermingling of two cultures as figuratively allowed by food is *The Mistress of Spices*. Here the Indian spices act as the main protagonists, symbolizing tradition and identity,

endowed with the power to heal and to harm, to please and to punish, to create and to destroy and even to reorganize the world order while constantly supporting their Mistress Tilo, significantly named after the spice of nourishment (see example 31).

Example 31. *The Mistress of Spices* (00:04:24)

TILO	The spices are my love. [...] I am named <i>Tilo</i> , after the sesame seeds, the spice of nourishment.	Le spezie sono il mio grande amore. [...] Io mi chiamo <i>Tilo</i> , nella mia lingua vuol dire semi di sesamo, la spezia del nutrimento.
------	--	---

As Tilo “is” the spice of nourishment, she “feeds” her Indian and American customers’ needs with the help of the magical powers of the spices, thus also bridging the gap between the complex culinary science of India and the American fast-food consumption culture. In this film the spices rest upon the shop shelves as dull objects but often come to life and act as proper characters, with the potential to influence the course of events: indeed, in many scenes Tilo “awakens” them, addressing them by their original Indian names and explaining their mystical properties to some of her regular customers (see examples 32-35).

Example 32. *The Mistress of Spices* (00:05:55)

TILO	He was nervous that day so I just gave him some <i>brahmi</i> leaves to chew.	Quel giorno era nervoso così gli ho dato foglie di <i>brahmi</i> da masticare.
------	---	--

Example 33. *The Mistress of Spices* (00:06:01)

HAROUN	Yeah, but for the first time he remembered the Swearing to the Flag, in English.	Sì, ma per la prima volta si è ricordato il Giuramento alla Bandiera, addirittura in inglese.
TILO	It wasn't me, it was the <i>dashmool</i> , the herb of ten roots.	Non sono stata io. È stato il <i>dashmool</i> , l'erba dalle 10 radici.

Example 34. *The Mistress of Spices* (00:07:05)

TILO (VOICE)	<i>Chandan</i> , the powder of the sandalwood tree, that relieves the pain of remembering.	<i>Chandan</i> , la polvere dell'albero di sandalo, che allevia il dolore dei brutti ricordi.
--------------	--	---

Example 35. *The Mistress of Spices* (00:24:30)

TILO (VOICE)	What does Haroun need? <i>Kalo jire</i> , black cumin seeds, protection against the evil eye. Thank you, spices.	Di cosa ha bisogno Haroun? <i>Kalo jire</i> , semi neri di cumino, protezione dall'occhio malvagio. Grazie, spezie.
-----------------	--	---

Tilo also often teaches her customers some typical Indian recipes that are said to be aphrodisiacs, such as coconut *korma* (see example 36) and *baingan bharta* (see example 37).

Example 36. *The Mistress of Spices* (00:14:16)

TILO	You're cooking for her again?	Cucini ancora per lei?
KWESI	She loved the coconut <i>korma</i> .	È impazzita per il <i>korma</i> al cocco.
TILO (VOICE)	There's nothing like its delicate flesh to unite two hearts.	Non c'è niente come la sua carne delicata per unire due cuori.

Example 37. *The Mistress of Spices* (00:14:40)

TILO	... You should try the <i>baingan bharta</i> . You grill the eggplant over a flame, sculpt the inside out and then fry it with ten cloves of garlic, cumin seeds, little red onions and tomatoes. And you sprinkle it with coriander leaves. (voice) To feed your passion through the night.	... Dovresti provare la <i>baingan bharta</i> . Arrostitisci la melanzana su una fiamma, tiri fuori la polpa e poi la friggi con dieci spicchi d'aglio, semi di cumino, cipolline rosse e pomodori. E una spolverata di foglie di coriandolo. (voice) Per tenere viva la passione per tutta la notte.
------	--	---

She explains the positive effects *paan*³² and *supari*³³ can have for couples (see example 38) and she gives *garan masala* to sad and depressed hearts to give them hope again (see example 39).

Example 38. *The Mistress of Spices* (00:44:30)

TILO TO KWESI	I have got something for you today. <i>Paan</i> , a must at the end of every couple's meal. What else here... is... sticks of <i>supari</i> for intoxication...	Ho una cosa che fa per te oggi. <i>Paan</i> , indispensabile alla fine di ogni pasto di una coppia. Dunque... ci mettiamo, guarda... bastoncini di <i>supari</i> per l'ebbrezza...
---------------------	---	--

32. A preparation combining betel leaf with areca nut and sometimes also with tobacco, chewed for its stimulant and psychoactive effects.

33. Areca nut.

Example 39. *The Mistress of Spices* (00:49:37)

TILO (VOICE)	I'll give her a special blend of <i>garan masala</i> , for hope.	Le darò una miscela speciale di <i>garan masala</i> , per la speranza.
-----------------	--	--

Things change when Tilo falls in love with Doug, an American guy; indeed, as the spices represent tradition, and tradition is resistant to change, so are the spices and they put up resistance when Tilo seems to choose Doug over them, breaking the rule of absolute devotion to them. They thus refuse to tell Tilo what Doug's spice is when she asks them for advice as she first talks to the man in her shop (see example 40).

Example 40. *The Mistress of Spices* (00:28:23)

TILO	Everyone has a spice.	Ognuno ha una sua spezia.
DOUG	Really? I've got a spice, too? And which one is mine?	Davvero? Ne ho una anch'io? E qual è la mia?
TILO	If you wait here a minute, I'll just go find yours. (voice) Spices, speak to me. What does he need? Is it <i>Methi</i> seeds for strength? <i>Ajwain</i> for confidence? Fennel for perseverance? Why I cannot see? [...] <i>Asafetida</i> the antidote to love. You can't be his spice.	Beh, se aspetta un attimo la vado a cercare. (voice) Spezie, parlatemi. Di che cosa ha bisogno? Semi di <i>Methi</i> per la forza? Semi di <i>Ajwain</i> per la sicurezza in se stesso? Finocchio per la perseveranza? Perché non riesco a vedere? [...] <i>Asafetida</i> . L'antidoto all'amore. Non puoi essere tu la sua spezia.

Without any help from the spices, Tilo gives Doug an herb, *tulsi*, which she knows has only the power to remind him to go back to her (see example 41), though aware that if only she could use another special spice, *prishniparni* – something that is instead forbidden as she cannot exploit the power of the spices to her own ends – she would certainly have him back (see example 42).

Example 41. *The Mistress of Spices* (00:30:44)

TILO	I'm all out of your spice but... I have something for you.	Io avrei finito la sua spezia però aspetti... qui ho qualcosa per lei
DOUG	What is it?	Che cos'è?
TILO	This is ... <i>tulsi</i> , holy basil.	Questo è... <i>tulsi</i> , basilico santo.
DOUG	What's for?	A che serve?
TILO	Drink it like tea. And that's on the house.	Lo prepari come il tè. Glielo offre la casa.
[...]		

TILO (VOICE)	<i>Tulsi</i> , for remembering. Remember to come back.	<i>Tulsi</i> , per ricordare. Ricordarsi di tornare.
-----------------	---	--

Example 42. *The Mistress of Spices* (00:33:37)

TILO (VOICE)	It would be so easy, just once, to use the spices for myself. Mushed <i>Prishniparni</i> , burnt with loto's roots in the evening, would make him come back to me.	Sarebbe così facile, per una sola volta, usare le spezie per me stessa. <i>Prishniparni</i> schiacciata, bruciata con radici di loto la sera, lo farebbero tornare da me.
-----------------	--	---

All the previous examples clearly illustrate that Tilo's Spice Bazaar is metaphoric of the Indian presence in the world: the spices and their names become the Indian means of constructing a multicultural and multilingual world, within which the boundaries between cultures and languages are blurred and ethnic differences dissolve.

3.4. Food and feelings

The emotional connotations assigned to Tilo's spices in *The Mistress of Spices* lead us to point out that, in our corpus of films, ethnic food is also seen as a perfect vehicle for emotional manifestations. Indeed, feelings are often kneaded into food and intercultural passions find shape in tasting food typically belonging to the other's culinary traditions. This can be observed, for instance, in *Ae Fond Kiss* when Casim, a Glaswegian DJ of Pakistani origins, offers Roisin, the Irish Catholic girl he is in love with, some *glab jamin*, a popular dessert in India and Pakistan,³⁴ in the attempt to assimilate the girl into his own cultural heritage teaching her something of his own foodways, also from the linguistic point of view (see example 43).

Example 43. *Ae Fond Kiss* (01:04:09)

CASIM	Here you go, Miss Hanlon.	Ecco a lei, signorina professoressa.
ROISIN	Ooh, lovely!	Oh, che bello!
CASIM	<i>Glab jamin</i> and ice cream.	<i>Glab jamin</i> con il gelato.
ROISIN	<i>Glab jammin</i> .	<i>Glab jami</i> ?
CASIM	No, <i>glab jamin</i> and ice cream.	No, si dice <i>glab jamin</i> con gelato.

34. Also known as "waffle balls", it is made of dough, often including double cream and a little flour in a sugar syrup flavored with cardamom, rosewater or saffron.

ROISIN	<i>Jamin</i> , thanks very much. What is it?	Grazie, ma che cos'è?
CASIM	<i>Glab jamin</i> and ice cream.	<i>Glab jamin</i> con il gelato.

Similarly, in *Eat Pray Love*, when Felipe and Liz are at Bali local market, he offers her *rambutan*, fruits from Southeastern Asia similar to lychees (see example 44).

Example 44. *Eat Pray Love* (01:44:58)

FELIPE	These are <i>rambutan</i> . They're delicious. It's like an orange made love to a plum. Would you like some?	Questi sono <i>rambutan</i> . Una delizia. È come se un'arancia avesse fatto l'amore con una prugna. Li vuoi assaggiare?
--------	--	--

As these exotic fruits are unknown in Western countries, Felipe tries to explain to Liz how they taste using a simile (rendered also in dub) that has amorous connotations, thus figuratively projecting on food the love expectations he has of the woman.

3.5. Food as therapy

Many of the films under study also often highlight the healing power of ethnic food. For instance, in *Eat Pray Love*, when Liz is in Bali, she is offered by Wayan, the local town healer, some *jamu*, a traditional Indonesian medicine made from parts of plants like roots, barks, flowers, seeds, leaves and fruits and commonly used by herbal practitioners as a form of therapy to maintain good health and to treat diseases (see example 45).

Example 45. *Eat Pray Love* (01:36:19)

WAYAN	<i>Jamu</i> . Drink this. Better than antibiotic.	<i>Jamu</i> . Bevi. Meglio che antibiotico.
-------	---	---

Similarly, in *The Mistress of Spices*, when Doug goes back to Tilo after his mother's death, she offers him some *nimbu pani* to relieve his sufferings (see example 46).

Example 46. *The Mistress of Spices* (00:51:54)

TILO TO DOUG	I'll give you a <i>nimbu pani</i> , a lime soda. It'll cool you down.	Ti porto un <i>nimbu pani</i> , una bibita al lime, ti calmerà i nervi.
--------------------	---	---

4. Building ethnicity through the figurative power of food

In many of the films under study, the identity of the immigrant characters is shaped not only by their recurrent use of code-switching when quoting the we-code names of their home culinary specialties, but also by a peculiar use of figurative language related to food, a linguistic device that further contributes to mold the ethnic self and is always re-created in the Italian dubbed versions.

This can be observed, for instance, in *The Hundred Foot Journey*, where the Indian characters recurrently associate food to the essence of life, as we can see when Hassan's mother, teaching his son to cook, compares the taste of sea urchins to the taste of life itself (see example 47).

Example 47. *The Hundred Foot Journey* (00:03:53)

HASSAN'S MOTHER	The sea urchins taste of life, don't you think?	I ricci di mare sanno di vita, non lo credi anche tu?
HASSAN	Mmm...	Mmm...
HASSAN'S MOTHER	Life has its own flavor, hidden in that shell. Raw, beautiful life.	La vita ha un suo sapore, nascosto in quella conchiglia. Vita cruda e meravigliosa.

What is interesting to notice in this film is that food is figuratively used as a symbol of identity both for the Indian characters and for people belonging to other nationalities, as when Hassan states that in England vegetables have “no soul”, implicitly referring to the coldness and stiffness typical of the British (see example 48).

Example 48. *The Hundred Foot Journey* (00:07:15)

CUSTOMS AGENT	And why exactly are you leaving London?	Per quale motivo ha deciso di lasciare Londra?
HASSAN	I found in England that the vegetables, they had no... had no soul. No life.	Ho scoperto che in Inghilterra le verdure non hanno... non hanno un'anima. Non hanno vita.

Also in *My Big Fat Greek Wedding* some rhetorical figures linked to food are employed to give a peculiar portrayal of the food-obsessed Portokalos family; this can be seen, for example, when Toula recollects some memories of her childhood and says that her mother used food as a sort of educational tool for her children (see example 49).

Example 49. *My Big Fat Greek Wedding* (00:03:26)

TOULA (VOICE)	My mom was always cooking foods filled with warmth and wisdom... and never forgetting that side dish of steaming-hot guilt.	Mia mamma non faceva che cucinare pietanze piene di calore e saggezza... senza dimenticare il contorno fumante di sensi di colpa.
TOULA'S MOTHER	Niko, don't play with the food. When I was your age, we didn't have food.	Niko, non si gioca con il mangiare. Alla vostra età non avevo da mangiare io.

Here “warmth and wisdom” appear to be the main ingredients of the dishes prepared by Maria Portokalos, who also serves “guilt” as a side dish in order to teach her children not to waste food, as it is something that, according to her and to her Greek socio-cultural backdrop, should be always valued highly.

In this film, food is used figuratively also to assign negative connotations, for instance when Aunt Voula tries to convince Toula to eat something more as she considers her too skinny (and therefore far from the typical Greek stereotype of curvy women) and compares her to a chicken full of bones (see example 50).

Example 50. *My Big Fat Greek Wedding* (00:52:31)

VOULA	Here, eat some rice.	Tieni, mangia un po' di riso.
TOULA	I don't want any rice, I'm good.	No, non lo voglio, sto bene zia.
VOULA	No, “I'm good.” I could snap you like a chicken!	Sai cosa potrei farti? Disossarti come un pollo!

Similarly, Toula's father Gus, after meeting the Millers for the first time, connotes them negatively when he associates them to a piece of toast (see example 51).

Example 51. *My Big Fat Greek Wedding* (01:07:54)

GUS	This no work, Maria. They different people. So dry. That family is like a piece of toast. No honey, no jam, just dry. [...] I try to put little marmalade... Oh, no, they don't like. They like themselves all dry and cracking.	Non funziona, non funziona Maria. Sono persone diverse, così asciutte. Quella famiglia è come il pane secco, senza miele, senza marmellata, asciutti. [...] Ho cercato di mettere un po' di marmellata ma a loro non piace, loro si piacciono asciutti, senza niente.
-----	--	---

The Millers' coldness is here figuratively represented by the dryness of "a piece of toast" with "no honey, no ham", which would instead render it softer and more mouthwatering; at the same time, the "marmalade" Gus tries to put on that "piece of toast" stands for the liveliness and vitality he thinks of as proper to his Greek people, but as completely absent in the American people, whom he sees as "all dry and cracking". In this sense, by likening the Millers to a piece of toast, Toula's father establishes their bland character that is contrasted with his own family's preference for a flavorful life and, implicitly, for tasty and savory food. Notwithstanding this, at the end of the film, as already observed (see section 3.3, example 25), Gus overcomes his prejudices and uses another metaphorical image related to food in declaring that the Portokaloses and the Millers are "all fruit", thus definitely putting the two families on the same level.

5. Conclusions

What has primarily emerged from the contrastive analysis of the dialogues in the original version and in the Italian dubbed version of the films under study is that the ethnic characters constantly stir up memories of their background world by mentioning the original names of their traditional food specialties, which serve as key cultural identifiers, capable of constructing multicultural and multilingual dimensions within which opposing traditions are fused together. Furthermore, a recurrent use of figurative language linked to food, to be observed in both the original versions and the Italian dubbed versions, further ascribes identity to the ethnic characters, thus reinforcing the strict connection between belonging to a specific ethnic group and consuming a certain type of food strongly representative of one's own socio-cultural heritage.

As far as issues of multilingualism and audiovisual translation are concerned, the maintenance of the we-code culinary references in the films' Italian dubbed version (99% of total 76 occurrences) makes "the translated text a site where a cultural other is not erased but manifested" (Venuti 1998: 242) and never obscures the films' original linguistic flavor, thus also satisfying the viewers' expectations and curiosity concerning different ethnic and linguistic traditions.

We could therefore conclude by saying that such recurrent naming of food in the ethnic characters' discourse practices reinforces the role multicultural films play in communicating transcultural stereotypes as well as transnational linguistic identities, assigning the multiethnic communities portrayed on the screen as many layers of symbolism and significance as are the layers in a slice of *baklava*, where different flavors combine and merge to create a unique, distinctive taste.

References

- ANCHIMBE, Eric A. (ed.) (2014) *Structural and Sociolinguistic Perspectives on Indigenisation: On Multilingualism and Language Evolution*. London & New York: Springer.
- AUER, Peter & Li Wei (eds.) (2007) *Handbook of Multilingualism and Multilingual Communication*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- AUER, Peter & Li Wei (eds.) (2005) "A postscript: code-switching and social identity." *Journal of Pragmatics* 37, pp. 403-410.
- BHATIA, Tej K. & William C. Ritchie (eds.) (2012) *The Handbook of Bilingualism and Multilingualism*. Oxford: Blackwell.
- BLEICHENBACHER, Lukas. (2008) *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and their Language Choices*. Tübingen: Francke.
- BOWER, Anne L. (2004) *Reel Food. Essays on Food and Film*. London & New York: Routledge.
- BUCHOLTZ, Mary & Kira HALL. (2005) "Identity and interaction: a socio-cultural linguistic approach." *Discourse Studies* VII:4-5, pp. 586-614.
- CARTER, Ronald. (2004) *Language and Creativity: the Art of Common Talk*. London & New York: Routledge.
- CHAUME, Frederic. (2004) "Film Studies and Translation Studies: two disciplines at stake in Audiovisual Translation." *Meta* 49:1, pp. 12-24.
- CHIARO, Delia. (2009) "Issues in audiovisual translation." In: Munday, Jeremy (ed.) 2009. *The Routledge Companion to Translation Studies*. London & New York: Routledge, pp. 141-165.
- DÍAZ CINTAS, Jorge & Aline Remael (eds.) (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St Jerome.
- DRIES, Josephine. (1995) *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf: European Institute for the Media.
- EDWARDS, John. (2012) *Multilingualism: Understanding Linguistic Diversity*. London: Continuum.
- GOTTLIEB, Henrik. (2009) "Subtitling against the current: Danish concepts, English Minds." In: Díaz Cintas, Jorge (ed.) 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Clevedon & Philadelphia: Multilingual Matters, pp. 21-43.
- GUMPERZ, John. (1982) *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IVIR, Vladimir. (1987) "Procedures and strategies for the translation of culture." *Indian Journal of Applied Linguistic* 13:2, pp. 35-46.
- KELLY-HOLMES, Helen & Tommaso M. MILANI (eds.) (2013) *Thematising Multilingualism in the Media*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

- LEPPIHALME, Ritva. (2011) "Realia." In: Gambier, Yves & Carol Myers-Scotton (eds.) 2011. *Handbook of Translations Studies*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- MYERS-SCOTTON, Carol. (1993) *Social Motivations for Code-switching*. Oxford: Clarendon.
- NEWMARK, Peter. (1988) *A Textbook of Translation*. New York: Phoenix ELT.
- PAVESI, Maria. (2009) "Dubbing English into Italian: A closer look at the translation of spoken language." In: Díaz-Cintas, Jorge (ed.) 2009. *New Trends in Audiovisual Translation*. Clevedon & Philadelphia: Multilingual Matters, pp. 201-213.
- PEDERSEN, Jan. (2005) "How is culture rendered in subtitles?" In: *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. Electronic version: <www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf>
- RANZATO, Irene. (2016) *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*. London & New York: Routledge.
- SIEMUND, Peter; Ingrid GOGOLIN; Monika Edith SCHULZ & Julia DAVYDOVA (eds.) (2013) *Multilingualism and Language Diversity in Urban Areas: Acquisition, Identities, Space, Education*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, Mary. (1995) *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- ULRYCH, Margherita. (2000) "Locating Universal Features of Translation Behaviour through Multimedia Translation Studies." In: Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria et al. (eds.) 2000. *La traduzione multimediale: quale traduzione per quale testo?* Bologna: CLUEB, pp. 407-429.
- VENUTI, Lawrence. (1998) *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London & New York: Routledge.
- VINAY, Jean-Paul & Jean DARBELNET. (1958) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.
- VINAY, Jean-Paul & Jean DARBELNET. (2002) "A methodology for translation." In: Venuti, Lawrence (ed.) 2002. *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge, pp. 128-137.
- WEI, Li. (2011) "Moment analysis and translanguaging space: discursive construction of identities in multilingual Chinese youth in Britain." *Journal of Pragmatics* 43, pp. 1222-1235.

Filmography

- Ae Fond Kiss* (Ken Loach 2004)
Bend it Like Beckham (Gurinder Chadha 2002)
Eat Pray Love (Ryan Murphy 2010)

- My Big Fat Greek Wedding* (Joel Zwick 2002)
My Big Fat Greek Wedding 2 (Kirk Jones 2016)
My Life In Ruins (Donald Petrie 2009)
The Hundred-Foot Journey (Lasse Hallström 2014)
The Mistress of Spices (Paul Mayeda Berges 2008)

BIONOTE / BIOGRAFIA

SILVIA MONTI is a researcher in English language at the University of Pavia. In the linguistic field her research interests relate especially to: the presence and functions of code-switching and code-mixing in multilingual audiovisual productions set in cross-cultural environments and the translation strategies related to code-switching and code-mixing in the films' Italian dubbed versions; the varieties of English and their use in present-day language (with particular attention to morphological, lexical and syntactic phenomena; the sociolinguistic functions of dialect, ethnolect, jargon, slang; the contrastive study of British English, American English, Australian English); the translation strategies of slang in the Italian dubbed versions of contemporary British and American films; the linguistic features of Netspeak.

SILVIA MONTI è ricercatrice di Lingua inglese presso l'Università degli studi di Pavia. I suoi interessi di ricerca in ambito linguistico vertono in particolare su: la presenza e le funzioni di code-switching e code-mixing in prodotti audiovisivi multilingui e multiculturali e le strategie traduttive relative a code-switching e code-mixing nelle loro versioni italiane doppiate; le varietà della lingua inglese e il loro uso nella contemporaneità (con particolare attenzione a: fenomeni morfologici, lessicali e sintattici; funzioni sociolinguistiche di dialetti, etnoletti, slang, gerghi; studio contrastivo di inglese britannico, inglese americano e inglese australiano); le principali tecniche utilizzate per la traduzione dello slang nella versione italiana doppiata di film britannici e americani contemporanei; le caratteristiche linguistiche del Netspeak.

Recibido / Received: 01/02/2017
Aceptado / Accepted: 23/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.8>

Para citar este artículo / To cite this article:

VIDAL SALES, Cristina. (2019) "La negociación de la diferencia cultural a través del multilingüismo y la traducción en el wéstern ambientado en la frontera Estados Unidos-México." En: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 229-252.

LA NEGOCIACIÓN DE LA DIFERENCIA CULTURAL A TRAVÉS DEL MULTILINGÜISMO Y LA TRADUCCIÓN EN EL WÉSTERN AMBIENTADO EN LA FRONTERA ESTADOS UNIDOS-MÉXICO

Cristina Vidal Sales

cvidal@usal.es
Universidad de Salamanca

Resumen

Este trabajo pone en común los conceptos de frontera, traducción y multilingüismo para analizar la construcción discursiva de la identidad cultural en el wéstern ambientado en la zona limítrofe entre Estados Unidos y México. Tanto las técnicas de traducción llevadas a cabo en la fase de producción de las películas como las fórmulas empleadas en el doblaje para España muestran cómo la diversidad lingüística, articulada a través de diversos mecanismos de (no) traducción, implica la negociación de los límites de la diferencia cultural y tiene la capacidad de reforzar o desestabilizar ideologías dominantes en torno a la identidad.

Abstract

"Negotiating Cultural Difference through Multilingualism and Translation in the Western Set along the U.S./Mexico Border"

This paper brings together the concepts of frontier, translation and multilingualism to analyze the discursive construction of cultural identity in the Western set along the U.S./Mexico border region. Both the translation techniques employed during the process of filmmaking and the formulas used in the Spanish dubbing show that linguistic diversity, articulated through various (non-)translation mechanisms, implies the negotiation of the limits of cultural difference and has the capacity to reinforce or destabilize dominant ideologies around identity.

Palabras clave: Frontera. Identidad. Doblaje. Wéstern. Multilingüismo.

Keywords: Border. Identity. Dubbing. Western. Multilingualism.

1. Introducción

La llegada de Donald Trump a la presidencia del país más poderoso del mundo ha estado envuelta en una gran polémica. Su promesa de fortificar la frontera con México, sus declaraciones despectivas sobre los inmigrantes o la desaparición del contenido en español de la página web de la Casa Blanca han puesto sobre la mesa el debate sobre la xenofobia, los derechos de las minorías raciales en Estados Unidos y las políticas lingüísticas que el nuevo presidente podría promulgar. Parece más que evidente que la diversidad cultural y lingüística características del país norteamericano se enfrentan ahora a uno de sus más fervientes detractores. El magnate despejó toda duda sobre su posición sobre el multilingüismo con su férrea defensa de una nación puramente monolingüe y monocultural: “I think that, while we’re in this nation, we should be speaking English. Whether people like it or not, that’s how we assimilate” (Katz 2015).

El lugar en el que Trump planea construir ese muro que tanto ha dado que hablar en el panorama mediático internacional no es solamente un mero límite geográfico, sino uno de los espacios más míticos de la historia y la cultura estadounidenses.

Frederick Jackson Turner, en su libro *The Significance of the Frontier in American History* (1894), fue uno de los primeros historiadores en advertir la crucial importancia de la frontera —en este caso refiriéndose a aquella línea que se desplazaba paulatinamente hacia el oeste— en la formación de la idiosincrasia nacional y la cimentación de valores típicamente estadounidenses como el individualismo y la libertad personal. Como sugiere Fojas (2008: 27), el poder simbólico del límite sur del país puede equipararse al de la frontera occidental mitificada por Turner. Si la franja oeste representaba la posibilidad de expansión y conquista, la frontera con México ejerce de muro de contención, demarcando el perímetro de la nación y fomentando un sentimiento patriótico basado en la defensa del territorio y la reafirmación de la identidad propia por oposición a una alteridad hostil que con frecuencia se representa de manera estereotipada y negativa.

El cine es probablemente la manifestación cultural en la que las fronteras de Estados Unidos han tenido un mayor protagonismo. El wéstern, género estrella

de Hollywood, no se entendería sin ellas; pero tampoco sin el papel que en él desempeñan las diversas estrategias de traducción cultural y representación lingüística empleadas para proyectar una determinada visión de la identidad nacional y del Otro. O'Sullivan (2011: 130) documenta algunas de las técnicas narrativas empleadas para el tratamiento de las lenguas indígenas en este tipo de películas, y tanto las tácticas homogeneizadoras como la persecución de un mayor realismo mediante la inclusión de fragmentos subtítulos indican que el wéstern no solo lidia con fronteras geográficas, sino también lingüísticas y culturales. Se trata, pues, de un género muy fértil para explorar la heterogeneidad lingüística, la ideología y la ética de la representación, así como la problemática que plantea en él la traducción, tanto la que sucede en su seno como la que se da en la fase de distribución internacional.

Partir del reconocimiento de la presencia de fórmulas de mediación lingüística y traducción en el cine en versión original conlleva una serie de implicaciones metodológicas muy significativas para el estudio de la traducción en el medio audiovisual. En primer lugar, tiende un puente sin precedentes entre la filmología y los estudios de traducción del que pueden beneficiarse ambas disciplinas. Prueba de ello son trabajos como el de Kapsaskis (2017), que aplica un enfoque traductológico al análisis crítico de una producción fílmica y demuestra cómo de esta manera pueden revelarse aspectos formales, estéticos e ideológicos que pasan inadvertidos cuando se observan desde una perspectiva eminentemente monolingüe. El estudio de Kapsaskis puede relacionarse con una reciente tendencia a considerar las producciones cinematográficas como textos heterogéneos contruidos sobre los cimientos de la pluralidad lingüística, sea ésta visible o no en el diálogo filmado. Mamula y Patti (2016) afirman, como ya lo hiciera O'Sullivan (2011), que el cine a lo largo de su historia ha negociado la diferencia lingüística, y abogan por ampliar los límites del estudio del multilingüismo en este medio para alcanzar a observar lo que denominan “multilingualism's work *beyond* the soundtrack” (O'Sullivan 2011: 2 2).

Además de la necesaria aparición de la diversidad lingüística y la traducción en la teoría cinematográfica y las ventajas que ello conlleva para lograr un mayor entendimiento de las dinámicas de representación del cine, la percepción de las producciones fílmicas como resultados de procesos de negociación lingüística y mediación intercultural repercute directamente en los patrones de análisis de la traducción audiovisual. La traducción del cine entendido como un fenómeno culturalmente complejo y dinámico propicia el abandono de una noción de la actividad traductora como un proceso binario que media entre dos creaciones homogéneas y refuerza, en su lugar, la idea de que traducir

implica sumergirse en “a difficult and never-ending transaction between the uncertain poles of cultural difference” (Simon 1996: 165). Por ello, en nuestra investigación abordamos la traducción audiovisual, y más concretamente el doblaje, como una tarea de gran calado ético consistente en la renegociación de las identidades y la reconfiguración de los límites cambiantes de la diferencia cultural.

Podría decirse que las fronteras son, junto a las lenguas, los mecanismos que en mayor medida fijan o desestabilizan esos límites que determinan dónde empieza y termina la propia identidad cultural. El cineasta John Sayles, conocido por su defensa del multilingüismo y la diversidad cultural, lo expresa de forma elocuente: “A border is where you draw a line and say ‘This is where I end and somebody else begins’” (Sayles *apud* West y West 1996: 14). Con la ayuda de las aportaciones de Sayles y otros directores y guionistas, trataremos, a lo largo de este artículo, de poner en común los conceptos de frontera, multilingüismo y traducción para analizar algunas de las posibilidades de representación de la identidad y la diferencia cultural en el western ambientado en la zona que separa y une los Estados Unidos y México.

2. La frontera como concepto y espacio de filmación

La elección de la frontera entre Estados Unidos y México como escenario y eje central para un estudio de la construcción de identidades a través del cine, el multilingüismo y la traducción no es casual ni arbitraria, sino que responde a una serie de consideraciones conceptuales y metodológicas.

Si tomamos en cuenta algunas de las principales reflexiones teóricas llevadas a cabo en el marco de los estudios fronterizos o *Border Studies*, denominación genérica mediante la que suelen englobarse todas aquellas investigaciones orientadas a profundizar en la comprensión de las fronteras como entes territoriales, geopolíticos o culturales (Wilson y Donnan 2012: 2), resulta difícil obviar los estrechos vínculos que existen entre la conceptualización del espacio fronterizo y las reflexiones en torno al fenómeno de la traducción, a menudo entendido en un sentido amplio y metafórico. No en vano, López Ponz (2012: 144) da buena cuenta de estas conexiones cuando define “la frontera como espacio de traducción y la traducción como actividad fronteriza”, un enfoque compartido por varias autoras como Vidal Claramonte (2007), Godayol (1999), Sales Salvador (2004) o Martín Ruano (2003), que encuentran en el análisis de las narrativas transculturales una forma de ahondar en la concepción de la traducción como experiencia vital y ejercicio de (in)definición de la identidad.

2.1. *La doble cara de la frontera*

Uno de los aspectos comúnmente atribuidos a la frontera que nos remite indefectiblemente a la traducción es el de la ambivalencia. Aunque el tema reviste una gran complejidad, dentro de las diversas aproximaciones al concepto de frontera pueden distinguirse dos corrientes básicas, no necesariamente incompatibles o excluyentes entre sí.

Por un lado, la frontera puede entenderse como línea divisoria y herramienta de demarcación cuya función principal sería la de establecer los límites entre comunidades, naciones o culturas. En este sentido, en un plano más abstracto su papel consistiría en servir de soporte estructural a las categorizaciones y oposiciones binarias que fundamentan gran parte del pensamiento occidental y naturalizan las relaciones de poder imperantes en un momento y contexto determinados. Si nos circunscribimos únicamente al ámbito geopolítico, la frontera constituye el criterio de diferenciación en el binomio nativo/extranjero; esa misma dialéctica que la traducción tiene la tarea de gestionar, en ocasiones con fórmulas que refuerzan y consolidan dichas dicotomías. Y es que la traducción, como la frontera, “desempeña labores de *vigilancia, salvaguarda y exclusión* vitales en la conformación de los discursos dominantes y de la opinión pública” (Martín Ruano y Vidal Sales 2013).

En la otra cara de la moneda, encontramos el concepto antropológico de liminalidad, introducido por Van Gennep (1909) y Turner (1969), el cual evoca una noción de la frontera como lugar de transición, de apertura y ambigüedad; ese “tercer espacio” descrito por Bhabha (1994) en el que prevalecen la indeterminación y la hibridez. Desde esta perspectiva, lejos de ser un muro infranqueable mediante el que se esencializa la diferencia y se compartimenta la realidad, la frontera se plantea como un espacio de encuentro entre culturas, de negociación de la identidad e incluso de lucha política; el lugar idóneo desde el que llevar a cabo prácticas discursivas heterogéneas y subversivas como las planteadas por las autoras chicanas. La traducción aquí aparece como una aliada en la representación de subjetividades alejadas del discurso hegemónico sobre la identidad cultural, como un componente indispensable de ese estado intersticial que trasciende “the reifying effects of national identity” (Ashcroft 2009: 20).

2.2. *La frontera México/Estados Unidos: un escenario complejo y asimétrico*

La frontera México/Estados Unidos es un territorio multidimensional y problemático, de una gran complejidad histórica, social y política, que aúna en su seno la condición de dique contenedor y de escenario para el mestizaje y

la hibridación. Jiroutová (2014) refleja bien esta paradoja cuando atribuye a la frontera dos cualidades aparentemente contradictorias: la elasticidad y la inflexibilidad. La frontera se dilata hasta el punto de impregnar todos los aspectos de la cultura norteamericana y sus instituciones, pero no deja de ser un umbral inamovible que los sujetos fronterizos deben cruzar constantemente. Como bien apunta Kaminsky (2001: 92), la frontera que separa estos dos países se concibe a su vez como el espacio liminal descrito por Gloria Anzaldúa en su obra *Borderlands/La Frontera* y como un límite territorial extremadamente politizado y presidido por el conflicto, la violencia y las asimetrías de poder, semejante a la pared metálica que María Novaro retrata en su película *El jardín del edén* (1994).

Pero el de Novaro es tan solo uno de los cientos de filmes que, a lo largo de la historia cinematográfica, tanto en el ámbito latinoamericano como en el estadounidense, han representado la frontera desde distintas perspectivas y enfoques. Dentro de la tradición fílmica norteamericana, el cine fronterizo se considera uno de los géneros¹ más antiguos, y en la llamada época de oro del cine mexicano la frontera norte del país es también un tema recurrente.

Como hemos visto, la frontera destaca por su carácter ambiguo y contradictorio, por encarnar una multiplicidad de significados históricos y culturales difíciles de racionalizar. Consciente de ello, Kaminsky (2001: 93) destaca la capacidad del cine para dotar de coherencia y definición el espacio fronterizo:

Narrative and visual art, here fused in film, take on some of the functions of ritual in creating coherence out of the confusion at the border. Just as ritual organizes behavior during a transitional phase when otherwise there are no rules of comportment, the visual and narrative art of film organizes the territory of the border and what goes on in the space where the U.S. and Mexico bleed into each other.

Esta suerte de metáfora del cine como cartógrafo resulta particularmente oportuna cuando a la ecuación añadimos el multilingüismo y la traducción. Para alcanzar un mayor entendimiento del modo en que el séptimo arte configura el espacio de la frontera y articula las identidades que toman parte en él, parece preciso incorporar a ese conjunto de técnicas visuales y narrativas un

1. La atribución de la etiqueta de género al cine de frontera es algo controvertida y, según Fojas (2008: 12), puede resultar demasiado ambiciosa. No obstante, en este contexto utilizamos el término para referirnos a la denominación “cine fronterizo”, que engloba todas aquellas películas que comparten un mismo referente geográfico y simbólico, susceptible de ser abordado desde distintas convenciones estéticas como las del western, el cine negro o el *thriller*, entre otros.

importantísimo factor que hasta hace bien poco había sido sistemáticamente obviado en la teoría cinematográfica: la diferencia lingüística².

3. El wéstern fronterizo y sus reescrituras

Como ya anticipábamos en el apartado introductorio, el wéstern es el género fronterizo por excelencia en el cine norteamericano. El viejo oeste es su localización más representativa, pero no es el único contexto geográfico con el que puede relacionarse. En la historia del género encontramos una gran variedad de wésterns ambientados en México o en la frontera sur de EE.UU., como por ejemplo aquellos que recrean el episodio histórico de la batalla de El Álamo. Además, la zona limítrofe con el país vecino ha sido el escenario en el que se han cristalizado iconos estadounidenses como la patrulla fronteriza o los *rangers* de Texas (Fojas 2008: 28).

Asimismo, quizá por sus estrechos vínculos con los bordes y los márgenes del territorio, el wéstern puede considerarse un género que se encuentra, al igual que la frontera en tanto que espacio físico y concepto teórico, íntimamente relacionado con los mismos conflictos, dialécticas y relaciones de poder que la traducción gestiona a diario. Su relación con los viajes, la conquista, el (des)encuentro entre culturas distintas y, sobre todo, desiguales en términos de poder podría explicar que no resulte demasiado complicado hallar ejemplos de pluralidad lingüística y de traducción (o de la significativa ausencia de ella) en las producciones cinematográficas de esta tipología. No es casual que en películas en las que la frontera encarna un espacio mítico, de una simbología muy profunda, la traducción se emplee como una herramienta discursiva en la construcción de narrativas sobre la identidad y la alteridad. Como afirma Vidal Claramonte (2012: 100), la frontera ofrece una atmósfera idónea para la utilización del lenguaje y, por extensión, de la traducción, como un instrumento de poder:

La frontera es zona de contacto y hospitalidad, espacio social donde las culturas se encuentran, chocan unas con otras, pero también se entrelazan, a menudo en relaciones tremendamente asimétricas de dominio y subordinación: por eso ese es ese espacio donde el lenguaje se utiliza como un instrumento de poder.

Otro aspecto que cabe tener en cuenta en el análisis de la representación identitaria en el wéstern es el hecho de que se trata de un género que tradicionalmente

2. Como bien apuntan Mamula & Patti (2016: 2), con la excepción del artículo de Ella Shohat y Robert Stam “Cinema After Babel: Language, Difference, Power”, publicado en 1985, la mayoría de las investigaciones centradas en la relación entre la diferencia lingüística y el cine han surgido en las últimas dos décadas.

se ha erigido sobre dicotomías como la civilización contra la tierra salvaje, el héroe frente al villano o los norteamericanos frente a las poblaciones indígenas, principalmente los nativos americanos y los mexicanos, a los que a menudo ha caracterizado de forma reduccionista y estereotipada. Por ello, autores como Baugh (2012: 102) afirman que el wéstern y su popularidad han sido factores clave en el refuerzo de la discriminación cultural, racial y también de género, debido a los roles comúnmente asignados a los personajes femeninos.

Sin embargo, durante las últimas décadas ha germinado lo que actualmente suele considerarse un subgénero dentro del wéstern en el que cabe incluir una serie de producciones que utilizan elementos de la estructura, convenciones estéticas y personajes prototípicos del modelo clásico para deconstruir algunos de los preceptos ideológicos, de corte imperialista y etnocéntrico, que formaban la base del wéstern clásico. Al margen de su aproximación a la diferencia lingüística, sería posible considerar estas manifestaciones cinematográficas como traducciones divergentes, al estilo de las que Pérez L. de Heredia (2016) detecta en la ficción televisiva en lo referido a los estereotipos de género. Hablamos del llamado wéstern revisionista, que vive actualmente una época de apogeo, según evidencian algunos ejemplos recientes como las aclamadas películas *The Revenant* de Alejandro González Iñárritu o *The Hateful Eight* de Quentin Tarantino, ambas estrenadas en 2015³.

Aunque tal vez su popularidad y repercusión haya sido menor, los wésterns ambientados en los territorios colindantes con México también han sido objeto de reescrituras contemporáneas caracterizadas por la subversión de determinadas lógicas de diferenciación étnica o cultural y por una denuncia social implícita de temas como las políticas de inmigración de Estados Unidos. Es el caso de filmes como *Lone Star* (John Sayles 1996) o *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones 2005).

Analizar detenidamente la función desempeñada por la diferencia lingüística a lo largo de los cien años que tiene la historia del wéstern sería sin duda un objetivo demasiado ambicioso. Sin embargo, la extensa filmografía ambientada en la frontera sur de Estados Unidos o centrada en los viajes transfronterizos a México realizados por estrellas de Hollywood como Clint Eastwood, Humphrey Bogart o, más recientemente, Tommy Lee Jones, nos ofrece varios ejemplos de la utilización de la lengua del Otro, es decir, el español, con los que ilustrar

3. Véase también a este respecto el análisis de Gómez Castro y Pérez L. de Heredia (2015) de la reescritura intersemiótica que tiene lugar en *Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005), una de las más relevantes reinterpretaciones contemporáneas del wéstern.

algunas de las posibles consecuencias del multilingüismo para la representación de la diferencia cultural y las identidades raciales en la frontera.

Con el fin de aportar algunas reflexiones sobre la afirmación de que “translation enters the picture even before a film is subtitled, dubbed or voiced-over” (O’Sullivan 2011: 13), a continuación introducimos tres películas relacionadas con la frontera México-Estados Unidos y analizamos, en cada una de ellas, un aspecto concreto de su uso combinado del inglés y el español y la función que en ellas desempeña la traducción.

4. La no traducción del español en *The Treasure of the Sierra Madre*

The Treasure of the Sierra Madre (1948), dirigida por John Huston, es una película ambientada en el México de los años 20 y protagonizada por tres personajes norteamericanos (interpretados por Humphrey Bogart, Tim Holt y Walter Huston) que emprenden un viaje a la ciudad de Tampico en busca de oro. Como la mayoría de filmes estadounidenses de su época, el cruce transfronterizo de norte a sur se representa como un trayecto sencillo y sin contratiempos que a menudo, y como sucede en esta ocasión, ni siquiera es filmado. Ello contrasta con la odisea que habitualmente implica el mismo viaje en la dirección inversa: “attempts to go *El Norte* from the other side are usually shown as being much more difficult and requiring getting through a much less penetrable barrier” (Dell’Agnese 2005: 209).

Pese a tratarse de una película muy próxima a las convenciones del wéstern clásico, el retrato de México no es unilateralmente negativo. Si bien es cierto que en ella aparecen algunas de las figuras estereotípicas frecuentemente empleadas en Hollywood en su representación del Otro, como los bandidos mexicanos, también se otorga relevancia a otra serie de personajes hispanos caracterizados de una forma más amable. Podría decirse que, en cierto sentido, hay una mayor diversidad de matices que la que puede apreciarse en otros wésterns clásicos con respecto a la representación de las minorías.

Un aspecto que destaca en la película es el uso del español por parte de actores de origen mexicano. Una cantidad bastante considerable del diálogo fue filmado en esta lengua, seguramente con la intención de alcanzar un mayor realismo etnográfico. La relevancia de este “heterolingüismo” (Meylaerts 2006) para la construcción simbólica de la identidad en este filme es solo equiparable a la importancia que reviste la total ausencia de subtítulos que en él se produce. Con la excepción de algunas ocasiones en las que el único personaje norteamericano capaz de comunicarse en español ejerce de intérprete para sus compatriotas, y a pesar de la extensión y relevancia comunicativa del conjunto

de las intervenciones que se producen en esta lengua, el diálogo filmado en español queda sin traducir para el espectador angloparlante.

Tanto el hecho de que la única modalidad de traducción presente en la película sea la interpretación consecutiva por parte de un personaje estadounidense —algo que inevitablemente alude a un proceso de asimilación cultural mediante una suerte de ventriloquia llevada a cabo por los sujetos culturalmente dominantes— como la negación de la traducción para el resto del discurso pronunciado por los personajes mexicanos —lo cual establece una distancia considerable con el Otro— son dos factores clave en la gestión de la diferencia cultural que la película pone de manifiesto, pero no son los únicos.

La elección de este modo de vehiculización del multilingüismo determina también algunos aspectos importantes del guion y del estilo de rodaje. Debido a la imposibilidad del espectador de comprender buena parte del diálogo, la película pone el foco sobre la acción, la información no verbal y los elementos paralingüísticos del habla. Para algunos críticos, esta estrategia no podría haber sido más acertada: “[t]he decision to play all of the Spanish dialogue without subtitles was a wonderful idea, because the translation was not needed to understand the meaning” (Lippe 2009). Pero desde la óptica de un análisis crítico centrado en la representación cultural podría estudiarse hasta qué punto una mayor enfatización del lenguaje corporal y de aspectos como el volumen y la entonación de la voz puede conducir a una caricaturización de los personajes que se expresan en la lengua extranjera.

5. John Sayles y la traducción densa

Como contrapunto a la decisión de no traducción tomada por John Huston en *The Treasure of the Sierra Madre*, cabe traer a colación la visión sobre el multilingüismo y la traducción de uno de los cineastas contemporáneos que han dedicado una parte de su obra a la reescritura del wéstern. John Sayles se cuenta entre los directores norteamericanos que han experimentado con este género para alterar algunos de sus más arraigados cánones ideológicos. Su apuesta por las identidades híbridas y por la relativización de la frontera, así como su rechazo de las fórmulas dominantes de diferenciación racial, han hecho que una de sus más celebradas películas (*Lone Star*) haya sido considerada toda una adaptación cinematográfica de la teoría chicana y sus manifestaciones literarias (Fregoso 2006: 398).

Este wéstern moderno revisa el conflicto intercultural entre anglos y chicanos en Frontera, un pequeño pueblo de Texas, y utiliza de manera sistemática múltiples tropos narrativos que tratan de trastocar los límites de la diferencia cultural, lo que permite al director articular una denuncia social de las políticas

de inmigración y discriminación racial de los Estados Unidos. Según Mains (2004: 257), esta película:

challenges efforts to locate and place characters on only one side of the border, and instead illustrate[s] the means by which places and identities travel with people across (representational and material) borders and are constantly being discursively reproduced and contested.

El alegato de Sayles se ve reforzado por un ejercicio de descentralización de la cultura anglo —los personajes mexicanos adquieren mayor visibilidad de la habitual— y por su particular empleo del bilingüismo, pues, tal y como afirma Miller (2003: 125), la crítica de Sayles “comes within a positive argument for binational multilingual aesthetics”, lo que ha propiciado que su obra se haya catalogado de “transamerican cinema”.

Una de las claves para comprender la importancia que se le otorga a la diversidad lingüística en el cine es observar el modo en que ésta se imagina y proyecta durante la escritura del guion. En muchos casos, la incorporación de una lengua extranjera en el cine y la televisión se concibe a través de una mera referencia en los párrafos descriptivos o una indicación, dentro de las líneas de diálogo, del idioma que debe hablar un determinado personaje. Esto puede considerarse un rasgo indicativo de que el fin que muchas veces se persigue mediante el multilingüismo no pasa de ser la creación de una sensación de ruptura con lo conocido y de alienación entre los personajes y la audiencia (Díaz Cintas 2011: 216). En el caso de *Lone Star*, a pesar de tratarse de una producción norteamericana, escrita y dirigida por un cineasta angloparlante, destaca el hecho de que el diálogo filmado en español tenga su correlato literal en el guion original y que sus respectivas traducciones al inglés aparezcan en una posición secundaria, encerradas entre corchetes. Este detalle podría enmarcarse dentro de ese ejercicio de descentralización cultural y lingüística que la película pretende poner en marcha, al situar en un primer plano la lengua minoritaria:

YOUNG MERCEDES: No puedo ver la orilla! [I can't see the bank!]

ELADIO: (off-screen) Aquí! Venga por aquí! [Over here! Come this way!]
(Sayles 1996)

Al contrario de lo que sucedía en la película analizada anteriormente, en *Lone Star* los fragmentos en español sí aparecen convenientemente subtítulos. A este respecto, cabe subrayar la opinión que el propio director sostiene sobre esta modalidad de traducción y sobre el modo en el que desea que se practique: “Some of the story will be received through subtitles. I didn't want those subtitles to be as reductive and inaccurate as usual” (Ryan 1998: 198).

John Sayles parece formular una crítica sobre las convenciones y restricciones del subtítulo vinculadas a la búsqueda de la legibilidad y la sincronización y, de manera consciente, las transgrede. Esta posición recuerda a la de algunos teóricos del cine y de la traducción audiovisual que, como señala Pérez-González (2015: 115), ven en esas normas limitadoras una forma de naturalizar el discurso o la estructura narrativa dominante o de llevar a cabo una representación sesgada y poco ética de la otredad:

Various film scholars have noted that such conventions, with their emphasis on readability and synchronized sound, ‘naturalize a dominant, hierarchically unified worldview’ (Minh-ha 1992: 207) that, in turn, imposes the hegemonic structure of the Hollywood narrative and provides ‘corrupt’ representations of otherness (Nornes 1999).

Cabe la posibilidad de que Sayles compartiese las objeciones expresadas por estos autores y de que su compromiso con el empleo del español y con un subtítulo que podríamos denominar “denso”, aludiendo a Appiah (2000) y Hermans (2003), tuviese que ver con el reconocimiento y reivindicación que este director hace de la diversidad cultural y lingüística en Estados Unidos. No en vano, el cineasta se expresa en estos términos sobre el mapa cultural y lingüístico de Estados Unidos: “English-speaking culture is just one of many cultures. It has become the dominant culture or subculture in certain areas, but it’s a subculture just like all the others. American culture is not monolingual or monoracial. It’s always been a mix” (Sayles cit. por Girgus 2002: 42).

6. Traducción y hospitalidad en *The Three Burials of Melquiades Estrada*

En *The Three Burials of Melquiades Estrada*, el último de los ejemplos que recogemos, Tommy Lee Jones, el propio director del filme, interpreta a Pete Perkins, el capataz de un rancho tejano situado en un pequeño pueblo colindante con la frontera mexicana. Durante uno de sus habituales días de trabajo, se presenta ante él Melquiades Estrada, un inmigrante mexicano indocumentado que, montado a lomos de su caballo, vaga a la búsqueda de un oficio que le permita subsistir en territorio estadounidense y permanecer oculto ante los ojos de “la Migra”⁴. Pete le ofrece un puesto de trabajo en su rancho y con ello da comienzo a una estrecha amistad que finalizará abruptamente el día en que Mike Norton, un nuevo agente de la patrulla fronteriza recién llegado de Cincinnati, termine accidentalmente con la vida de Melquiades. Ante la pasividad de las autoridades locales, que se muestran reacias a inculpar a un

4. Término argot para designar a la patrulla fronteriza estadounidense.

agente por el asesinato de un “sin papeles”, Pete decide tomarse la justicia por su mano. Tan pronto como descubre al culpable de la muerte de su amigo, movido por el deseo que éste le había manifestado en vida —recibir sepultura en Jiménez, su pueblo natal—, Pete secuestra a Mike y lo fuerza a desenterrar el cuerpo de Melquiades y cargar con él a lo largo de un arduo viaje a través de la frontera que supondrá toda una transformación personal para ambos.

La escenificación del cruce transfronterizo hacia México como un trayecto largo y tormentoso, que recuerda a los realizados por los “espalda mojada” para emigrar a los Estados Unidos, supone la primera de las muchas estrategias de deconstrucción del wéstern clásico que la película lleva a cabo. En ella la frontera se presenta como espacio liminal y zona de contacto (Pratt 1992: 6), donde la transculturación, el mestizaje y la hibridación revocan, invalidan y subrayan la historicidad de señas identitarias como la nación o el idioma. El filme se permite explorar una noción de la identidad como algo permeable, mediante la mezcla de códigos culturales y la combinación de distintos elementos de cada lado de la frontera que la retratan como un terreno (in)definido por el contacto cultural. Mediante el recurso constante a la paradoja y a la inversión de roles —finalmente es el agente de la patrulla fronteriza quien, ataviado con las ropas de Melquiades, se convierte en el migrante que debe cruzar al otro lado en un viaje lleno de calamidades—, la película trastorna la jerarquía de poderes y difumina los límites entre lo familiar y lo extraño, entre lo legítimo y lo ilegal.

El guion de *The Three Burials of Melquiades Estrada* fue escrito por Guillermo Arriaga íntegramente en español y, después de pasar por las manos de varios traductores, Tommy Lee Jones entre ellos, la película se rodó mayoritariamente en inglés, aunque con una cantidad considerable de diálogo en español. El propio Jones relata el proceso de escritura así: “Guillermo wrote the screenplay in Spanish and had it translated by somebody he often works with. I hatched a plan to hire two other translators so I would have three English translations before I began to put together my own” (2006).

El resultado de toda esa serie de reescrituras dio lugar a un texto bilingüe, traducido de forma deliberadamente parcial y selectiva. Dice Kitses (2006: 14) que la insistencia en el uso del inglés y el español durante el transcurso de toda la película responde a un intento de alcanzar cierta paridad lingüística y cultural en su representación de la frontera, un propósito para el que el filme se sirve de otros recursos como la banda sonora, en la que combina música *country* y sonidos latinos a partes iguales, pero lo cierto es que, como bien señalan Delabastita y Grutman (2005: 17), la trascendencia de un texto multilingüe no es una cuestión de cantidad, sino de la función cualitativa que

desempeñe la pluralidad lingüística dentro de la estructura global del mismo. Por ello, dentro de nuestro análisis del poder representativo de la diferencia lingüística, cabe prestar especial atención a un hecho concreto que resulta verdaderamente significativo y revelador.

Tommy Lee Jones decidió no traducir al inglés a través de la voz de los actores, aunque sí mediante subtítulos, la totalidad de las conversaciones entre Melquiades y Pete. Igual que sucedía en *The Treasure of the Sierra Madre*, esta decisión relacionada con la (no) traducción tiene una evidente carga política e ideológica, aunque de consecuencias bien distintas. Con ella, la película se aleja de la tendencia general del wéstern fronterizo canónico, que suele utilizar la variedad lingüística según una lógica de domesticación del personaje blanco anglófono, que se expresa en inglés, y extranjerización de los personajes minoritarios. Aquí la oposición binaria entre el nativo y el extranjero se diluye, trastocando la estructura de poder vinculada a dicha distinción y dignificando el español y la figura de los personajes hispanos, que tradicionalmente han ocupado un lugar de subordinación en el cine: “While the classic Western’s Anglo protagonist traditionally established a patriarchal, vertical relationship with his younger, minority companion, here this model is subverted in favor of a more harmonious and horizontal friendship” (Torres 2009: 4).

En *The Three Burials of Melquiades Estrada* es el personaje estadounidense quien adopta la lengua del extranjero, del inmigrante, y no a la inversa, con lo que se da una vuelta de tuerca a la jerarquía cultural que muchas veces tiene su máxima expresión en la imposición de la lengua dominante. Adoptando el concepto de hospitalidad de Derrida (2000), podría decirse que Pete, en este caso el anfitrión, acoge al inmigrante Melquiades en su país, pero a su vez el inmigrante aloja al anfitrión en su lengua materna en un ejercicio de desterritorialización de la lengua y de democratización de las relaciones interculturales.

7. Los retos de doblar el español al español

Hasta ahora hemos visto algunas de las infinitas formas que puede adoptar la heterogeneidad lingüística en torno a la frontera Estados Unidos-México en el cine y, sobre todo, hemos observado que tanto la traducción como la ausencia de ella pueden funcionar en este contexto como recursos eficaces en la construcción discursiva de la identidad. A continuación, examinamos algunas particularidades destacables de las versiones distribuidas en España de las películas citadas anteriormente para arrojar un poco de luz sobre las dificultades formales, pero sobre todo éticas e ideológicas que plantea la traducción de textos tan complejos como estos.

7.1. *El tesoro de Sierra Madre*

El doblaje del diálogo en español en la versión distribuida en España de *The Treasure of the Sierra Madre* destaca por su intermitencia. Por norma general, en los fragmentos rodados en español la estrategia consiste en mantener la pista sonora original, pero la aparición de cambios de código y la presencia de ciertas alusiones metalingüísticas y culturales determina la intervención ocasional de los actores de doblaje que, actuando a modo de parche, solventan restricciones lingüísticas (cf. de Higes Andino 2014: 273) como la presencia de inglés y español en la intervención de un mismo personaje. Esto genera una serie de saltos perceptivos en el espectador que pueden mermar la credibilidad de ciertos personajes mexicanos. En el siguiente ejemplo, los segmentos en los que se mantiene la voz de los actores originales en el texto meta aparecen subrayados:

Ejemplo 1. *The Treasure of the Sierra Madre* (01:07:14)

	TM	TO
BANDIDO MEXICANO	<u>Vengan acá todos. Vengan a ver esta palomita que me encontré en su nido. Está echadita.</u>	<i>Vengan acá todos. Vengan a ver esta palomita que me encontré en su nido. Está echadita.</i>
SOMBRERO DORADO	<u>Oiga, señor.</u> Somos federales. ¿Se entera usted? La policía montada.	<i>Oiga, señor.</i> We are <i>Federales</i> . You know, the mounted police.
DOBBS	Si son de la policía, a ver las insignias.	If you're the police, where are your badges?
SOMBRERO DORADO	¿Cómo dice? Nosotros no tenemos. No las necesitamos. No hay razón para que yo le enseñe ninguna insignia apestosa.	Badges? We ain't got no badges! We don't need no badges. I don't have to show you any stinkin' badges!
DOBBS	Cuidado con acercarse.	You'd better not come any closer.
SOMBRERO DORADO	No sea tonto, hombre. No vamos a hacerle ningún daño. No hace falta que sea tan mal educado. Denos su rifle y le dejaremos en paz.	<i>No sea tonto, hombre.</i> We aren't trying to do you any harm. Why don't you try to be a little more polite? Give us your gun and we'll leave you in peace.
DOBBS	Lo necesito para mí.	I need my gun myself.
SOMBRERO DORADO	Tire esa chatarra hacia acá y le prometo que seguiremos nuestro camino.	Oh, throw that ol' iron over here. We'll pick it up and go on our way.
DOBBS	Váyanse donde quieran, pero sin mi rifle.	You go on your way without my gun and go quick!
SOMBRERO DORADO	<u>Vámonos p'atrás. Atrás todos.</u>	<i>Vámonos p'atrás. Atrás todos.</i>

Tal y como refleja esta muestra, los personajes mexicanos son capaces de expresarse tanto en español como en inglés, y, como ya comentamos anteriormente, al menos uno de los protagonistas norteamericanos se maneja con soltura en la lengua española. Sin embargo, como sucede habitualmente en el doblaje, debido a las limitaciones impuestas por las normas que rigen su funcionamiento, esta capacidad de comunicación intercultural e intralingüística pasa inadvertida en la versión doblada del filme. Las intervenciones bilingües son sometidas al poder homogeneizador de la traducción, con la circunstancia añadida de que el habla de los personajes blancos se estandariza y la de los mexicanos se representa mediante un acento que en los fragmentos doblados es emulado por actores de doblaje españoles, exacerbándose así la distancia cultural entre ambos grupos al no producirse en la versión española ningún tipo de intersección lingüística.

7.2. *Lone Star*

La situación descrita en la versión española de *The Treasure of the Sierra Madre* no se asemeja completamente a la táctica de doblaje empleada para el bilingüismo en *Lone Star*. En el caso de la película de Sayles, la estrategia de estandarización se aplica por igual a todos los personajes, independientemente de su origen o nacionalidad, lo que da como resultado una película totalmente uniforme a nivel lingüístico. En el siguiente ejemplo se observa la eliminación de los regionalismos en un personaje mexicano para adaptar el diálogo al castellano peninsular utilizado en todo el filme:

Ejemplo 2. *Lone Star* (00:05:30)

	TM	TO
AMADOR	Que alguien me pase el compact disc. Dádmelo, venga.	Somebody hand me the CD player. Dámelo, pendejo.

Es evidente que la uniformización lingüística ignora muchos de los objetivos que Sayles persigue con su uso del multilingüismo: descentrar a su público, trastocar el lenguaje y representar una polifonía que denuncia la ideología discriminatoria del *English-only*. Sin embargo, al evitar el uso de técnicas extranjerizantes, el doblaje de *Lone Star* sortea el riesgo de incurrir en la otrerización selectiva que podemos encontrar en películas similares, como la siguiente.

7.3. Los tres entierros de Melquiades Estrada

La versión doblada para España de la última película analizada, *The Three Burials of Melquiades Estrada*, intenta dar cuenta de esa estética bicultural que caracteriza al filme recurriendo a la variación dialectal, a una combinación de castellano peninsular y español chicano. No obstante, de nuevo las restricciones lingüísticas hacen mella en el doblaje. Ante la incongruencia que supondría que los personajes cambiasen arbitrariamente de dialecto, la estrategia de representación lingüística aplicada se basa en los mismos criterios y distinciones que la película originalmente rechazaba: la raza, la nacionalidad, la frontera como línea divisoria. Como sucede en el caso de *The Treasure of the Sierra Madre*, a pesar de que en la versión original un mismo personaje puede hablar tanto inglés como español en función de la situación comunicativa, en la versión doblada los personajes norteamericanos se expresan unilateralmente en castellano peninsular, mientras que los mexicanos conforman también su propio grupo lingüísticamente homogéneo. Por tanto, nos encontramos con traducciones intralingüísticas como la siguiente:

Ejemplo 3. *The Three Burials of Melquiades Estrada* (00:20:15)

	TM	TO
MELQUIADES	Pinche niño de papi. Dice que es un rancho solo porque le compraron este rancho. Pero ya quisiera verlo aquí rompiéndose la madre.	Pinche niño de papi. Dice que es un rancho solo porque le compraron este rancho. Pero ya quisiera verlo aquí rompiéndose la madre.
PETE	Ah, <u>estás cabreado</u> porque la única mujer que has tenido <u>desde hace mucho tiempo</u> es esta. El sábado te invito a Midland.	Ah, <u>estás de mala</u> solo porque <u>desde hace rato</u> la única mujer que has tenido es esta. El sábado te invito a Midland.
MELQUIADES	No, hombre, si voy a Midland me agarra la migra.	No, hombre, si voy a Midland me agarra la migra.
PETE	<u>No te pasará nada, hombre.</u> ¿Te dan miedo las mujeres? ... ¡Agustín, cierra ya esa puerta!	<u>No te pasa nada o qué.</u> ¿Te dan miedo las mujeres? ... ¡Agustín, cierra la <i>goddamn</i> puerta!

Como vemos, en este “redoblaje” al español se emplean distintas estrategias para cada personaje. El español de Melquiades se reproduce sin cambios, y el actor de doblaje imita su acento y entonación. En el español de Pete, por el contrario, se deshecha todo aquello que se desvíe del castellano peninsular y, lógicamente, también el acento, que pasa a ser exactamente el mismo que se aplica al resto de sujetos de su país. El empleo del español europeo activa en el espectador un

proceso de identificación con todo el compendio de personajes angloamericanos, mientras que la extranjerización lingüística que resulta de la no traducción del español chicano cuando quien lo utiliza es Melquiades aísla y enclaustra al inmigrante dentro de la categoría de lo diferente. Estas estrategias de traducción dan paso a la siguiente paradoja: el personaje que en la versión original hablaba su lengua materna se convierte, a ojos del público español, en extranjero, y el que hablaba una lengua aprendida aparece ahora como un nativo legitimado por el uso de la lengua común (Bourdieu 1991), con lo que el binomio nativo/extranjero se recompone según los dictámenes de la ideología predominante. A fin de cuentas, el acento no es más que “how the other speaks” (Lippi-Green 1994: 165) y, al hablar como el Otro, Melquiades vuelve automáticamente a la posición de subordinación de la que Jones habría querido rescatarlo.

8. Fronteras de traducción: un terreno para la reflexión ética

En este trabajo hemos podido observar algunas de las fórmulas mediante las que la traducción participa como un agente clave en el diseño cartográfico de la frontera en las narrativas fílmicas. La pluralidad lingüística, articulada a través de mecanismos traductores, no solo redefine el territorio, sino también las dinámicas de diferenciación cultural que el cine proyecta. Los ejemplos de doblaje analizados nos dan alguna pista más sobre este hecho, pues muestran cómo la traducción audiovisual, lejos de trasladar material cultural de un polo a otro, reconfigura los límites de la identidad mediante estrategias de homogeneización y segregación lingüística.

Según la interpretación de Ferrari (2010), el doblaje consiste en la relocalización de las representaciones culturales de ciertos grupos étnicos mediante procesos de modificación y adaptación al conjunto de estereotipos culturales del contexto receptor. Esta autora tiene en mente una serie de productos televisivos norteamericanos cuando sostiene que dichas representaciones son traducibles precisamente porque nunca dejan de ser clichés (*ibid.*: 3), lo que facilita una transferencia unívoca de los mismos. ¿Quiere esto decir que, cuando lidiamos con producciones que desafían los estereotipos culturales y representan de manera no normativa la identidad, la ficción audiovisual se vuelve intraducible?

En nuestra opinión, los retos planteados por manifestaciones cinematográficas como las estudiadas en este artículo invitan a un replanteamiento de los modelos tradicionales de traducción audiovisual. El *boom* del cine multilingüe en las últimas décadas ha iniciado ya un proceso de transformación en la industria de la TAV, propiciando el abandono de patrones tradicionales como la dualidad dobla-je/subtitulado. El universo de posibilidades es ahora amplio,

y debe ponerse al servicio de las visiones cosmopolitas y transnacionales de la identidad desencadenadas por las nuevas dinámicas culturales de un mundo globalizado.

Referencias bibliográficas

- ANZALDÚA, Gloria. (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- APPIAH, Kwame Anthony. (2000) "Thick Translation." En: Venuti, Lawrence (ed.) 2000. *The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 417-29.
- ASHCROFT, Bill. (2009) "Chicano Transnation." En: Concannon, Kevin; Francisco Lomelí & Marc Prieue (eds.). *Imagined Transnationalism: U.S. Latino/a Literature, Culture, and Identity*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 13-28.
- BAUGH, Scott L. (2012) *Latino American Cinema: An Encyclopedia of Movies, Stars, Concepts, and Trends*. Santa Barbara, California: Greenwood.
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture: Structure and Anti-Structure*. Londres/Nueva York: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre. (1991) "The Production and Reproduction of Legitimate Language." En: Thompson, John B. (ed.) 1991. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, pp. 43-65. Citado por la traducción inglesa de Gino Raymond y Matthew Adamson.
- DE HIGES ANDINO, Irene. (2014) *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- DELABASTITA, Dirk y Rainier Grutman. (2005) "Fictional Representations of Multilingualism and Translation." *Lingüística Antverpiensia* 4 (número especial: Delabastita, Dirk & Rainier Grutman (eds.) 2005. *Fictionalising Translation and Multilingualism*), pp. 11-34.
- DELL'AGNESE, Elena. (2005) "The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective." *Geopolitics* 10:2, pp. 204-221.
- DERRIDA, Jacques. (2000) "Hospitality." *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5:3, pp. 3-18. Citado por la traducción inglesa de Barry Stocker y Forbes Morlor.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2011) "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation." En: Pöckl, Wolfgang; Ingeborg Ohnheisser & Peter Sandrini, (eds.) 2011. *Translation. Sprachvariation, Mehrsprachigkeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 215-233.
- FERRARI, Francesca Chiara. (2010) *Since When Is Fran Drescher Jewish?: Dubbing Stereotypes in The Nanny, The Simpsons, and The Sopranos*. Austin: University of Texas Press.

- FOJAS, Camilla. (2008) *Border Bandits: Hollywood on the Southern Frontier*. Austin: University of Texas Press.
- FREGOSO, Rosa Linda. (2006) "Lone Star." En: Ruiz, Vicki L. & Virginia Sánchez Korrol (eds.) 2006. *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 397-402.
- GIRGUS, Sam B. (2002) *America on Film: Modernism, Documentary, and a Changing America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GODAYOL, Pilar. (1999) "Escriure (a) la frontera: autores bilingües, traductores culturales." *Quaderns: Revista de traducció* 3, pp. 29-37.
- GÓMEZ CASTRO, Cristina y María PÉREZ L. DE HEREDIA. (2015) "En terreno vedado: género, traducción y censura. El caso de *Brokeback Mountain*." *Quaderns de Filologia: Estudis literaris* XX, pp. 35-52.
- HERMANS, Theo. (2003) "Cross-cultural translation studies as thick translation." *Bulletin of SOAS* 66:3, pp. 380-9. Citado por la traducción española de María Pérez L. de Heredia y M. Rosario Martín Ruano: "Los estudios de traducción transculturales o la traducción 'densa'." En: Emilio Ortega Arjonilla (ed.) 2007. *El giro cultural de la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 119-139.
- JIROUTOVÁ, Tereza. (2014) "Elastic, Yet Unyielding: The U.S.-Mexico Border and Anzaldúa's Oppositional Rearticulations of the Frontier." *European Journal of American Studies* 9:3 (número especial: *Transnational Approaches to North American Regionalism*). Versión electrónica: <<http://ejas.revues.org/10384>>
- JONES, Tommy Lee. (2006) "Three Burials." Versión electrónica: <<http://www.urbanecinefile.com.au/home/view.asp?a=11835&s=interviews>>
- KAMINSKY, Amy. (2001) "Identity at the Border: Narrative Strategies in María Novaro's *El jardín del Edén* and John Sayles's *Lone Star*." *Studies in 20th Century Literature* 25:1, pp. 91-117.
- KAPSASKIS, Dionysios. (2017) "Translation as a critical tool in film analysis: Watching Yorgos Lanthimos' *Dogtooth* through a translational prism." *Translation Studies* 10, pp. 247-262.
- KATZ, Celeste. (2015) "Donald Trump, who has a bilingual son, sticks to his guns on questioning Jeb Bush for speaking Spanish during campaign." *Daily News*, 3 de septiembre de 2015. Versión electrónica: <<http://www.nydailynews.com/news/politics/trump-backs-questioning-jeb-bush-spanish-article-1.2348180>>
- KITSES, Jim. (2006) "The Three Burials of Melquiades Estrada." *Sight & Sound* 16:4, pp. 14.
- LIPPE, Adam. (2009) "The Treasure of the Sierra Madre." *A Regrettable Moment of Sincerity*. Versión electrónica: <<http://regrettablesincerity.com/?p=280>>
- LIPPI-GREEN, Rosina. (1994) "Accent, Standard Language Ideology, and Discriminatory Pretext in the Courts." *Language in Society* 23:2, pp. 163-98.

- LÓPEZ PONZ, María. (2012) *La traducción de literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres: nuevas perspectivas desde la sociología de la traducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral inédita.
- MAINS, Susan P. (2004) "Imagining the Border and Southern Spaces: Cinematic Explorations of Race and Gender." *GeoJournal* 59, pp. 253-256.
- MAMULA, Tijana & Lisa PATTI. (2016) "Introduction." En: Mamula, Tijana & Lisa Patti (eds.) 2016. *The Multilingual Screen: New Reflections on Cinema and Linguistic Difference*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, pp. 1-14.
- MARTÍN RUANO, M. Rosario. (2003) "Bringing the Other Back Home: The Translation Of (Un)Familiar Hybridity." *Linguistica Antverpiensia 2* (número especial: Remael, Aline & Ilse Logie (eds.) 2003. *Translation as Creation: The Post-Colonial Influence*), pp. 191-204.
- MARTÍN RUANO, M. Rosario y Cristina VIDAL SALES. (2013) "Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios." *Debats* 121, pp. 84-93.
- MEYLAERTS, Reine. (2006) "Heterolingualism in/and Translation: How Legitimate are the Other and his/her Language? An Introduction." *Target* 18:1, pp. 1-15.
- MILLER, Joshua L. (2003) "The Transamerican Trail to *Cerca del Cielo*: John Sayles and the Aesthetics of Multilingual Cinema." En: Sommer, Doris (ed.) 2003. *Bilingual Games: Some Literary Investigations*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MINH-HA, Trinh. T. (1992) *Framer Framed*. Londres y New York: Routledge.
- NORNES, Abe Mark. (1999) "For an Abusive Subtitling." *Film Quarterly* 52:3, pp. 17-33.
- O'SULLIVAN, Carol. (2011) *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. (2015) "Translating popular film, by Carol O'Sullivan." *The Translator* 21:1, pp. 115-119.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María. (2016) "Reescritura divergente y traducción de estereotipos de género en televisión: el caso de *Orange is the New Black*." En: Martín Ruano, Rosario & África Vidal Claramonte (eds.) 2016. *Traducción, medios de comunicación y opinión pública*. Granada: Comares, pp. 193-208.
- PRATT, Mary Louise. (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- RYAN, Jack. (1998) *John Sayles, Filmmaker: A Critical Study and Filmography, 2nd edition*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.
- SALES SALVADOR, Dora. (2004) *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Nueva York, Berna & Frankfurt: Peter Lang.
- SAYLES, John. (1996b) *Lone Star*. Guión. < http://sfy.ru/?script=lone_star>
- SHOHAT, Ella y Robert Stam. (1985) "The Cinema after Babel: Language, Difference, Power." *Screen* 26:3-4, pp. 35-58.

- SIMON, Sherry. (1996) *Gender in Translation*. Londres & Nueva York: Routledge.
- TORRES, Steve. (2009) "Generic Subversion in *The Three Burials of Melquiades Estrada*." *Journal of Latino-Latin American Studies* 3:4, pp. 1-11.
- TURNER, Frederick J. (1981) *The Significance of the Frontier in American History*. Madison: State Historical Society of Wisconsin.
- TURNER, Victor. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing.
- VAN GENNEP, Arnold. (1909) *Les rites de passage*. Paris: Librairie Critique. Citado por la traducción inglesa de Manika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee: *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2007) *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2012) *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*. Granada: Comares.
- WEST, Dennis & Joan M. West. (1996) "Borders and Boundaries: An Interview with John Sayles." *Cineaste* 22:3, pp. 14-17.
- WILSON, Thomas M. y Hastings Donnan. (2012) "Borders and Border Studies". En: Wilson, Thomas M. & Hastings Donnan (eds.) 2012. *A Companion to Border Studies*. Oxford: Willey-Blackwell, pp. 1-26.

Filmografía

- Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005)
- El jardín del edén* (María Novaro 1994)
- Lone Star* (John Sayles 1996)
- The Hateful Eight* (Quentin Tarantino 2015)
- The Revenant* (Alejandro González Iñárritu 2015)
- The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones 2005)
- The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston 1948)

BIONOTA / BIONOTE

CRISTINA VIDAL SALES es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Valencia. En la actualidad forma parte del personal investigador en formación del departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, donde realiza su tesis doctoral, centrada en la representación de la interculturalidad en la ficción audiovisual y el doblaje, bajo la dirección de M.^a Rosario Martín Ruano. Es asimismo integrante del Grupo de Investigación Reconocido TRADIC (Traducción, Ideología y Cultura) y actualmente trabaja en el marco del proyecto "Violencia simbólica y traducción: retos en la

representación de identidades fragmentadas en la sociedad global” (FFI2015-66516-P). Ha publicado varios artículos y capítulos de libro sobre traducción audiovisual e identidad, ideología y representación, entre los que destacan “Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios” (2013, *Debats*), “Familiarmente extraños: construcción de la alteridad latinoamericana en el doblaje español” (2015, *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América*), “Traducción, fronteras y hospitalidad: dilemas en el doblaje español de *Welcome*” (2016, *Traducción, medios de comunicación y opinión pública*).

CRISTINA VIDAL SALES graduated in English Studies at the University of Valencia. Currently she works as a predoctoral researcher at the Department of Translation and Interpreting at the University of Salamanca, where she is completing her PhD focused on the representation of interculturality in film and dubbing, under the supervision of M^a Rosario Martín Ruano. She is part of the research group TRADIC (Traducción, Ideología y Cultura), and works within the framework of a project entitled “Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global” (FFI2015-66516-P). She has published several articles and book chapters on audiovisual translation and identity, ideology and representation, including: “Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios” (2013, *Debats*), “Familiarmente extraños: construcción de la alteridad latinoamericana en el doblaje español” (2015, *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América*), “Traducción, fronteras y hospitalidad: dilemas en el doblaje español de *Welcome*” (2016, *Traducción, medios de comunicación y opinión pública*).

Recibido / Received: 15/02/2017
Aceptado / Accepted: 02/11/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.9>

Para citar este artículo / To cite this article:

GOUTTEFANGE, Sébastien. (2019) "Sous-titrer la profusion des « secretions humaines » dans le *Playtime* de Jacques Tati : une gageure." En: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 253-279

SOUS-TITRER LA PROFUSION DES « SECRETIONS HUMAINES » DANS LE *PLAYTIME* DE JACQUES TATI : UNE GAGEURE

Sébastien Gouttefange

sebastien.gouttefange@hotmail.fr
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Résumé

Cette étude s'intéresse aux défis multiples que constitue le sous-titrage anglophone de *Playtime* de Jacques Tati. Comment, s'interroge le traducteur, réconcilier le foisonnement langagier avec l'espace textuel limité, la simultanéité des répliques avec la contrainte d'exposition successive propre au texte écrit, le statut incertain des « sécrétions humaines » du dialogue (entre intelligible et inintelligible) avec un code écrit qui, parce qu'il ne permet pas de jouer sur le volume sonore, impose un choix tranché : traduire ou ne pas traduire ? Le chaos dialogique orchestré par Tati constitue un commentaire esthétique sur l'identité sociologique de cette France de l'après-guerre qui entre avec difficulté dans l'ère de la globalisation. Dans les versions professionnelles, les contraintes du sous-titrage mettent-elles à mal la représentation de cette identité ? La créativité des sous-titres est-elle au contraire à même de relever le défi posé par le film ?

Abstract

"Subtitling the profusion of the « human secretions » in Jacques Tati's *Playtime*: a major challenge"

This study aims at throwing light on the challenge that English-speaking translators face when dealing with the subtitling of French filmmaker Jacques Tati's *Playtime*. How can they possibly reconcile its linguistic abundance with a limited textual space; the overlapping dialogue with the necessity to present information successively when writing a text; the uncertain status of the "human secretions" (alternating between the intelligible and the unintelligible) with the written code, which, as it will not allow a play with volume adjustment, imposes a clear-cut choice: translating or not translating.

The dialogic chaos orchestrated by Tati constitutes an aesthetic commentary on the sociological identity of post-war France as the country was painfully entering the era of globalization. In the subtitled versions, do the constraints imposed on the translators hinder a proper representation of this identity or is the subtitlers' creativity able to meet the challenge?

Mots clés : Jacques Tati. Sous-titrage. *Playtime*. Chevauchement des dialogues.

Keywords: Jacques Tati. Subtitling. *Playtime*. Overlapping dialogue.

1. Introduction

Un pan entier des recherches récentes en matière de traductologie a abordé la question du sous-titrage essentiellement sous l'angle des contraintes qui pèsent sur cette pratique. Il a, par exemple, clairement été établi que le sous-titrage engendrait une perte de texte de l'ordre de 43% dans le passage du dialogue parlé vers sa traduction (Pérez-González 1998 : 15). En effet, le texte-cible se doit d'être nettement plus court que le texte parlé dans la mesure où le spectateur doit pouvoir regarder les images tout en lisant les sous-titres, sans toutefois avoir le sentiment d'être confronté à un pur acte de lecture ; cette règle se révèle particulièrement pertinente lorsque le dialogue est singulièrement riche quantitativement parlant (Chiaro 2009 : 148). En lien avec ce premier point, Linde et Kay (1999 : 6) évoquent la question des contraintes spatiales (un maximum de deux lignes et aux alentours de 40 caractères pour chaque sous-titre) et temporelles (synchronicité avec la voix parlée, nécessité d'un temps d'exposition suffisant au sous-titre pour permettre au spectateur de lire l'intégralité du texte dans des conditions acceptables). Gottlieb (1994 : 101-3), quant à lui, voit dans le sous-titrage une forme de traduction « diagonale », dans le sens où il met en relation la langue orale et la langue écrite, contrairement au doublage. Ainsi, avec cette forme de traduction, non seulement il y a adjonction d'un texte à un autre plus que substitution d'un texte à un autre, mais cette co-présence du dialogue original et de sa traduction ajoute une contrainte supplémentaire, tant il est vrai que le spectateur ne manquera sans doute pas de s'étonner si tel dialogue entendu ne fait l'objet d'aucune traduction. La nature volontiers redondante du texte filmique (Georgakopoulou 2009 : 25-9) constitue toutefois un critère objectif justifiant souvent le recours à la réduction quantitative du texte-cible, et donc à la non-traduction. Sur un plan plus qualitatif, Gottlieb (1994 : 105-6) fait encore remarquer que le passage de l'oral à l'écrit engendre inéluctablement des réductions ou modifications qui tiennent à la non-correspondance entre les normes de la langue orale et de la langue écrite (notamment sur les plans grammatical, lexical, syntaxique ou stylistique, sur la question du traitement des pauses ou des faux-départs, des auto-corrections, des répliques prononcées simultanément). Selon Lavaur

et Şerban (2008 : 91), dans le passage du dialogue aux sous-titres, « le plus souvent il y a naturalisation, normalisation et simplification ».

À cette première série de servitudes s'en ajoute une deuxième, qui tient à la nature du code employé : les mots écrits imposent une présentation successive de l'information ; le sens est construit au fur et à mesure du déroulement de la chaîne écrite, là où le mode d'expression audiovisuel autorise la simultanéité (dialogues qui se chevauchent, conversations simultanées, paroles de chansons mixées avec des dialogues, par exemple), ainsi qu'une appréhension plus synthétique du sens. Diverses stratégies sont employées par les sous-titreurs pour tenter de rendre compte de ces procédés stylistiques cinématographiques : un sous-titre laissant apparaître simultanément une ligne par personnage parlant par exemple, ou des sous-titres cumulatifs (Díaz-Cintas 2005 : 25). Une troisième limite, pour le traducteur, réside dans les attentes du public quant à la nature du dialogue filmique. Il y a fort à parier que ces dernières sont liées au mode de représentation fictionnelle dominant, à savoir le récit classique finalisé, structuré autour d'une logique de causalité, exposant un problème et débouchant sur sa résolution, et propulsé par des ressorts psychologiques (Self 2002 : 45). Dans cette perspective, le dialogue acquiert pour le public (consciemment ou pas) une fonction des plus utilitaires : permettre d'accéder aux pensées des personnages, explorer leurs motivations, faire avancer la narration.

Mais qu'en est-il des films qui osent défier cette logique ? Ceux, qui, depuis la fin des années cinquante, mettent à mal le récit classique, déconstruisent la conception linéaire et causale du temps, acceptent de se trouver aux prises avec la complexité du monde, affirment sans ambages l'impossibilité de mettre à jour les motivations profondes des individus, refusent de réduire le dialogue filmique au rôle qu'il joue au théâtre ou en littérature (Thoret 2006). *Playtime* (1967), l'œuvre-phare du cinéaste français Jacques Tati, peut constituer un support intéressant pour aborder cette question. En effet, il représente un défi indubitable du point de vue des trois éléments que nous mentionnions ci-dessus. Premièrement, ce qui caractérise ce film sans réel contenu narratif (il est constitué de six séquences organisées autour de différents lieux parisiens) et sans personnage principal digne de ce nom, c'est l'extraordinaire foisonnement de ses dialogues, qui ne peut qu'incommoder un traducteur soumis à des contraintes drastiques en termes d'espace textuel. Deuxièmement, parce que Tati est un artiste qui fuit les gros plans — exception faite de *Parade* (1974) — et privilégie systématiquement le plan large et la profondeur de champ, c'est aussi le cinéaste de la multitude et de la simultanéité au sein du cadre. Non seulement certains plans de *Playtime* font penser, de par leur richesse et

la profusion des détails qu'ils mettent en scène, à certains tableaux de Bruegel l'Ancien (Laufer 2002 : 85), mais leur lecture requiert un dépassement de l'appréhension chronologique ou causale classique : en effet, si plusieurs scènes se déroulent en même temps, aucun principe organisateur ne prend plus en charge la construction du sens pour le spectateur : c'est à lui de procéder aux repérages, aux rapprochements temporels, spatiaux, causaux qu'il juge pertinents. Troisièmement, traduire *Playtime* est aussi une gageure parce que Tati questionne la fonction traditionnellement attribuée au dialogue dans les films. Celui qui disait : « Moi, j'ai mis le dialogue à l'intérieur du son » (Dondey 2002 : 163) avait en effet une vision toute personnelle des répliques de cinéma, qu'il expose en 1977 dans l'émission de radio *Les grandes heures* :

J'ai stylisé le dialogue. En stylisant le dialogue, on n'entend que des petites phrases [...]. Quand vous êtes dans un café, vous entendez « deux bières ». On sait pas pour qui sont les bières, on sait pas qui a commandé les bières. Ce n'est pas une construction dramatique. C'est juste une réalité dans l'emploi du dialogue [...]. Il [le public] a besoin d'entendre le dialogue, or moi je le lui ai supprimé. Je lui ai simplement fait un peu comme on appelle en peinture de l'impressionnisme. Je suis parti un peu dans les impressions de dialogue [...].

Comme le rappelle Guerand (2007 : 176), Tati s'inscrit contre l'académisme du cinéma français de l'époque (caractérisé par ses énoncés toujours intelligibles et construits dans le plus pur respect de la grammaire savante, ses répliques véhiculant des idées profondes, l'absence de parasitage par d'autres bruits ou discussions), dont une incarnation possible est la réplique d'anthologie : il s'agissait surtout pour la plupart des artistes de « faire mouche » avec le texte. Chion (2009 : 48) va peut-être encore plus loin que le cinéaste lui-même lorsqu'il affirme qu'il n'y a aucun véritable dialogue dans l'œuvre de Tati, dans le sens où c'est la fonction référentielle de la réplique qui est remise en cause. Au-delà de l'usage théâtral et radiophonique que l'on fait du dialogue cinématographique, le critique argue du fait qu'il existe « pour Tati, pour Fellini, pour Tarkovski [...] un troisième type d'emploi du dialogue, comme sécrétion humaine, parole *partiellement intelligible et perdue*, qui s'écoule de l'homme » (c'est nous qui soulignons). Le projet de Tati est donc moins d'illustrer la fonction communicative du langage que de mettre en scène l'*incommunicabilité* qu'il perçoit dans cette France de la fin des années 60, dans laquelle on voit pourtant déjà poindre la mondialisation des échanges propre à notre époque. Selon Stéphane Goudet (2002 : 25) par exemple, si la parole marque chez Tati les efforts accomplis par les personnages pour établir des échanges, elle est aussi le signe d'une fausse communication, d'où la présence de dialogues qui se chevauchent, de phrases inachevées, inaudibles,

interminables, ou superfétatoires (les dialogues volontairement redondants par rapport à l'image). Ces « sécrétions humaines » se caractérisent aussi par un étonnant multilinguisme (français, anglais, allemand, italien et espagnol). Notons que Tati choisit, dans la version originale, de ne pas traduire les segments en langue étrangère, pour mieux plonger le spectateur dans le Paris de l'époque : il le place ainsi dans la situation dans laquelle se trouvent eux-mêmes ces personnages limités par leurs connaissances linguistiques, potentiellement « menacés » par des cultures et des langues qui ne font pas encore totalement partie de leur quotidien. C'est en partie ainsi que Tati construit cette identité parisienne un peu caricaturale, faite d'un amalgame de multiples fragments de français et de langues étrangères. Comme l'écrivent Ede et Goudet (2002 : 23) : « Tati dialoguiste [...] pousse un peu plus la désarticulation du langage et crée un système linguistique mixte d'une grande drôlerie, où l'on parle le 'sabir atlantique' évoqué par Etiemble dans son livre : *Parlez-vous franglais ?* ».

Le concept de « profusion » utilisé dans le titre de l'étude nous paraît particulièrement adapté pour qualifier le dialogue tatiesque. Ses différentes acceptions renvoient en effet aux caractéristiques dialogiques que nous avons mises en avant jusqu'à présent. D'abord, le concept fait référence à l'idée de grande abondance. Ensuite, il peut aussi être synonyme d'excès (« une profusion de règlements », par exemple). Enfin, il n'est pas interdit de voir dans son étymologie (le mot latin « *profundere* », qui signifie « répandre, écouler ») l'idée de débordement des espaces, de porosité des frontières. Si profusion dialogique il y a, comment donc, s'interroge le sous-titre de *Playtime*, la préserver lors de la traduction ? Comment réconcilier le foisonnement langagier avec l'espace textuel limité, la simultanéité des répliques avec la contrainte d'exposition successive propre au texte écrit, le statut incertain des « sécrétions humaines » (entre l'intelligible et l'inintelligible) avec un code écrit qui, parce qu'il ne permet pas de jouer sur le volume sonore, impose un choix tranché : traduire ou ne pas traduire ?

À travers les effets de défocalisation — la dislocation du récit linéaire et finalisé, la presque totale disparition du personnage principal au profit des secondaires, les dialogues envisagés, pour reprendre la formule du cinéaste, comme des « fenêtres ouvertes » sur le monde (Guerand 2007 : 307) — et de refocalisation — la mise en avant d'une réplique par rapport à une autre au moment de l'étape de post-synchronisation) —, la multiplication et la juxtaposition des langues étrangères (qui viennent relativiser l'importance de la langue maternelle), Tati nous incite à penser qu'il vise dans ce film un niveau d'abstraction encore jamais atteint dans les précédents. Il s'agit en effet moins de dérouler un fil narratif structuré autour de différents espaces que de donner

à observer la ville de Paris, grouillante de vie ; moins de se focaliser sur les actions de quelques personnages que de rendre compte de la société parisienne à la fin de la décennie 60. Les « secrétions humaines » des dialogues de Tati constituent donc un commentaire esthétique sur l'identité sociologique de cette France de l'après-guerre qui entre avec difficulté dans l'ère de la globalisation. Dans les versions professionnelles, les contraintes du sous-titrage mettent-elles à mal la représentation de cette identité ? La créativité des sous-titreur·s est-elle au contraire à même de relever le défi posé par le film ?

2. Cadre théorique et méthodologique

Nous adoptons un parti pris profondément pragmatique dans cette étude. Nous voulons en effet montrer que non seulement le sens du dialogue de *Playtime* est indissociable du contexte que constituent les divers systèmes sémiotiques associés au film, mais que le cadre esthétique dans lequel il s'inscrit modifie radicalement la fonction habituellement conférée aux répliques cinématographiques. Dès 1983, Toury montrait que la notion d'équivalence pouvait être complétée par celle de traits pertinents (*relevant features*). Selon lui, la traduction nous conduisant par nature à des choix, elle débouche nécessairement sur une hiérarchisation des éléments jugés les plus pertinents dans le texte-source (Toury 1983: 117), hiérarchie servant potentiellement de base à la sélection des éléments conservés dans le texte traduit. L'une des caractéristiques essentielles de ce concept est sa relativité : un élément n'est jugé pertinent que par rapport à d'autres traits qui le sont moins. Pour reprendre l'exemple qu'il développe dans son article, si des personnages parcourent un chemin qui a la forme d'une lettre de l'alphabet, le choix du rendu de cette lettre dans une autre langue (et donc le mode de présentation du chemin parcouru) sera plus ou moins important en fonction de la valeur symbolique que prend ou non cette lettre dans le roman et de l'impact éventuel que l'option de traduction peut avoir sur d'autres éléments textuels. Dans la même perspective, nous arguerons du fait que dans une œuvre d'art, le facteur esthétique coiffe tous les autres ; s'agissant de *Playtime* en particulier, nous défendons l'idée selon laquelle la fonction esthétique du dialogue prime le plus souvent sur sa fonction communicative.

L'étude se fixe pour objectif de déterminer si les traductions de *Playtime* réalisées pour les versions DVD rendent honorablement justice à l'esthétique de ce film. Pour ce faire, elle mettra en perspective deux sous-titrages professionnels du film de Jacques Tati. Le premier est édité par BFI (British Film Institute) et date de 2010. Il n'est fait référence à aucune entreprise de traduction dans ce premier DVD. Le second a été réalisé par Eclair Group en 2014 et il est édité par StudioCanal. Aucun nom de traducteur n'est disponible pour ces deux

versions. À la lumière des remarques établies précédemment, nous faisons les hypothèses suivantes, que l'étude permettra de confirmer ou d'infirmer :

- Compte tenu des différences de nature entre le dialogue parlé et le sous-titre d'une part, des contraintes d'espace et des différences de traitement de l'information entre un spectateur soumis à un dialogue parlé et un spectateur soumis à des sous-titres d'autre part, de la nature des dialogues de Tati enfin (très prolifiques dans certaines scènes, parfois inaudibles et faisant souvent appel au chevauchement), nous pouvons faire l'hypothèse d'une réduction du dialogue encore plus drastique que celle que l'on rencontre en moyenne dans les films sous-titrés, ainsi que d'une simplification et d'une reformulation plus radicales.
- Compte tenu de l'utilisation massive par Tati des répliques qui se chevauchent, on peut aussi supposer que le sous-titreur, soumis à la contrainte de la présentation successive des informations, sera bien mal armé pour rendre compte de cette simultanéité informationnelle, pourtant particulièrement porteuse de sens. Il est aussi vraisemblable que l'effet produit sur le spectateur relèvera de l'appréhension analytique plutôt que synthétique (des mots alignés les uns à la suite des autres sur l'axe syntagmatique).
- Compte tenu du basculement fréquent chez Tati entre le premier plan et l'arrière-plan sonore, techniquement rendu par l'utilisation d'un volume sonore plus important sur les segments à mettre en valeur, ainsi que de l'absence d'équivalence de cet effet dans le cadre d'un sous-titrage (en dehors de l'utilisation de caractères majuscules, qui reste rare), on peut prédire que le sous-titreur en sera réduit soit à passer sous silence le segment le moins audible, soit à opérer une équivalence entre volume sonore et priorité de l'information (à l'écran, apparaîtront d'abord les informations au volume sonore plus important, puis les autres).
- Enfin, compte tenu de la fonction très particulière prise par le dialogue dans le film, nous pouvons supposer qu'un sous-titrage qui se voudrait très proche de la source en tentant de rendre un maximum de répliques, risquerait de produire un texte qui ferait fi de la dimension de « sécrétion humaine » du dialogue en focalisant l'attention du spectateur sur des éléments dont la fonction n'est pas prioritairement référentielle. Dans cette perspective, l'effet produit sur le spectateur pourrait aller à l'encontre du projet esthétique de Tati.

Précisons enfin que nous choisissons dans cette étude d'aborder la question du sous-titrage de *Playtime* de manière résolument descriptive et non normative. Il n'est certes pas question de céder à la tentation de mettre sur le même plan tous les choix de traduction : le projet artistique exigeant de Tati ne saurait s'accommoder d'un quelconque arbitraire. On s'abstiendra toutefois de juger pour s'efforcer de mieux comprendre : il est en effet évident que bien que nous considérions personnellement le facteur esthétique comme central dans le domaine de la traduction artistique, la dégradation des conditions de travail des sous-titres ces dernières années (Cornu 2011 : 22-23) constitue un facteur à même de peser fortement sur les choix de traduction et pourrait peut-être expliquer parfois une certaine forme de radicalité dans le rendu. Nous organiserons notre propos autour de quatre stratégies possibles pour le sous-titrage de *Playtime* : la non-traduction, la reformulation et la simplification, la (dé/re-)focalisation, les traductions qui se veulent proches du texte-source.

3. La non-traduction

La stratégie de non-traduction occupe une place de choix dans le sous-titrage de *Playtime*. D'abord, parce que la langue du film se présente souvent comme un flux de signifiants, marqueurs d'une part de cette langue réduite à une « sécrétion humaine », d'autre part de l'étrangeté qu'une culture peut présenter par rapport à une autre. Le deuxième facteur tient à la nature du sous-titrage : lorsque le nombre de répliques se fait pléthorique, l'image aide parfois grandement à la compréhension et rend du même coup la traduction de certains passages superflue. La troisième cause est à rechercher dans la présence de multiples langues étrangères (à Orly, pendant l'exposition internationale, au restaurant *Le Royal Garden*) : dans la version originale destinée au public français, Jacques Tati fait le choix de ne pas traduire ces langues, d'où une stratégie similaire chez les sous-titres la plupart du temps. Enfin, le dernier facteur est l'inaudibilité volontaire de certaines répliques : elle constitue une contrainte absolue pour le traducteur puisqu'elle se situe au-delà du choix de traduction.

On constate, à l'étude des sous-titrages professionnels, que certaines formes de non-traduction portent sur des segments qui semblent avoir une fonction narrative ou explicative dans la version originale créée par Tati. Ces traductions ont évidemment un impact sur la manière dont le spectateur reconstruit la carte d'identité sociologique du Paris de Tati. Il en va ainsi pour l'exemple 1. Il s'agit d'une annonce au haut-parleur à l'attention du personnage de M. Giffard :

Exemple 1. BFI 00 : 21 : 45 ; EG 00 : 21 : 12

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Monsieur Giffard. Düsseldorf au téléphone. — Oh !	N.T. ¹	Mr Giffard. Düsseldorf calling.//

On notera, pour commencer, que cet appel a bel et bien une fonction narrative : l'annonce et le départ précipité de Giffard sont causalement associés par Tati puisque Giffard, censé faire passer un entretien d'embauche à Hulot, est appelé au téléphone. Il ne peut par conséquent plus continuer à chercher Hulot comme il le faisait jusqu'alors. La non-traduction de BFI pourrait s'expliquer par l'assimilation de ce segment à l'un des nombreux bruits de fond audibles dans les scènes se déroulant à l'aéroport d'Orly. Toutefois, il faut bien avouer qu'elle peut difficilement permettre aux spectateurs de comprendre le brusque changement de comportement de Giffard. Ils pourraient par exemple le mettre sur le compte de sa surcharge de travail, évoquée dans un précédent énoncé : « *Just a moment, I'm very busy* » (00 : 20 : 43). Si cette attribution causale n'est pas fondamentale, la non-traduction tend à déplacer les raisons pour lesquelles Giffard ne parvient pas à rencontrer Hulot : là où Tati pointe du doigt un monde dans lequel l'individu est aliéné par son travail, qui l'empêche d'accorder la moindre attention aux autres, l'énoncé retenu laisse penser qu'il décide simplement de vaquer à d'autres occupations.

Par ailleurs, si l'esthétique de Tati vise à la déhiérarchisation — de la parole vis-à-vis du bruit (Dondey 2002 : 163), des acteurs professionnels/des vedettes vis-à-vis des amateurs (Guerand 2007 : 124), du personnage principal vis-à-vis des secondaires (Fieschi 1996 : 16), du premier plan vis-à-vis de l'arrière-plan (Laufer 2002 : 148) — le monde social qu'il dépeint est lui profondément stratifié. Ainsi, Tati de s'amuser de l'invisibilisation des classes sociales modestes, de leur « effacement » dans les lieux fréquentés par le beau monde, comme dans l'exemple 2. Au début de la scène, l'architecte du restaurant *The Royal Garden* donne quelques informations au patron de l'établissement au sujet de

1. On donnera ici la signification des symboles utilisés dans l'étude. N.T. : non traduit ; « / » signifie que des répliques sont prononcées simultanément ; « // », placé après un segment, indique que celui-ci apparaît normalement sur la même ligne dans le sous-titre ; « ? », qu'une partie du dialogue n'est pas audible ; (ALL), que des paroles sont prononcées en allemand ; EG : Eclair Group. Lorsque les cases centrales ou celles de droite sont subdivisées en deux ou plusieurs lignes, on en déduira que la réplique fait l'objet de plusieurs sous-titres.

la décoration lorsqu'il s'aperçoit, à quelques secondes de l'ouverture de l'établissement, que des ouvriers sont encore en plein travail :

Exemple 2. BFI 01 : 02 : 24 ; EG 01 : 01 : 52

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Croyez-moi, ça va avoir beaucoup d'allure, car je vais vous entourer l'orchestre de <i>spotlights</i> !	The orchestra will be spotlighted //	It'll look great.
		It'll surround the band with spotlights.
— Des clients ! — Pardon ? — Ce sont des clients ! — Ah ! Oui !	N.T.	Customers.

BFI propose une non-traduction de la deuxième partie de la conversation. Il n'est toutefois pas certain que cela soit à même de permettre à un non-francophone de comprendre que le patron du restaurant ne souhaite pas laisser voir à ses clients l'envers du décor, à savoir les ouvriers, les outils, les travaux non terminés. Même si les images montrent l'architecte se retournant en direction desdits clients, on est en droit de se demander si le motif de la colère du propriétaire est très clair, au moins au début de la scène. La non-traduction risque donc potentiellement de passer sous silence la dualité que le film construit entre les personnes qui comptent et les « invisibles ».

Le microcosme que dépeint Tati se présente aussi comme celui de la communication moderne, alors qu'il est surtout caractérisé par une surenchère verbale qui, en fin de compte, relève de l'incapacité à échanger. Considérons les exemples 3, 4 et 5. Les énoncés qui suivent constituent dans le film de simples fragments de conversation :

Exemple 3. BFI 00 : 05 : 15 ; EG 00 : 04 : 43

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— (?). — Ne t'inquiète pas, j'ai tout mon temps. (?) je téléphone à Pierre. — (?).	N.T.	And call Pierre.

Exemple 4. BFI 00 : 06 : 54 ; EG 00 : 06 : 19

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Non, non. — Quelques mots pour notre journal ! — Non, non. / — Juste un mot, juste un mot, juste un mot, s'il vous plaît. — Monsieur le Président ? — Non, non, merci. (?) tout ce que j'ai à dire pour l'instant (?) .	N.T.	A few words for my paper.
		Just a word, please!
		Mr President!
		All I can say now is...

Exemple 5. BFI 00 : 45 : 29 ; EG 00 : 44 : 56

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
Pour vos moquettes, pour vos tapis, pour vos carpettes, un seul produit (?) .	N.T.	<i>For your rugs and carpets,</i>
		<i>a single product...</i>

Dans le sous-titrage de BFI, on constate que ces énoncés ne sont pas rendus en anglais (ces trois exemples sont tout à fait représentatifs du recours fréquent à la non-traduction tout au long du film chez ce sous-titreur). Le traducteur semble les assimiler aux « sécrétions humaines » dont parle Chion : il s'agit alors d'évacuer tous les éléments jugés encombrants parce que non narratifs. La réplique : « tout ce que j'ai à dire pour l'instant » ne constitue qu'une partie de phrase puisque le début et la fin de l'énoncé ne sont pas audibles. Dans le premier énoncé en gras, il s'agit d'une passagère qui ne fait que traverser l'écran et qu'on ne reverra plus par la suite ; dans le troisième, d'une publicité, vraisemblablement entendue dans un bus ou sur l'autoradio d'une voiture. Il est intéressant toutefois de constater que le traducteur d'EG se positionne différemment. On ne peut évidemment pas avoir de position étroitement technique pour évaluer la pertinence de ces options, qui ont chacune leurs avantages et leurs inconvénients : la restitution permet sans doute de donner à entendre des fragments de conversation normalement accessibles au public français : en ce sens, elle participe à la construction de l'identité de l'époque ; en contrepartie, elle risque de surcharger le sous-titrage et de rendre plus

délicate la lecture attentive de l'image, si importante dans ce film. Mais ce Paris de la fin de la décennie 60 n'est pas seulement celui de la surcharge verbale : c'est aussi tout simplement celui de la non-communication, comme l'indique l'exemple 6. Dans la situation suivante, un homme venant de la rue s'approche du vieux gardien à Orly, qui se trouve, lui, à l'intérieur du bâtiment, pour lui demander du feu :

Exemple 6. BFI 00 : 12 : 30 ; EG 00 : 11 : 56

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— (?). — Oui, oui, oui, attends mais va par là... C'est ça, mmmm. — Merci bien, chef ! Au revoir, Messieurs !	N.T.	Thanks, chief!
		So long, guys!

Si l'on peut admettre que le dialogue présente bien un faible caractère narratif ou explicatif, la non-traduction de BFI est tout de même au moins problématique dans le sens où elle fait fi du discours sur l'incommunicabilité. En effet, si le début de la scène est appréhendé du point de vue du gardien (il est sur les plans visuel et auditif la source perceptive), à la fin, c'est l'homme à l'extérieur qui devient le focalisateur. Tati choisit de pointer les difficultés de communication en mettant en scène des personnages enfermés dans leur point de vue respectif. La première traduction a pour effet de reléguer ce dialogue au rang de bruit de fond et il est bien difficile, du coup, de distinguer ce passage de tous ceux qui font aussi l'objet d'une non-traduction. La seconde, en ne rendant compte que de la parole du deuxième homme, ne permet pas non plus de suggérer ce cloisonnement des points de vue. Il aurait peut-être été judicieux, au début de la scène, de traduire seulement les propos du gardien, et à la fin, de se contenter de ceux de l'homme à l'extérieur.

Un autre phénomène intéressant en lien avec la non-traduction est le traitement des chansons dans le film. Comme toute forme artistique, la chanson au cinéma ne peut avoir de fonction *a priori*. Ainsi que l'écrit René Prédal (2007 : 20-21) à propos du long travelling final des *Quatre cents coups* (François Truffaut 1959) :

Le mouvement d'appareil ne signifie pas en lui-même ; il est indissociable du décor, du personnage et de sa place dans le récit. Il n'existe donc pas de grammaire cinématographique car si le cinéma est un langage, il n'est pas une

langue et l'on ne peut pas dire que la plongée écrase et que la contre-plongée grandit le personnage.

Dans cette perspective, la fonction de la chanson ne peut être déterminée qu'à partir du contexte dans lequel elle s'insère : telle chanson peut, par exemple, apparaître dans deux films différents et prendre des fonctions radicalement dissemblables (usage intra- ou extra-diégétique, focalisation sur le caractère mélodique de la chanson, sur le texte, sur la capacité qu'elle a de nous replonger dans une époque donnée, etc.). C'est la chanson d'Aristide Bruant, *À la Bastille* (1889), entonnée par les clients du *Royal Garden* vers la fin du film, qui fera ici l'objet de notre commentaire. BFI comme EG choisissent tous deux de passer sous silence le texte de la chanson. Du point de vue de leur analyse traductologique du passage, on peut en déduire qu'elle a, dans leur esprit, essentiellement pour fonction de créer une ambiance typiquement française. Cette option est, certes, parfaitement légitime — le défilement intégral du texte de la chanson aurait largement alourdi le sous-titrage —, mais il a le défaut de laisser de côté un point essentiel : la référence à la Bastille a des airs de révolution qui prennent tout leur sens dans le contexte du film. Pour Tati, dans ce Paris des années 60, il s'agit de s'engager dans une « révolution » à la fois sociale et technique : se débarrasser des hiérarchies sociales mortifères et de notre dépendance vis-à-vis du monde des objets. Le cinéaste rappelle également que l'identité française est aussi faite des combats passés, que l'art en porte la trace et que notre mémoire peut inspirer les luttes présentes. Une alternative, non retenue par les traducteurs, aurait été envisageable : se contenter de la traduction du refrain, solution à mi-chemin entre la pesanteur qu'aurait engendrée la traduction intégrale et l'entropie de la non-traduction pure et simple.

Si les exemples présentés jusqu'ici pourraient induire chez le spectateur une construction différente de l'identité sociale parisienne, les traductions retenues par le sous-titreur de BFI — plus radicales dans la mesure où il opte pour la non-traduction d'une majorité des dialogues du film — s'avèrent à bien des égards tout à fait pertinents dans nombre d'occurrences. C'est le cas notamment lorsque le recours à la non-traduction s'explique par la possibilité pour le spectateur de déduire facilement le sens des répliques à partir de la situation. Faute de place, nous n'analyserons ici que le seul exemple 7. Tati met en scène M. Hulot adressant la parole à un passant alors qu'il sort d'un bus :

Exemple 7. BFI 00 : 12 : 00 ; EG 00 : 11 : 28

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Pardon, monsieur, s'il vous plaît ! (?).	N.T.	Wait!
		Over there.

Le spectateur entend assez distinctement le début de la scène, mais pas la fin de la conversation en raison des bruits du moteur et de la ville. Même pour un non-francophone, les mimiques de Hulot sont suffisamment explicites pour ne laisser aucun doute sur l'objet de sa quête (un renseignement sur sa destination, vraisemblablement), ce qui explique le recours à la non-traduction chez BFI. Mais peut-être faut-il s'interroger plus encore sur le sens de cette scène ? La stratégie de Tati vise-t-elle seulement à alléger son dialogue en ne l'encombrant pas d'éléments superflus, ou doit-on y voir un commentaire sur la ville et ses conditions de vie ? Ainsi, si l'on admet que la conversation est sans doute volontairement étouffée par les bruits de la ville, traduire (comme Eclair Group ici) un passage difficilement audible ne va-t-il pas à l'encontre des intentions du cinéaste ? Au final, l'essentiel de la scène réside-t-il dans le contenu de la conversation, ou plutôt dans l'idée que la forme la plus anodine de communication est devenue difficile dans cette ville ultramoderne ?

4. Simplifications et reformulations

Dans leurs tentatives de traduction de la foisonnante bande-son de *Playtime*, nous avons constaté que les sous-titres avaient régulièrement recours à un rendu qui s'apparentait plus à de la réécriture qu'à de la traduction littérale. On s'intéressera d'abord, avec l'exemple 8, aux changements qui affectent la dimension sociolectale du discours. Dans cette scène, le vieux gardien accueille Hulot et s'efforce de communiquer avec un supérieur par le biais d'une machine qu'on devine très sophistiquée :

Exemple 8. BFI 00 : 12 : 52 ; EG 00 : 12 : 19

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Ouais, ouais, ouais, ouais. Ouais, bon, alors (il s'éclaircit la gorge). Là, c'est parfait. Alors, monsieur, si vous voulez bien, je m'occupe de vous. J'en ai pour deux minutes. Voilà.	Sit here, I won't be a moment	Yeah...
		O.K. So...
		There.
		If you don't mind, sir...
		This'll only take a minute.
Alors, euh... Voyons voir, euh... (?) bien. Ça... Bon. (?) voilà. J'appelle. Euh... Voyons, ah ! Deuxième. Oui, oui, oui, oui, oui, oh, oui ! (?) alors. — (?) Qu'est-ce que c'est ? — Ah ! (?) Alors, euh... je demande le 440.....2.	I want four hundred and forty-...//	Let's see...
		I want...
		This one...
		Who is it?
		Well...
		I want 4... 4... ...2
Je répète...	I repeat	I repeat...
(Voix basse) 440. (Haute voix) ...2 !	...two	— 4... 4...
(La voix particulièrement peu audible annonce un chiffre qui pourrait être aussi bien compris comme un « un » que comme un « deux »). — Non, pas « un », deux ! (Même son inaudible). — Ouais ! Alors là, c'est bien, ça, ça va, ça va, alors là, ouais, là ! Bon. Là ! Et voilà !	Not one, two!	— 2.
		— Too?
		— Not too! 2!
		— 2? — Yes.
		There.
Tous ces trucs électriques... À savoir qu'est-ce qu'y a là-dedans, faut s'y connaître. Avec tous leurs boutons. Eh ! (Il siffle).	These electrical gadgets are all very// well if you know your way around //	Who understands all this electronic stuff?
		All these buttons.

On notera d'abord que c'est l'aspect dénotatif du dialogue (s'asseoir, patienter) qui concentre l'attention de BFI, alors que Tati, via le lexique et le niveau de langue utilisés, s'attache à marquer le contraste chez le gardien entre la

langue apprise, professionnelle (« si vous voulez bien, je m'occupe de vous ») et la langue « naturelle », spontanée (« Ouais, ouais, ouais, ouais. Ouais, bon alors »). La caractérisation linguistique du personnage (syntaxe « hachée » et niveau de langue familier d'un côté, syntaxe et lexique neutres de l'autre) est donc altérée, en dépit du fait que le raclement de gorge et la cigarette à la bouche puissent probablement être considérés comme des marqueurs de statut social. En outre, la minutie avec laquelle le cinéaste décrit la lutte du gardien avec la machine et la complexité de l'opération sont sans conteste en grande partie perdues à la traduction. Tati s'attaque ici aux circonvolutions inutiles que la technique nous fait emprunter (alors qu'il ne s'agit finalement que de faire appeler quelqu'un). Dans le dialogue initial, l'effet est créé par la description méticuleuse de chacune des étapes, commentées par le personnage. La traduction se contente du rendu des phases essentielles — même si le jeu du comédien semble compenser partiellement la simplification du dialogue —, là où les répliques d'origine s'intéressent au détail. La traduction d'EG, elle, rend davantage justice à la dimension sociolinguistique du passage, puisqu'elle travaille plus précisément les questions lexicales (registre familier : « *Yeah* », « *O.K.* », « *stuff* » ; marqueurs d'oralité : « *There* ») et syntaxique (énoncés inachevés, phrases sans verbe : « *All these buttons* »).

L'importance de la dimension sociolectale transparait aussi dans l'utilisation que fait Tati des anglicismes, signe d'un certain snobisme (comme chez Proust) comme d'une forme de complexe d'infériorité de cette France vis-à-vis de son cousin américain. Analysons à ce propos l'exemple 9. Le personnage de Schneider vient de retrouver Hulot, son ancien camarade de régiment :

Exemple 9. BFI à partir de 00 : 46 : 34 ; EG à partir de 00 : 46 : 00

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Ah, tu sais, ce trafic, dis-donc, ouh ! Et, comme ils disent, hein : « <i>Time is money</i> ! ».	Such traffic! As they say: <i>Time is money</i>	What traffic!
		But like they say... <i>Time is money.</i>
Alors, tu vois, c'est le modèle <i>Deluxe</i> .	It's the de luxe model	It's the deluxe model.
Je l'ai depuis deux jours. Je l'ai payée <i>cash</i> , hein, mon vieux !	I've had it for two days. I paid cash down	I got it 2 days ago.
		I paid cash.
[...]		
— Allez, viens mon vieux ! Je vais te faire visiter mon <i>home</i> .	I'll show you my home	Come see my home.

[...]		
— Allez, allez, viens mon vieux, tu vas boire un <i>glass</i> , là. — Ah non non. — Mais si, quoi. Tu vas bien prendre un petit scotch là ! Mais si, mais si ! Depuis le temps qu'on s'est pas vus, là ! (?).	Come in for a moment, have a drop of Scotch	Come in for a drink. Have a scotch.

On note ici que le discours de Schneider recèle son lot d'anglicismes, destinés, dans son esprit, à asseoir son statut social : comme dans *Jour de fête* (1949), le peuple américain est paré de toutes les vertus — notamment sur le plan technique — par certains personnages. Les propositions de BFI et d'Eclair Group ne permettent pas au spectateur d'avoir accès, par le biais de ces marqueurs essentiels, à l'ironie voulue par Tati puisque les traducteurs se contentent d'utiliser les mêmes mots. Mais l'anglais n'est pas la seule langue à laquelle Tati confronte le spectateur sans lui proposer de traduction. On pourrait même affirmer que le Paris de la fin des années 60 est présenté comme particulièrement multilingue. On étudiera, avec l'exemple 10, le cas de l'allemand (mais on gardera à l'esprit que d'autres langues émaillent la bande-son de *Playtime*). Ici, un employé et son patron (tous deux allemands) échangent au sujet d'un homme qui s'est montré particulièrement sans gêne quelques instants auparavant :

Exemple 10. BFI 00 : 35 : 06 ; EG 00 : 34 : 32

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— <i>Guten morgen, Herr Direktor</i> . (ALL) : il avait un long pipe, il avait un long écharpe. Il était assis à le bureau. — (ALL). — (ALL) il a fouillé dans tous les papiers, comme ça, vous voyez. — (ALL). — (ALL) sans se gêner. — (ALL). — Ah vraiment ! Je...	When I was busy a man rifled the desk drawer	N.T.
	He had a long pipe and a long scarf//	He had a pipe and a long scarf.// He sat down there.
	He went through the papers	He went through all the papers.//
	He walked off with some, cool as you please	N.T.

Dans cette scène, non seulement les phrases en allemand ne font l'objet d'aucune traduction en anglais — ce que l'on peut juger parfaitement recevable si l'on admet que le spectateur anglophone doit être placé dans les mêmes conditions que son homologue français — mais dans la version BFI, le dialogue anglais semble tout simplement constituer un résumé de ce qui se dit en allemand. Par exemple, les segments « *When I was busy* » ou « *He walked off with some* » n'ont pas leur équivalent dans le dialogue français. Il est aussi envisageable que ces deux énoncés résument ce que l'on voit à l'écran. La traduction retenue peut néanmoins légitimement être interrogée puisqu'elle donne une tout autre image du rapport que les langues entretiennent entre elles dans l'univers de *Playtime* : là où Tati met en scène une juxtaposition des langues qui rend difficile l'appréhension du sens de la scène, le recours au seul anglais dans les deux versions donne, lui, au contraire, un sentiment d'unité et de cohérence linguistique et culturelle. Sur la question de la fidélité au texte de départ, le traducteur d'EG adopte en tout cas une position différente de celle de son concurrent puisqu'on constate qu'il ne s'autorise pas à aller au-delà de ce qui est dit en français.

Dans *Playtime*, quatre lieux différents évoquent la technicisation progressive du mode de vie : Orly et ses immeubles de verre et d'acier, l'exposition des inventions (la porte que l'on claque silencieusement, le balai lumineux, etc.), l'immeuble moderne de l'ami de régiment de Hulot et le *Royal Garden* (son décor sophistiqué, sa climatisation). Il n'est donc pas étonnant que le langage des personnages en porte la trace : c'est parfois un véritable technocet qui transparaît dans le discours des personnages, comme le montre l'exemple 11. Dans la scène ci-dessous, un vendeur présente à un client un modèle de porte censé être révolutionnaire :

Exemple 11. BFI à partir de 00 : 33 : 57 ; EG à partir de 00 : 33 : 24

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Après vous, monsieur. — Alors, d'après vous, vos portes sont totalement insonores ? — Absolument, j'explique à vous.	N.T.	Your doors are soundproof ?
		Absolutely. Let me explain.

<p>— Regardez. La porte, elle a fabriquée dans un matière totalement insonorisée (?). / — (?) Ah, oui, on n'entend rien lorsqu'elles sont fermées. Très bien. Très intéressant.</p> <p>— Vous entendriez même pas...</p> <p>— Mais dites-moi, est-ce que je peux fermer cette porte sans qu'elle fasse le moindre bruit.</p> <p>— Je vous fais un démonstration. Grâce à l'épaisseur de la porte en Sonex, voyez-vous...</p>	<p>This door is made of sound-proofing // material</p>	<p>It's made of totally soundproof materials.</p> <p>— Very interesting. — You can't even hear...</p> <p>I can close it in complete silence?</p> <p>Let me show you. Thanks to this layer of Sonex...//</p>
<p>[...]</p>		
<p>— Auriez-vous l'obligeance de me montrer vos prix.</p> <p>— Ah, ah, alors voici nos prix et ici les références de nos différents articles.</p> <p>— Je vous remercie.</p> <p>— A votre disposition, monsieur.</p> <p>— Merci.</p>	<p>N.T.</p>	<p>Here are our prices...</p> <p>with the various reference numbers.//</p> <p>At your service, sir.</p>

On remarquera une nouvelle fois un écart de traitement entre les deux traductions professionnelles. Outre la différence de rendu du détail dans le dialogue, on note bien ici que la traduction d'EG s'efforce de conserver davantage de mots techniques que celle de BFI : *soundproof*, *layer of Sonex*, *reference numbers*, par exemple. Dans la traduction proposée par BFI, c'est donc toute la construction identitaire autour de l'objet technique (le vendeur compétent est celui qui maîtrise le technolecte susceptible de convaincre son auditoire) qui est affaiblie par le biais des non-traductions et des simplifications opérées.

5. Focalisation, défocalisation, refocalisation

Comme mentionné plus haut, ce qui caractérise notamment la bande sonore des films de Tati, c'est le bouleversement des hiérarchies qu'il introduit entre les différents éléments. On sait que Tati travaillait systématiquement le son en post-production. Laufer (2002 : 57) rapporte par exemple que le cinéaste

enregistre 365 bruits de vague différents pour la préparation des *Vacances de Monsieur Hulot* (1953). Il n'y a donc pas de son « réaliste » chez Tati : la bande-son est souvent débarrassée de ses scories et certains éléments sont au contraire mis en valeur. Ce n'est par exemple jamais le positionnement de la caméra par rapport à l'objet ou au personnage qui détermine le volume sonore : seule la composition esthétique décide de ces paramètres. Le traducteur doit donc s'intéresser de près à ces effets de (dé-)focalisation s'il veut rendre compte de l'esthétique tatiesque. Abordons un premier problème avec l'exemple 12. Dans cette conversation entre des personnages qui se rencontrent par hasard au restaurant, chaque convive semble se disputer la parole :

Exemple 12. BFI 01 : 14 : 50 ; EG 01 : 14 : 17

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— Oh / — Oui ! / — Chérie, comment vas-tu ? C'est pas vrai / — C'est pas possible. — Qu'est-ce que vous faites ici ? — Bonjour (?) Henri !	What are you doing there?	What're you doing here?
— Ce que je suis contente. J'avais commandé une excellente table. Venez avec nous ! (?). — (?).	Join us at our excellent table	We reserved a good table. Come with us.

Tati, dans ses films, affiche clairement sa volonté de mixer au même volume sonore plusieurs conversations en même temps, afin à la fois de dynamiser la scène et de traduire l'idée que les échanges ne débouchent sur aucune communication authentique. Les sous-titres, eux, contraints par l'écrit, ne peuvent au mieux que juxtaposer les répliques et réduire drastiquement le dialogue pour éviter à la fois l'excès de texte et le manque de clarté. L'effet de simultanéité des conversations fait place à une simple juxtaposition d'énoncés (par exemple, « *What are you doing there?* » / « *Join us at our excellent table* »).

Dans ce jeu sur la (dé-)focalisation, les décodages partiels ou erronés semblent inévitables. C'est alors le subtil discours sociologique de Tati sur son époque qui risque d'être affaibli ou dénaturé. Etudions à ce propos l'exemple 13. Au restaurant *The Royal Garden*, le gérant fait de discrètes remontrances

à son serveur : les clients sont tout autour de lui et il ne faut en aucun cas les déranger :

Exemple 13. BFI 01 : 13 : 23 ; EG 01 : 12 : 49

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
(Bruit de la salle de restaurant. Dialogue très peu audible). — Garçon, eh bien, (?). — Ah, non non non non. Là ! Pas là !	Waiter, have you attended to that table?	Waiter. Can't you handle this table?

Du point de vue de Tati, il s'agit d'illustrer la question des jeux hiérarchiques qui s'établissent au sein du restaurant (entre le gérant et le serveur, d'une part ; entre les clients et le gérant, d'autre part). Les sous-titres, cependant, restituent ces paroles de manière totalement intelligible, négligeant en cela de rendre compte de la dimension sociale de la scène (et de l'humour qui en découle). Il ne s'agit pas en effet de donner à tout comprendre, mais de placer le public dans les conditions voulues par Tati : dans ce contexte précis, le spectateur est assis au milieu du restaurant avec les autres clients et il ne peut exiger de recevoir de signes plus explicites que ceux auxquels les convives ont accès.

Il est bien sûr, en revanche, nombre d'occurrences pour lesquelles il y a coïncidence entre les moyens filmiques mis en œuvre pour focaliser l'attention du spectateur et l'emploi d'un sous-titre qui aura la même fonction, comme dans l'exemple 14, renvoyant à une annonce publicitaire radiophonique :

Exemple 14. BFI 00 : 55 : 57 ; EG 00 : 55 : 23

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
Mesdames, utilisez <i>Quick Cleaner</i> , parce que <i>Quick Cleaner</i> est le...	<i>Ladies, use Quick Cleaner, because Quick Cleaner...</i>	<i>Ladies, use Quick Cleaner because Quick Cleaner is...</i>

Tati, qui n'a par ailleurs jamais recours, dans le film, au gros plan pour cadrer les visages, fait usage d'un insert — forme de focalisation visuelle —, que les traducteurs ont décidé de rendre par un sous-titre — forme de focalisation linguistique par nature (du texte par opposition à une absence de texte). Ils passent donc outre la presque vacuité sémantique de la phrase afin de traduire au mieux cet effet voulu par Tati, dont la fonction est sans doute de signifier

la place prépondérante que prend le marketing commercial dans la vie de ces gens à la fin des années 60.

6. Les traductions qui se veulent proches du texte-source

Nous ne nous intéresserons pas ici aux traductions littérales qui rendent efficacement les intentions du dialogue d'origine, mais plutôt à celles qui, par excès de transcodage, finissent paradoxalement par aller à l'encontre du projet artistique du cinéaste. Nous avons montré qu'une bonne traduction du dialogue de *Playtime* ne pouvait faire l'économie, à notre sens, d'une réflexion sur la fonction du dialogue dans le film. On pressent notamment le risque qu'il y aurait à vouloir rendre les « sécrétions humaines » qui envahissent l'œuvre par des traductions littérales systématiques. On peut s'interroger, par exemple, sur la nécessité de traduire les dialogues de l'exemple 15. Dans la scène suivante, un organisateur de voyage s'adresse à ses clients :

Exemple 15. BFI 00 : 09 : 15 ; EG 00 : 08 : 43

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
— <i>Come on ladies</i> , par ici. Suivez-moi ! Alors <i>you stop here, please. Ladies, please stop...</i> Ah ! Alors écoute : de là jusque là, le Royal Hotel.	From here to here: Royal Hotel//	From here to here : Royal Hotel.//
Et alors de là jusque là, le Moderne, hein ? —Donc, bon voyage ! Par ici !	From here: the Moderne	And here to here... the Moderne.//

Quelle est la fonction de ces sous-titres ? S'agit-il de simples « jalons » destinés à préparer mentalement le public à sa découverte future du *Royal Garden* ? D'un effet de pointillisme, les sous-titres craignant de laisser défiler la bande-son trop longtemps sans proposer de traduction ? Au-delà du risque de l'alourdissement du sous-titrage, il nous semble que, dans le contexte précis de ce film, la volonté de tout traduire peut parfois même *desservir* son esthétique. Qu'en est-il, par exemple, avec l'exemple 16, dans lequel un serveur explique à son patron qu'il ne peut pas faire passer son poisson à travers le passe-plat car l'ouverture est trop étroite :

Exemple 16. BFI 01 : 05 : 20 ; EG 01 : 04 : 47

DIALOGUE D'ORIGINE	TRADUCTION DE BFI	TRADUCTION D'ECLAIR GROUP
<p>— Qu'est-ce qui va pas, vous ?</p> <p>— Alors, regardez la sauce. Je peux pas le prendre par le haut (il montre que la sauce coule hors du plat). Aaah !</p> <p>— Passez dans l'autre sens !</p> <p>— Dans l'autre sens ?</p> <p>Alors là, vous allez voir ! Dans l'autre sens, tenez ! (La sauce coule de nouveau hors du plat).</p> <p>— (?).</p> <p>— Alors passez le par la porte !</p>	N.T.	Look at the sauce.
		Turn it around.
		In the other direction? There.
		The fish is 50. You have 50 here.
		It should go through.
		Then go through the door.

Dans le cas où un gag s'appuie sur des éléments visuels universels — dans la mesure, donc, où il peut être compris par n'importe quel individu (quelles que soient sa langue et sa culture) et où le langage utilisé à cette occasion par les personnages n'a pour fonction que de créer un effet de réel —, on peut légitimement se poser la question de savoir si sous-titrer le gag en question est la meilleure solution. Ici, bien que le dialogue français soit relativement long, la non-traduction ne pose *a priori* pas de problème de compréhension car la gestuelle des différents protagonistes indique aussi bien que leurs paroles ce qui est en train de se passer et ce qu'ils en pensent. De manière intéressante, EG fait un choix radicalement différent : il est assez clair ici que son rendu du dialogue est assez complet. Mais la question reste posée : la traduction ne crée-t-elle pas un effet de redondance par rapport à l'image ? Compte tenu de la nature essentiellement visuelle du gag, n'attire-t-on pas inutilement l'attention du spectateur sur un texte dont on pourrait facilement se passer ? Faut-il privilégier les éléments de nature sociolinguistique — qui ont évidemment leur importance mais qui peuvent être facilement compensés à un autre moment du film — ou l'élément comique visuel ?

7. Conclusion

L'étude montre assez clairement que l'hypothèse de la réduction drastique du dialogue se confirme chez les deux traducteurs, bien que BFI soit beaucoup plus radical que son concurrent sur ce point. Elle entérine aussi l'idée selon laquelle —sauf exception— le subtil jeu de focalisation / défocalisation opéré par Tati est parfois perdu à la traduction. Par ailleurs, elle témoigne du fait que dans les deux versions des traducteurs, l'appréhension synthétique de la bande-son (sous la forme de dialogues qui se chevauchent), fait place à des traductions qui relèvent davantage de l'appréhension analytique du sens. On gardera toutefois à l'esprit que dans le cas du sous-titrage, la bande sonore défile en même temps que les sous-titres, donnant en cela au spectateur un contexte permettant de relativiser la « dénaturation » engendrée par le texte écrit. Cela est particulièrement pertinent s'agissant d'une bande-son que l'on peut appréhender dans certaines scènes davantage comme un bruit que comme des répliques clairement articulées. Enfin, l'étude permet de mettre en évidence que dans certains contextes, la volonté de vouloir traduire un maximum de répliques peut aller à l'encontre du projet esthétique du cinéaste.

La comparaison des deux versions étudiées nous amène en outre à suggérer que les conceptions traductologiques des deux sous-titreur au sujet de la fonction du dialogue diffèrent fortement, engendrant de ce fait deux constructions assez dissemblables de la « France de Tati ». Pour EG, le « bon » sous-titrage s'apparente à une traduction explicite et proche du texte de départ, d'où un plus grand respect dans son texte des caractéristiques sociolinguistiques et technolinguistiques du dialogue de départ ; d'où, aussi, un rendu du détail plus fin que celui de son concurrent. Toutefois, faute peut-être d'une réflexion suffisante sur le rôle joué par la langue dans le film, cette orientation peut s'avérer contreproductive sur certains segments, en dénaturant les effets de focalisation ou de défocalisation recherchés par l'auteur, en faisant basculer le « bruit de la langue », la sécrétion linguistique et culturelle propre à cette France tatesque, vers la banalité sémantique. Avec EG, le spectateur dispose donc de davantage de marqueurs pour reconstituer l'identité française vue par Tati ; en revanche, son souci de vouloir rendre autant de répliques que possible focalise parfois l'attention sur ce qui n'est qu'accessoire dans le regard du cinéaste. Moins proche de la lettre du texte, la version de BFI perd parfois en rigueur sémantique ce qu'elle gagne en liberté, tout en témoignant d'une réflexion intéressante sur la fonction esthétique du langage parlé dans le film.

Références

- CHIARO, Delia. (2009) "Issues in audiovisual translation." Dans: Munday, Jeremy (éd.) 2009. *The Routledge Companion to Translation Studies*. Londres & New York: Routledge, édition révisée, pp. 141-164.
- CHION, Michel. (2009) *Jacques Tati*. Paris: Cahiers du cinéma.
- CORNU, Jean-François. (2011) "Le public? Quel public? De l'influence négligeable des spectateurs sur les stratégies de traduction audiovisuelle des films en France." Dans: Şerban, Adriana & Jean-Marc Lavour (éds.) 2011. *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 21-35.
- DE LINDE, Zoé & Neil KAY. (1999) *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. (2005) "Back to the Future in Subtitling." Dans: *MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*. Saarbrücken: EU High Level Scientific Conference Series. Version électronique: https://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_proceedings.html
- DONDEY, Marc. (2002) *Tati*. Paris: Ramsay.
- EDE, François & Stéphane GOUDET. (2002) *Playtime*. Paris: Cahiers du cinéma.
- ETIEMBLE, René. (1994) *Parlez-vous français?* Édition révisée. Paris: Gallimard.
- FIESCHI, Jean-André. (1996) *La voix de Jacques Tati*. Mulhouse: LimeLight.
- GEORGAKOPOULOU, Panayota. (2009) "Subtitling for the DVD Industry." Dans: Díaz-Cintas, Jorge & Gunilla Anderman (éds.) 2009. *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. New York: Palgrave Macmillan.
- GOTTLIEB, Henrik. (1994) "Subtitling: Diagonal Translation." Dans: *Perspectives, Studies in Translatology* 2:1, pp. 101-21.
- GOUDET, Stéphane. (2002) *Jacques Tati: de François le facteur à Monsieur Hulot*. Paris: Cahiers du cinéma.
- GUERAND, Jean-Philippe. (2007) *Jacques Tati*. Paris: Gallimard.
- LAUFER, Laura. (2002) *Jacques Tati*. Paris: Les Éditions de l'If.
- LAVOUR, Jean-Marc, & Adriana ŞERBAN (éds.) (2008) *La traduction audiovisuelle*. Bruxelles: De Boeck.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. (1998) "Audiovisual translation." Dans: Baker, Mona & Gabriela Saldanha (éds.) 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- PRÉDAL, René. (2007) *Esthétique de la mise en scène*. Condé-sur-Noireau: Cerf-Corlet.
- SELF, Robert T. (2001) *Robert Altman's Subliminal Reality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- THORET, Jean-Baptiste. (2006) *Cinéma contemporain. Mode d'emploi*. Paris: Flammarion.

TOURY, Gideon. (1983) "Sharing Relevant Features: An Exercise in Optimal Translating." *Meta: journal des traducteurs* 28:2, pp. 116-129.

Filmographie

Jour de fête (Jacques Tati 1949)

Les grandes heures: "Un comique de vocation: Jacques Tati" (Ina/Radio France 2009)

Les Quatre cents coups (François Truffaut 1959)

Les Vacances de Monsieur Hulot (Jacques Tati 1953)

Parade (Jacques Tati 1974)

Playtime (Jacques Tati 1967)

Playtime (Jacques Tati 1967 / BFI 2010).

Playtime (Jacques Tati 1967 / Studiocanal 2014)

NOTE BIOGRAPHIQUE / BIONOTE

SÉBASTIEN GOUTTEFANGE enseigne actuellement l'anglais en lycée et effectue une thèse dans le domaine de la traduction à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Titulaire de l'agrégation, il est membre de l'équipe de recherche EMMA. Sa recherche porte sur le sous-titrage des films de Robert Altman. Il s'intéresse tout particulièrement au lien entre l'esthétique du film et la traduction audiovisuelle.

SÉBASTIEN GOUTTEFANGE teaches English in a high school in France and is a doctoral student in translation at Paul Valéry University, Montpellier. He is a member of the research team EMMA and is a holder of the *agrégation* in English. His research focuses on the subtitling of Robert Altman's movies. He is particularly interested in the link between film aesthetics and audiovisual translation.

Recibido / Received: 08/02/2017
Aceptado / Accepted: 23/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.10>

Para citar este artículo / To cite this article:

Martínez Tejerina, Anjana & Samantha Sánchez Martínez. (2019) “El doblaje de acentos extranjeros y regionales en *Los Simpson*.” En: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 281-307.

EL DOBLAJE DE ACENTOS EXTRANJEROS Y REGIONALES EN LOS SIMPSON¹

Anjana Martínez Tejerina

anjana.martinez@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Samantha Sánchez Martínez

samantha.sanchez01@estudiant.upf.edu
Universitat Pompeu Fabra

Resumen

El doblaje de los acentos es un fenómeno frecuente en nuestras pantallas que no ha recibido, sin embargo, suficiente atención académica. El presente estudio compara la versión original con la versión doblada de la serie de animación *The Simpsons* (Matt Groening 1989-) y analiza 32 personajes cuyo acento diverge del estándar. El análisis cuenta además con la experiencia en primera persona de María José Aguirre de Cárcer, la actual traductora de la serie al castellano. La investigación revela que factores como los obstáculos lingüísticos, las restricciones visuales o los estereotipos determinan la solución empleada. A pesar de que el uso de acentos está íntimamente relacionado con la identidad, los resultados obtenidos indican que la mayoría de las técnicas suponen, en mayor o menor grado, un cambio en la caracterización del personaje.

Abstract

“The dubbing of foreign and regional accents in *The Simpsons*”

Although the dubbing of accents is a common phenomenon on our screens, it has not received enough scholarly attention. This study compares the original version with the dubbed version of the animated series *The Simpsons* (Matt Groening 1989-), and

1. El presente artículo ha sido realizado en el marco del grupo de investigación consolidado CEDIT (2014 SGR 843) del Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra.

analyses 32 characters with a non-standard accent. The research is also based on the first-person experience of María José Aguirre de Cárcer, the current translator of the series to European Spanish. This investigation discloses that factors such as linguistic obstacles, visual restrictions or stereotypes determine the final solution. Despite the close link between accents and identity, the results obtained suggest that most translation techniques imply changes in characterisation to a greater or lesser extent.

Palabras clave: Acentos. Doblaje. Estereotipos. Multilingüismo. Traducción Audiovisual.

Keywords: Accents. Dubbing. Stereotypes. Multilingualism. Audiovisual Translation.

1. Introducción

“¿Mi voz ha sonado malévola? Pasa mucho con el acento ruso.” Slava, capítulo 20 de la temporada 24 de la serie *The Simpsons*

Según la Real Academia Española, el multilingüismo consiste en la coexistencia de varias lenguas en un país o territorio. Una de las consecuencias de esta convivencia son los acentos. El hecho de que una persona tenga una lengua nativa distinta a la que está hablando genera un acento. Lippi-Green (2012: 46) explica esta situación en el caso del inglés de Estados Unidos:

When a native speaker of a language other than English learns English, accent is used to refer to the breakthrough of native language phonology into the target language. Thus we might say that an individual has a Welsh accent, or a Tagalog accent, because the phonologies of those languages influence the learner's pronunciation of U.S. English, and any effort to block the L2 accent will be accomplished with differing degrees of success.

Este acento originado por la lengua nativa vendrá a menudo acompañado, tal y como veremos en el corpus, de otras manifestaciones típicas del multilingüismo como el *code-switching*.

Aunque los acentos pueden reflejar características como el grupo social, en este estudio nos centraremos exclusivamente en las variantes diatópicas, que pueden explicitar lugares de procedencia más o menos extensos, es decir, continentes, países o regiones.

Con respecto al estado de la cuestión, la traducción audiovisual (TAV) del multilingüismo, un fenómeno cada vez más presente en nuestras pantallas, ha sido ampliamente analizada en los últimos años por autores como Corrius y Zabalbeascoa (2011), Heiss (2004) o de Higes-Andino et al. (2013). Sin embargo, no parece haber suscitado el mismo interés una de sus consecuencias más habituales: el acento. Quizá se debe a que esta manifestación está relacionada con aspectos fonológicos y no son resultado exclusivo de las decisiones del traductor, sino sobre todo de la interpretación de los actores. En cualquier caso, coincidimos con Steffensen (2012: 511) en que este objeto de estudio sí tiene cabida en la investigación sobre traducción audiovisual: “The dramaturgical use of accents can be considered an aspect of audiovisual translation

(AVT) in the broad sense of the transfer of meanings between cultures through language”.

Por otro lado, el uso de acentos en los medios audiovisuales está íntimamente relacionado con la representación de clichés tanto en la versión original (VO) como en la versión doblada (VD). Según autoras como Kozloff (2000: 26), la creación o perpetuación de estereotipos por medio del diálogo también merece una mayor atención:

Often overlooked is how much the speech patterns of the stereotyped character contribute to the viewer's conception of his or her worth; the ways in which dialect, mispronunciation, and inarticulateness have been used to ridicule and stigmatize characters have often been neglected.

Ante esta situación, surgen diversas preguntas. ¿Recurre el traductor a estrategias similares al traducir acentos que al traducir otro tipo de manifestaciones relacionadas con el multilingüismo? ¿Qué motivaciones y qué consecuencias tiene la elección de las distintas técnicas? ¿Cómo actúa ante la presencia de estereotipos en la VO? ¿Perpetúa la traducción los estereotipos? ¿Los subvierte? ¿Los modifica?

2. El multilingüismo en los productos audiovisuales: representación, funciones y peligros

El multilingüismo puede aparecer representado en el texto audiovisual de diversas maneras y en diversos grados. Mareš (2000a; 2000b; 2003) [cit. en Bleichenbacher (2008: 23-25)] distingue en los textos de ficción cuatro estrategias fundamentales: eliminación, señalización, evocación y presencia.

La eliminación, que es la estrategia más alejada de la realidad, consiste en sustituir el idioma que hablaría un personaje en la realidad y que no coincide con el idioma principal de la película por una variedad estándar de la lengua principal. Como no aparece ninguna pista lingüística, el espectador solo podrá reconocer el origen del personaje si es capaz de procesar indicios extralingüísticos. A este respecto, cabe recordar la capacidad semiótica de la imagen, tal y como destaca Whitman-Linsen (1992: 33):

We might go so far as to claim that the relatively versed viewer can recognize a number of nationalities watching solely the people on the screen with the sound eliminated. The Frenchman's shoulder movements and lower-lip idiosyncrasies, the American bearing of the body and free-swinging gait, and the Italian's 'talkative' hand signals can virtually not be mistaken for each other.

La señalización consiste en que un personaje mencione de forma explícita su lengua u origen en un comentario metalingüístico.

En la evocación el personaje habla la lengua principal del producto audiovisual, pero incluye múltiples interferencias de su lengua nativa. Bleichenbacher (2008: 60) afirma que, aunque estas interferencias pueden aparecer en cualquier plano lingüístico, se desarrollan con frecuencia en el plano fonológico, mediante acentos, y el léxico, mediante breves cambios de código o code-switches, es decir, el hablante introduce palabras de su L1. Esta estrategia sirve para indicar la procedencia del parlante, pues los acentos y las interferencias desvelan la L1 del personaje.

Por último, la presencia consiste en incluir una lengua distinta de la lengua principal de la película. Esta estrategia sería la más cercana a la realidad, pues supondría que, por ejemplo, cuando dos personajes rusos estén solos, hablen ruso y no inglés o castellano.

La variación lingüística, trasvasada por medio de estas cuatro estrategias, está presente a menudo en los productos audiovisuales, pues permite a guionistas y directores alcanzar determinados objetivos. Bleichenbacher (2008: 26) afirma que es imposible realizar un listado exhaustivo de las funciones que puede desempeñar el multilingüismo en un producto audiovisual, pero destaca tres categorías fundamentales: el realismo, el humor y la crítica social. En el presente apartado nos centramos en las dos primeras por su relevancia en el corpus objeto de análisis.

En primer lugar, cabría destacar la intención de reflejar una realidad de diversidad lingüística y cultural. Bleichenbacher (2008: 26) afirma que “multilingualism in the text is motivated by the desire to represent a situation of language contact in the story as faithfully as possible”. Las aventuras de la famosa familia Simpson se desarrollan en un pueblo llamado Springfield y la serie cuenta con un nutrido grupo de secundarios que reflejan la diversidad social de un gran número de barrios estadounidenses. De hecho, el nombre de Springfield se eligió porque es uno de los nombres de ciudad más comunes de Estados Unidos, por tanto, es otro intento de los creadores por mostrar una realidad reconocible por gran parte del público original. Dore (2016: 122) explica de qué manera las series emplean el lenguaje para reflejar la realidad y cómo recurren a rasgos estereotípicos:

Although they are far from reflecting real interaction *stricto sensu*, TV series try to recreate a sort of idealised community. In order to do this, the language they use is based on those communicative patterns that are deemed prototypical for a given social group. It is therefore not surprising to find that stereotyped

language variations are exploited in audiovisual texts to mark differences in social status.

En segundo lugar, la variación lingüística se explota a menudo en los medios audiovisuales como elemento cómico. La inclusión de varios idiomas en un texto audiovisual puede provocar la risa gracias a malentendidos o juegos de palabras interlingüísticos, pero, en ocasiones, es la forma de hablar de un personaje la que pretende ser la causa del humor (recurso que puede relacionarse con sentimientos etnocéntricos). Con respecto a los dialectos, Arampatzis (2012: 67) afirma que constituyen “a fairly popular means of creating humorous sequences”.

No obstante, ya sea la intención del guionista añadir un toque cómico, ya sea indicar la nacionalidad de un personaje en favor de la autenticidad, la representación de distintas culturas en los productos audiovisuales suele caer, como ya hemos mencionado, en el uso de estereotipos.

The use and manipulation of language variation to establish character are long-established practices in storytelling; [...] stage actors used language accent to draw character quickly, building on well-established, preconceived notions associated with specific regional loyalties, ethnic, racial alliances or economic status. This shortcut to characterization means that certain traits need not be laboriously demonstrated by means of a character's history and actions and an examination of motive. (Lippi-Green 2012: 104)

Bleichenbacher (2008) revela en una interesantísima investigación sobre el cine de Hollywood cómo la elección de la nacionalidad de los personajes ha creado y perpetuado peligrosos estereotipos y, también, cómo la aplicación de las estrategias de presencia, evocación o señalización repercute igualmente en la caracterización de los personajes.

Code-switching and interlanguage are typical for negative or laughable minor characters, whereas higher up in the hierarchy, the evil masterminds are more often portrayed as fluent users of standard English [...] characters with pronounced L2 accents, with a preference for code-switching into the replaced language, or with even more obvious instances of interlanguage, are often minor, comical, less powerful, or even downright negative characters. (Bleichenbacher 2008: 83-90)

Además, observamos que, con el fin de conceder una característica destacable a los personajes, se tiende a recurrir a la exageración de los rasgos típicos de la comunidad de la cual provienen. Se persigue, básicamente, que los atributos de esos personajes sean lo suficientemente perceptibles como para que todos los espectadores de la cultura meta identifiquen la diferencia y reconozcan el

origen del personaje. Steffensen (2012: 510-511) analiza la representación de personajes de Japón y Botsuana en la BBC por medio de acentos y señala lo siguiente:

Accents are used to represent and translate the *outside* in stereotyping ways that tend towards racialisation and towards actors using generic “Southern African” and “East Asian” accents that bear little resemblance to the actual phonological profile of native speakers of Tswana and Japanese. [...] The accent enacted can tell us that a character speaking in English is Batswana or Japanese, or that the listener should believe so. But what happens when the characterisation is unrecognisable to a Batswana or Japanese person and s/he feels that his/her identity has been misrecognised?

A pesar de que tendremos en cuenta estos aspectos, el objetivo de esta investigación no es analizar si la imitación de los acentos es precisa o si un miembro de esa comunidad se sentiría identificado con el acento que se le adjudica pues, como menciona Steffensen en el caso de la BBC, la intención es que el acento, y por tanto el origen geográfico, sea reconocido por los espectadores. Consideramos que *The Simpsons* (Matt Groening 1989-), tanto en VO como en VD, tiene el mismo objetivo.

3. Introducción al análisis

El análisis consiste en un estudio descriptivo que compara la versión original de la serie con su versión doblada al español de España. Sin embargo, como es bien sabido, esa versión se obtiene tras las fases de traducción, ajuste y grabación en sala y, por tanto, la versión que se emite en televisión puede distar considerablemente de la propuesta ofrecida por la traductora. Por ello, con el objetivo de dilucidar no solo cómo se doblan los acentos, sino también qué papel juega la traductora en la toma de estas decisiones, hemos querido analizar no solo el producto, sino también parte del proceso. Esto ha sido posible gracias a la información proporcionada por la traductora de la serie para su doblaje en España, María José Aguirre de Cárcer. De este modo, las opciones de traducción analizadas en el corpus pueden explicarse a menudo con las justificaciones de la propia traductora.

El corpus recoge una selección de 32 personajes que presentan un acento que diverge del estándar estadounidense. Es necesario recalcar aquí que el presente artículo no pretende incluir todos los personajes con acento que muestra la serie, pues en *The Simpsons* aparecen infinidad de secundarios y sus más de 600 capítulos la convierten en una de las producciones más largas de la historia de la televisión. El objetivo de este estudio tampoco es realizar

un análisis exhaustivo de las características fonéticas y prosódicas de los personajes, pero, a modo de ilustración, incluiremos algunos de los rasgos que caracterizan el acento prototípico de los hablantes de cada variedad diatópica analizada. Cuando esos rasgos coincidan en ambas versiones solo se mencionarán una vez.

Para agrupar los ejemplos se han seguido tres criterios. En cierto modo, los acentos ya clasifican a los interlocutores pues, por un lado, dividen a los hablantes de una lengua en hablantes nativos y no nativos y, por otro, separan a la comunidad de hablantes nativos en diferentes zonas geográficas. Por ello, se ha tenido en cuenta en primer lugar si el acento es extranjero, es decir, si son hablantes del inglés como lengua no nativa (L2), o regional, es decir, si hablan un dialecto del inglés como nativos (L1). Estos dos apartados se subclasifican a su vez teniendo en cuenta el resultado obtenido en la VD: acento extranjero, acento regional o acento estándar. Por último, se han agrupado los personajes que comparten la misma lengua de origen, especificando además su país o zona de procedencia. Solo se ha mencionado el número de capítulo en el caso de secundarios que aparecen solo una o dos veces en la serie.

4. Análisis del doblaje de los acentos extranjeros y regionales en *The Simpsons*

4.1. Acento extranjero (inglés como L2)

En este apartado se recogen los personajes de la VO que no hablan inglés como lengua nativa, sino que lo hablan como segunda lengua (L2). Su forma de hablar se caracteriza por un acento procedente de su lengua materna. A continuación, veremos cómo esta situación inicial puede dar pie a tres resultados distintos en el doblaje: español con acento extranjero, español con acento dialectal y español con acento estándar.

4.1.1. Inglés (L2) con acento extranjero > español (L2) con acento extranjero

Tabla 1. Personajes doblados al español con acento extranjero

CARACTERÍSTICAS DEL ACENTO EXTRANJERO	PERSONAJES
Alemán. VO acento alemán. VD acento alemán. Sustitución de la vibrante alveolar simple /r/ por la vibrante alveolar múltiple /r/.	(1) Fritz. Alemania (capítulo 11, temporada 3). (2) Hans. Alemania (capítulo 11, temporada 3). (3) Horst. Alemania (capítulo 11, temporada 3). (4) Ütter Zörker. Alemania. (5) Hitler. Alemania. (6) Rainier Wolfcastle. Austria. (7) Wolfgang Puck. Austria (capítulo 11, temporada 13).
Francés. VO acento francés. VD acento francés. Acentuación de la última sílaba. Aspiración de la última letra de la palabra.	(8) Cesar. Francia.
Italiano. VO acento italiano. VD acento italiano. Tendencia a enfatizar las vocales átonas internas.	(9) Angelo. Italia. (10) Luigi Risotto. Italia. (11) Francesca Terwilliger. Italia.
Japonés. VO acento asiático. VD acento asiático. Sustitución de /r/ por /l/.	(12) Doctor Sakamoto. Japón.
Ruso. VO acento ruso. VD acento ruso. Sustitución de la vibrante alveolar simple /r/ por la vibrante alveolar múltiple /r/.	(13) Zhenya. Rusia (capítulo 20, temporada 24). (14) Slava. Rusia (capítulo 20, temporada 24).

Esta situación, en la que los hablantes del original no son nativos de la lengua origen (LO) y en que la lengua nativa del personaje no coincide con la lengua meta (LM), no presenta grandes obstáculos en la traducción de la variedad geográfica en forma de acento pues, si queremos mantener el recurso, basta con reflejar la pronunciación típica de esa comunidad al hablar en castellano. Así, en la VD los personajes hablan un español caracterizado por un acento extranjero; esto es, todos hablan un español como segunda lengua y, por tanto, incluyen rasgos fonológicos de su lengua materna. Esta solución se podría denominar mantenimiento, pues se mantiene el mismo recurso empleado en la versión original. Aguirre de Cárcer afirma que, para indicar que un personaje debe poseer un acento que diverja del estándar, escribe el texto que el actor de doblaje debe interpretar e incluye una nota en la que indica el acento que debe añadirle pues, según explica, especificar el acento del personaje resulta

más claro que escribir cómo debería pronunciarse. Por ejemplo, si uno de los personajes (1) a (7) dijera la frase “Tengo mucha hambre”, la traductora lo indicaría del siguiente modo: [Con acento alemán] Tengo mucha hambre; en lugar de recurrir a símbolos fonéticos o escribir la línea de diálogo tal y como lo pronunciaría una persona con un acento alemán marcado. Por tanto, la representación del extranjero dependerá en gran medida de la idea que la comunidad meta tenga de cómo habla su lengua esa comunidad y, sobre todo, de la interpretación de los actores y las indicaciones del director de doblaje.

Cabe remarcar que cuando el idioma materno de los personajes es cercano a países occidentales (España o EE. UU.) —como en el caso del italiano, el francés o el alemán (ejemplos del 1 al 11)— es más fácil que el espectador lo reconozca. Sin embargo, cuando se trata de personajes procedentes de países más exóticos para los espectadores observamos que se utiliza, tanto en la VO como en la VD, un acento que se vincula no a un idioma concreto, sino a una familia de lenguas. Por ejemplo, si el espectador solo tuviera acceso a la pista de audio, podría creer que el personaje número 12 es chino en lugar de japonés porque el acento empleado se vincula de manera general con las lenguas asiáticas.

Aparte de los cambios en la pronunciación con respecto a la lengua estándar, observamos que se recurre con frecuencia a la señalización, es decir, los propios personajes mencionan de forma explícita su lengua, religión o procedencia. Además, con el fin de subrayar que el personaje no está hablando su lengua nativa, se suelen introducir, tanto en la versión original como en la doblada, palabras o expresiones en su primera lengua. Así, los personajes alemanes pronuncian palabras como *Nein* o *Guten Morgen*. A este respecto, Bleichenbacher (2008: 83) se preguntaba en su investigación sobre el multilingüismo en Hollywood “to what extent the use of interlanguage features for evocation is paralleled by a depiction of non-English L1 speakers as inept L2 users of English (and other languages)?”.

La forma de hablar de Hans (2) en la versión doblada resulta especialmente llamativa precisamente por aumentar considerablemente la “ineptitud” del personaje. En el doblaje al español no solo introduce palabras en su lengua materna, sino que además comete errores tanto en la lengua que no domina (*No problema*) como en la que sería su lengua materna (la pronunciación de los números en alemán es incorrecta). Quizá este fallo se deba a que el guion doblado no incluía una lista de pronunciación y el actor de doblaje no tenía conocimientos de alemán.

El mantenimiento es una solución muy eficaz porque conserva tanto el recurso empleado en la versión original como su función, pero dejaría de ser

viable si el acento proviniera precisamente del español, es decir, de la LM, tal y como ocurre en el siguiente apartado.

4.1.2. Inglés (L2) con acento extranjero > español (L1) con acento regional

Tabla 2. Personajes doblados al español con acento regional

CARACTERÍSTICAS DEL ACENTO EXTRANJERO	PERSONAJES
Español. VO acento hispano. Pronunciación de [θ] a final de palabra como [t]. VD español de Argentina. Yeísmo rehilado.	(15) Doctor Nick Riviera. VO: Latinoamérica. VD: Argentina. (16) Personaje sin nombre (capítulo 4, temporada 14). VO: Latinoamérica. VD: Argentina.

La VO de los ejemplos 15 y 16 muestra a dos personajes que hablan inglés como L2. Aunque no resulta sencillo concretar su país de procedencia, el acento empleado evidencia que son de origen hispanohablante. Por su parte, la VD, muestra a dos personajes cuyo español, además de ser su L1, tiene un marcado acento argentino. Por tanto, en estos dos ejemplos se propone como equivalente de un acento de un personaje no nativo una variedad dialectal de la lengua meta. Este cambio se debe a que la L1 del personaje de la VO coincide con la lengua de la VD, lo que hace que la técnica de mantenimiento comentada en el apartado anterior sea inviable. A pesar de que esta solución aparece recogida con diversos nombres en las obras de otros autores como Reutner, que la denomina “equivalencia indirecta mediante las variedades de la lengua meta” (2013: 155), o García Luque, que habla de “presencia de un acento propio de la LM en la LO” (2016), nosotras proponemos el término *dialectización* por su brevedad y transparencia. Es importante subrayar que durante el proceso de doblaje se ha tomado una decisión sobre la procedencia de los personajes y, probablemente, se ha elegido en base al reconocimiento que pueda tener para el espectador del texto meta. La propia traductora corrobora esta hipótesis en el caso de Nick, pues comenta que fue el director de doblaje quien decidió otorgar un acento argentino al doctor con el fin de hacerlo más reconocible y cómico. Sin embargo, sería importante recalcar de nuevo la perpetuación de estereotipos. Según Piñeiro (2004), la caracterización de los personajes argentinos por medio de particularidades discursivas como la fluidez verbal ha “propiciado la consolidación del estereotipo de argentino en determinadas profesiones como la de psicoanalista (y determinadas variantes como psicólogo, psiquiatra, terapeuta...)”.

4.1.3. Inglés (L2) con acento extranjero > español (L2) con acento estándar

Tabla 3. Personajes doblados al español con acento estándar

CARACTERÍSTICAS DEL ACENTO EXTRANJERO	PERSONAJES
Albanés. VO acento albanés. Sustitución de la vibrante alveolar simple /r/ por la vibrante alveolar múltiple /r/. VD español estándar.	(17) Adil Hoxha. Albania.

El caso de Adil Hoxha resulta interesante porque, a pesar de que se podría haber acudido a un mantenimiento, la VD se decanta por una estandarización. Una hipótesis que explicaría esta decisión es que el equipo de doblaje no supiera cómo imitar a un albanés y optara por estandarizar el acento, pero esta decisión resulta incoherente con la pista de audio, ya que el director Skinner presenta a Adil de la siguiente manera: “Puede que su acento os parezca peculiar, y algún aspecto de su cultura os parecerá absurdo, o incluso ofensivo, pero yo os ruego que le concedáis el beneficio de la duda, única manera de intentar comprender a estos nativos retrógrados que nos llegan desde el tercer mundo”. Cuando le pedimos a María José Aguirre de Cárcer que nos justificara esta estandarización del acento extranjero, se quedó muy sorprendida porque, en su opinión, si el niño tiene acento en la VO, también debería tenerlo en la VD. Cuando vio el capítulo doblado, nos comentó que tenía que deberse a un error en el proceso de doblaje.

4.2. Acento regional (inglés como L1)

Los personajes que presentan una variedad dialectal del inglés como lengua materna (L1) se trasvasan en la VD de tres modos: por medio de un acento extranjero, regional o estándar. A pesar de que estas soluciones son las mismas que las encontradas para el doblaje del acento extranjero, observaremos durante el análisis que las causas y consecuencias de dichas decisiones de traducción difieren con respecto a las comentadas en el apartado 4.1.

4.2.1. Inglés (L1) con acento regional > español (L2) con acento extranjero

Tabla 4. Personajes doblados al español con acento extranjero

CARACTERÍSTICAS DEL ACENTO REGIONAL	PERSONAJES
Inglés. VO acento británico. Linking r: la /r/ solo se pronuncia cuando va seguida de vocal. VD acento británico. Adición del sonido [u] a las palabras acabadas en /o/. Pronunciación alveolar de los fonemas /d/, /t/ y /r/.	(18) Eliza Simpson (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra. (19) Dr. Bartley (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra. (20) Homer (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra. (21) Jeff Albertson, vendedor de cómics (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra. (22) Secundaria sin nombre. Prostituta asesinada (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra.
Inglés. VO acento del sur de Asia. Pronunciación del diptongo [j] como [dʒ]. VD acento del sur de Asia. Sustitución de la vibrante alveolar múltiple /r/ por la vibrante alveolar simple /r/.	(23) Apu. India. (24) Manjula. India.

Los personajes 18-24 se caracterizan en la VO por el uso de un acento propio de un dialecto del inglés. Aunque en principio la versión doblada está optando por mantener el acento tal y como veíamos en el apartado 4.1.1, hay un cambio sustancial, ya que se está añadiendo un acento extranjero a un personaje que es nativo en la VO, es decir, se les convierte en personajes que hablan el idioma como no nativos (L2). Steffensen (2012: 514) subraya lo que implica el uso de un acento no nativo: “Non-native accent signifies that the bearer of the accent is an outsider, masters the language incompletely and is therefore often considered culturally inferior to native speakers”.

Para subrayar el cambio que supone, consideramos que esta solución se podría denominar *extranjerización*.

Los primeros cinco personajes de este apartado aparecen en una de las historias que recoge el primer capítulo de la temporada 16, que se desarrolla en el Londres de finales del siglo XIX. En la versión original, los personajes de Springfield se convierten en personajes londinenses y una de las manifestaciones de esta transformación es el cambio de acento. Sin embargo, como veremos en el apartado 4.2.3, no todos los personajes británicos que aparecen en ese capítulo presentan un acento de Inglaterra en la versión doblada. Con respecto a este mantenimiento del acento británico, cabría destacar dos aspectos interesantes. En primer lugar, el hecho de que los personajes dejen

de ser nativos en la VD permite a la traducción recurrir a la estrategia de code-switching, de modo que, por ejemplo, Eliza incluye en su discurso una palabra de su lengua nativa (*well*). Por otro lado, resulta curioso que el acento no es igual de marcado en todos los personajes. Eliza presenta un acento mucho más exagerado que el del Dr. Bartley.

Además de incluir el acento británico, la procedencia de los personajes se subraya por medio del registro. Aguirre de Cárcer afirma que para traducir el inglés de Inglaterra opta por un español más correcto y arcaico. De esta manera se refuerzan estereotipos asociados a los británicos:

British English is largely associated with a high social class, giving way to two different sets of stereotypes: positive ones, such as elegance, sophistication, good manners and intellectuality, or negative ones, such as arrogance, snob-bishness and cold-heartedness (Arampatzis 2012: 79-80)

Los personajes de Apu y Manjula merecen una atención especial pues, si bien son hablantes nativos de inglés, es muy probable que en la serie no se concibieran como tales debido a una confusión muy extendida que Shilpa (2013: 318) aclara del siguiente modo:

Although perceived and received as a “foreign accent” in American culture, Indian English is, in fact, a native form of speaking in India, where the two national languages are English and Hindi. [...] So although it would be more appropriate to think of Indian English as an inflected version of English that more closely resembles British English, American culture perceives Indian Americans as talking with an accent of a nonnative speaker.

Además, volvemos a observar la tendencia a utilizar acentos genéricos más relacionados con familias de idiomas que con idiomas en sí, y que ya hemos señalado en personajes como el Dr. Sakamoto (12). Shilpa (2013: 41) asegura que el acento de Apu no es exactamente indio, lo que refuerza los estereotipos:

Apu is identified as Indian in the series, [...] but his accent stands in for a more general South Asian accent. Despite the inclusion of Apu in a social satire of American culture, his signature voice, I argue, is an example of a racialised performance of South Asians in the United States that reinforces rather than challenges stereotypes of South Asian Americans and, more generally, Asian Americans in American media.

La explotación de los clichés no solo se encuentra en el uso del acento, sino también en la imagen y el guion. Estas características de los personajes indios persisten en la VD y afianzan estereotipos arraigados tanto en la sociedad norteamericana como en la española. Manjula y Apu activan el estereotipo de la

cultura machista en la que el hombre ostenta un puesto de trabajo, mientras la mujer se queda en casa cuidando de sus numerosos hijos.

Además, aunque los acentos de estos personajes son claramente reconocibles para un espectador hispanohablante, su procedencia se refuerza con la aparición de elementos culturales. Por ejemplo, la versión doblada añade la expresión *¡Por los brazos de Shiva!*

4.2.2. Inglés (L1) con acento regional > español (L1) con acento regional

Este subapartado recoge dos ejemplos en los que una variedad regional de la LO se ha sustituido por un acento regional de la LM, es decir, se propone un dialecto de la LM como equivalente del que aparece en la VO.

Tabla 5. Personajes doblados al español con acento regional

CARACTERÍSTICAS DEL ACENTO REGIONAL	PERSONAJES
Inglés. VO acento del sur de Estados Unidos. Sustitución de /ŋ/ a final de palabra por [n]. VD acento andaluz (?). Caída de la /s/ a final de palabra y de la /d/ intervocálica (“to” en lugar de “todo” o “pue” en lugar de “puede”).	(25) Familia Spuckler.
Inglés. VO acento afroamericano. Eliminación de la /r/ postvocálica. VD acento cubano. Caída de la /s/ a final de palabra. Pronunciación del sonido [θ] como [s].	(26) Cómico afroamericano. (Capítulo 13 de la temporada 5)

La sustitución de un dialecto de LO por uno de la LM es una solución polémica que muchos autores condenan. Slobodník (1970: 142) afirma lo siguiente:

Tous ces auteurs [Georges Mounin, Fedorov, Güttinger, Levý] sont arrivés à des conclusions identiques : l’emploi du dialecte de la langue de but pour rendre les éléments des dialectes de la langue de départ serait erroné et donnerait à l’aspect sémantique (“signifié”) de l’original quelque chose d’absurde et d’indésirablement comique.

Precisamente por ello, en las comedias parece una solución más aceptada que en otros géneros, pero el quid de la cuestión es que en estos casos el doblaje no mantiene un acento que ya aparece en el original, sino que elige uno. Además, el uso de este acento suele presentar una intención humorística.

Con respecto a la familia Spuckler, el acento empleado en la versión original es el “Southern American English”, que consiste en un “one-size-fits-all accent when attempting to ‘sound Southern”” (Lippi-Green 2012: 221). Según la autora (2012: 223), una de las características principales del estereotipo del sureño es la ignorancia.

Aguirre de Cárcer asegura que su intención era crear unos personajes “paletos” como los del original, pero que en ningún momento pretendía introducir la identidad andaluza. De hecho, muchos rasgos de su forma de hablar se asociarían más bien a un sociolecto (como la caída de la /d/ intervocálica), pero otras peculiaridades como la caída de la /s/ final sí se relacionarían con acentos geográficos. Se sustituye así un modo de hablar que se relaciona con la incultura por otro que se asocia a estereotipos similares (Teruel y Fernández, 2005). De este modo, el doblaje introduce un cliché que no aparecía en el original y perpetúa en este caso concreto el tópico del atraso de la sociedad andaluza. Un tópico que se ha explotado a menudo a lo largo de la historia del cine y la televisión en nuestro país tanto en la producción propia (Teruel y Fernández, 2005) como en la ajena. Con respecto a las versiones dobladas, basten como ejemplo *Hotel Transilvania* (Genndy Tartakovsky 2012), *Toy Story 3* (Lee Unkrich 2010), *Puss in Boots* (*El gato con botas*, Chris Miller 2011) o *Around the World in Eighty Days* (*La vuelta al mundo en 80 días*, Michael Anderson 1956).

En el caso del personaje 26, es importante destacar que la elección del acento está condicionada por las restricciones visuales. La imagen muestra un personaje de piel oscura, lo que obliga a seleccionar un dialecto del español que resulte verosímil que hablen personas de raza negra. Por tanto, teniendo en cuenta el canal visual, resultará más verosímil que el personaje de la versión doblada sea portorriqueño, dominicano o cubano, en lugar de argentino o chileno.

4.2.3. Inglés (L1) con acento regional > español con acento estándar

En este apartado se recogen los ejemplos de personajes con acento regional en la versión original que muestran un acento estándar en la versión doblada.

Tabla 6. Personajes doblados al español con acento estándar

CARACTERÍSTICAS DEL ACENTO REGIONAL	PERSONAJES
Inglés. VO acento de Inglaterra. Linking r: la /r/ solo se pronuncia cuando va seguida de vocal. VD acento estándar.	(27) Henry VIII / Enrique VIII (capítulo 11, temporada 15). Inglaterra. (28) Elton John. Inglaterra. (29) Chief Wiggum / Jefe Wiggum (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra. (30) Marge (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra. (31) Selma (capítulo 1, temporada 16). Inglaterra.
Inglés. VO acento escocés. Pronunciación rótica: énfasis de la /r/. VD acento estándar.	(32) Willie McDougal. Escocia.

Para el espectador de la serie original la variedad diatópica empleada revela que estos personajes provienen del Reino Unido, ya sea de Inglaterra o de Escocia. Ese acento que los distingue del resto de los personajes desaparece en la VD. Aun así, en algunos casos el espectador meta puede reconocer igualmente su procedencia gracias a que encarnan a personas reales mundialmente conocidas (ejemplos 27 y 28) o gracias a la señalización².

Además, en el caso de los personajes de Inglaterra, como ya hemos mencionado anteriormente, Aguirre de Cárcer los caracteriza con un lenguaje más refinado, correcto y arcaico. Por tanto, se podría decir que se ha optado por una formalización del registro. No se trata de un gran cambio con respecto al original, que ya emplea un registro formal, pero sí es latente la intención de la traducción de subrayar esa formalidad y, por tanto, el estereotipo asociado con los ingleses en la cultura meta.

Por otro lado, la traducción de los personajes 29, 30 y 31 resulta llamativa porque, como hemos avanzado en el apartado 4.2.1, aparecen en un capítulo con otros personajes británicos a los que sí se les representa en la versión doblada por medio de acento extranjero (ejemplos 18-22). A este respecto, Lippi-Green (2012: 109) observa una falta de consistencia en el uso de los acentos en los productos audiovisuales originales y advierte que es frecuente que la evocación se use solo con algunos personajes y no con todos los que deberían tener un acento determinado siguiendo la lógica:

2. Por ejemplo, el jefe Wiggum (29) afirma en el capítulo que le transforma en británico: *Los ingleses comemos lo que sea.*

If a French accent is meant to remind viewers that the story is taking place in France, then logic would require that all the characters in that story speak with a French accent. But this is not the case in animated or live action; for the most part, in movies set outside English-speaking countries only a few actors will contrive the accent of that country.

En el caso del doblaje, García Luque (2007: 452) señala que

el tratamiento de los acentos recibe una atención especial cuando alguno de los protagonistas se distingue del resto por su peculiar forma de hablar, pero aquellos casos en que todos los personajes o la gran mayoría de ellos habla con un acento determinado, este factor es obviado en la traducción.

Una posible hipótesis es que se decide extranjerizar solo a los protagonistas de la historia y estandarizar a los secundarios. Aguirre de Cárcer confirmó nuestra suposición explicándonos que utilizar el acento británico durante toda la historia resultaría demasiado recargado. No obstante, no parece un criterio que se haya aplicado con rigor, ya que observamos que personajes con pocas líneas como Jeff Albertson (21) o la primera prostituta asesinada (22) sí tienen acento, mientras que otros como el jefe Wiggum (29), que es sin duda uno de los protagonistas de la historia, no.

Por su parte, Lippi-Green (2012: 109) señala otras causas para la decisión de incluir o no acentos:

The decision about which actors will try to sound French, for example, is not random, but follows logically from the dominant stereotypes (or in some cases, from the actor's native language). Consider Disney's *Beauty and the Beast* (Trousdale and Wise 1991, directors) set in France. All of the major characters speak English with American accents with three exceptions: the sexy chamber maid, the amorous butler, and a temperamental cook are voiced by actors contriving French accents.

Con respecto al personaje 32, cabe señalar que las alusiones a su origen son constantes en el canal visual. Willie es un pelirrojo que suele llevar kilt e, incluso, tocar la gaita. Por tanto, las restricciones visuales suponen tanto una limitación como una ayuda para el trasvase de información. Por un lado, el hecho de que la imagen remarque con tal frecuencia su nacionalidad logra que para el espectador meta también resulte evidente que el personaje es escocés y, por tanto, la traductora no tendrá necesidad de incluir dicha información en el diálogo. Como afirmaba Martínez Sierra (curiosamente en una investigación sobre la misma serie publicada en 2008), la comprensión del espectador meta se ve favorecida por la gran aportación semiótica que ofrecen los diversos códigos emitidos de forma simultánea. Por otro lado, la imagen restringe las

posibilidades de la traductora, pues queda descartado³ el uso de otros dialectos (técnica analizada en el apartado 4.2.2).

Para compensar la pérdida de la variedad lingüística diatópica, la VD recurre a dos particularidades paralingüísticas. La primera es la cualidad de la voz y la segunda, la manera de hablar (Reutner 2013: 154-155), que engloba la intensidad de la voz, la velocidad y la claridad. Así en la VD la voz de Willie se caracteriza por un timbre agudo y una voz fuerte y algo ronca, rasgo que, según Reutner connota una mente sencilla. En cuanto a su modo de hablar, se opta por un registro vulgar.

La informalización o vulgarización del registro es una técnica frecuente en TAV⁴, pero es importante puntualizar que el hecho de que un hablante tenga determinado acento no implica que su registro sea informal. De hecho, la informalización o vulgarización del registro está íntimamente vinculada con la sociolectización, que consistiría en proponer como equivalente de un acento un sociolecto, pues al rebajar el registro solemos rebajar también la clase social. Así, traducir de manera sistemática determinados dialectos por un registro coloquial puede perpetuar estereotipos relacionados con la falta de formación de determinados grupos sociales.

Tras analizar los ejemplos de este apartado podría destacarse que, incluso cuando se opta por estandarizar el acento que caracteriza a los personajes de la VO, la traductora puede recurrir a otros elementos para remarcar las diferencias como el registro, la cualidad de la voz o las maneras de hablar.

5. Resultados del análisis

Tal como se ha podido apreciar tras el análisis del doblaje de 32 personajes caracterizados en *The Simpsons* por el acento, existen formas muy diversas de enfrentarse a su doblaje. Para elegir entre esas posibilidades de traducción son determinantes factores lingüísticos como la coincidencia de la L1 del personaje con la lengua de la VD o el grado de dificultad para representar un acento determinado en la VD, pero, también, aspectos extralingüísticos como la intención de la variante en la VO, las restricciones visuales, las características

3. Resulta curioso que, a pesar de la carga semántica aportada por el canal visual, la versión doblada al italiano haya sustituido el acento escocés de Willie por el sardo (Dore 2009: 142).

4. Ranzato (2010: 112) afirma que el doblaje italiano tiende a sustituir los rasgos dialectales por expresiones y léxico incorrecto o informal que no marcan al personaje geográficamente. El análisis de Lomeña (2009) sobre la traducción al italiano y el francés de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ilustra esta situación.

que se intentan destacar del personaje o, incluso, el número de personajes con acento que aparecen en un episodio determinado.

En primer lugar, se debe destacar que la aparición de acentos en la serie no es circunstancial, sino que es una decisión meditada, por tanto, la traducción se esfuerza por trasvasar el acento o, si esto no es posible, los rasgos que se están intentando destacar en la VO. También es necesario recordar que la adscripción de los personajes a diversos territorios no se hace exclusivamente por medio del acento, sino que tanto la versión original como la doblada están repletas de pistas: nombres de personajes (Luigi Risotto, Sakamoto o Fritz), referencias culturales (ravioli, Shiva, Putin), deformación del léxico (*masticare*), *code-switches* (*Eins, zwei, drei; Well*) o señalización (*Nein, somos alemanes. Él, alemán occidental; yo, alemán oriental*).

Si el acento proviene de una lengua distinta de la L2, el trasvase no ofrece grandes obstáculos y se recurre al mantenimiento (1-14); con la excepción del personaje albanés (17). Dore (2016: 132) observa esta tendencia también en el doblaje al italiano. La autora afirma que, cuando el acento es extranjero, el procedimiento más habitual es mantenerlo en la versión doblada para que el personaje tenga un acento marcado en la lengua meta.

Es necesario puntualizar aquí que en ocasiones se percibe un acento más marcado en la VD que en la VO. Esta tendencia a exagerar el acento de los extranjeros no es exclusiva de *Los Simpson*, pues García Luque (2007: 450) también lo identifica en el análisis de otros productos audiovisuales: “Digamos que lo que el original simplemente apunta, el doblaje lo subraya notablemente”. Creemos que esta exageración tiene dos finalidades. En primer lugar, que el espectador reconozca claramente una pronunciación que diverge del estándar y que le remita a un origen concreto o, al menos, a identificar a un personaje como no nativo. En segundo lugar, potenciar la intención humorística.

Sin embargo, cuando la lengua de la que proviene el acento coincide con la lengua meta la opción de añadir un acento extranjero queda descartada. Por esta razón, en el corpus se recurre a la dialectización. Esta solución logra mantener el acento y la procedencia del personaje de la VO, pero supone dos cambios en su caracterización: primero, el personaje se convierte en un hablante nativo y, segundo, su país de origen se especifica. Los personajes (15) y (16) son de Latinoamérica, pero en la versión doblada se concreta su país de origen: Argentina.

Los acentos que provienen de un dialecto de la LO hacen referencia a una realidad delimitada dentro de esta y cuyas características son difícilmente reconocibles por el espectador meta o difícilmente plasmables en la LM.

Observamos que en estos casos la traductora ha recurrido a tres soluciones: la extranjerización, la sustitución y la compensación.

La extranjerización es en realidad una variante del mantenimiento, ya que lo que hace la traductora es mantener el acento que aparece en la VO. Lo que cambia, sin embargo, es que en la VO el personaje es nativo, mientras que en la VD el personaje es extranjero (personajes 19-24).

La sustitución consiste en proponer como equivalente de un acento regional de la LO, un acento regional de la LM. Por tanto, la traducción cambia la procedencia del personaje. Así, en el análisis veíamos, por ejemplo, cómo un personaje afroamericano se convertía en cubano por arte del doblaje (26).

La neutralización total consistiría en emplear un acento estándar y no utilizar ningún recurso de compensación (17). Esta técnica podría justificarse en casos en los que el acento fuera una característica circunstancial del personaje.

En el corpus analizado, la desaparición del acento prácticamente siempre viene acompañada de algún recurso adicional que tiene como objetivo compensar la pérdida, por ejemplo, elevar el registro (personajes británicos), rebajarlo (32) o modificar las características de la voz (32).

Con respecto a la traducción de los estereotipos, observamos que, por lo general, la VD se limita a mantener los que ya aparecen en la VO. Sin embargo, hay que recalcar algunos cambios que pueden fortalecerlos como la introducción de errores o el uso de un acento más marcado. Además, la VD añade estereotipos no incluidos en la VO cuando elige un acento, como comentamos, por ejemplo, en el caso del psicólogo argentino (15).

6. Conclusiones

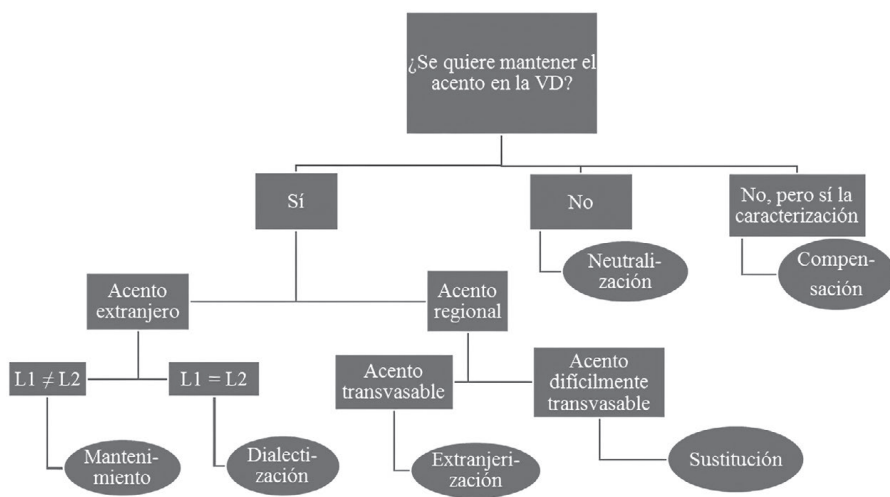
“Yo no hablo como Apu de *Los Simpson*”. Raj, capítulo 08 de la primera temporada de la serie *The Big Bang Theory*.

Por lo general, los acentos extranjeros que escuchamos en los productos audiovisuales de ficción —tanto en versiones originales como dobladas— son representaciones que la cultura original y meta respectivamente se hacen de las divergencias fonológicas originadas por lenguas extranjeras y dialectos; es decir, los personajes franceses aparecen representados en la VO tal y como los imitaría un estadounidense y, en la VD, tal y como los imitaría un español. El objetivo no es, pues, una representación realista, sino que el espectador relacione al personaje con una lengua distinta de la LI. Además, observamos que esos acentos extranjeros pueden relacionarse con idiomas concretos o con familias de lenguas. Por ejemplo, los personajes franceses tienen acento francés, pero los japoneses tienen acento “asiático”. Se entiende que esta diferenciación

se debe a los conocimientos del espectador meta, que reconocerá fácilmente el origen de un personaje cuando su país de procedencia sea próximo o conocido en la cultura meta, pero que encontrará más dificultades a la hora de distinguir entre países de zonas más alejadas y desconocidas como Asia, Oriente Medio o los países eslavos. Por otro lado, exagerar el acento garantiza el reconocimiento de su origen por parte del espectador, pero representar a los extranjeros con un acento marcado que suele aderezarse con dificultades de comprensión o errores gramaticales y semánticos no deja de ser una visión etnocéntrica.

Una de las conclusiones del análisis es que a la hora de elegir la técnica de traducción hay dos factores determinantes: en primer lugar, la intención del doblaje y, en segundo lugar, el tipo de acento susceptible de ser transvasado y su relación con la LM. En el siguiente organigrama, que podría suponer una base para una propuesta de análisis del doblaje de los acentos, se intenta resumir cómo estos factores determinan la técnica de traducción empleada.

Figura 1. Principales factores que influyen en la elección de técnicas de traducción



Por último, presentamos una tabla que resume las consecuencias que tienen el uso de estas seis técnicas de traducción:

Tabla 7. Técnicas de traducción para el doblaje de acentos y sus consecuencias con respecto al acento y la caracterización

TÉCNICA	ACENTO	ACENTO VO Y VD	CARACTERIZACIÓN	COMENTARIOS
Mantenimiento	Sí	=	=	
Dialectización	Sí	≠	≠	El personaje extranjero pasa a ser nativo + se especifica su país de origen.
Extranjerización	Sí	=	≠	El personaje nativo pasa a ser extranjero.
Sustitución	Sí	≠	≠	Se modifica la procedencia del personaje.
Compensación	No	X	?	Se intentan trasvasar rasgos del personaje y compensar la pérdida del acento por medio del registro, la cualidad de la voz y las maneras de hablar.
Neutralización	No	X	≠	El personaje pasa a hablar un español estándar. Se neutraliza la diferencia.

Este artículo es una modesta incursión a un objeto de estudio poco explorado en el ámbito académico, por lo que sería interesante en el futuro profundizar en algunas de las cuestiones abordadas en la presente investigación, como la búsqueda de otras soluciones factibles para este problema o la asociación entre acentos y estereotipos. A este respecto, se podría realizar un estudio interdisciplinar sobre la representación de la identidad en *The Simpsons*, pues la serie basa parte de su humor en la explotación de estereotipos, pero también es capaz de cuestionarlos o subvertirlos, tal y como veíamos en las intervenciones de Skinner (apartado 4.1.3) o Slava (línea de diálogo con la que comenzaba este artículo). Igualmente, si bien el presente análisis se ha centrado en el resultado final del doblaje y la intervención de la traductora en él, ha quedado patente que las decisiones sobre los acentos las toman a menudo otros profesionales a lo largo del proceso, por lo que resultaría de gran interés una futura línea de investigación en la que se analizaran en qué medida y de qué modo intervienen cada uno de los eslabones de la cadena en el resultado final. Esto permitiría contrastar hipótesis que hemos lanzado en el estudio, como el caso de la

estandarización del acento albanés. Además, esta investigación nos ha generado multitud de interrogantes sobre los que sería interesante seguir indagando, como la traducción de aspectos fonológicos relacionados con la clase social o los idiolectos, o la repercusión del género con respecto a la toma de decisiones y a la aceptabilidad del público: ¿recibiría el público con el mismo entusiasmo algunas de las soluciones aportadas en *Los Simpson*, si no fuera una serie de animación o una comedia? A este respecto podría ser interesante profundizar a partir de la investigación de Pym (2000) y cruzar datos con estudios de ficciones de carne y hueso (como el de Dore 2016) e incluso películas de no ficción.

Bibliografía

- ARAMPATZIS, Christos. (2012) "Dialects at the Service of Humour within the American Sitcom: A Challenge for the Dubbing Translator." En: Ermida, Isabel & Jan Chovanec (eds.) 2012. *Language and Humour in the Media*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 67-81.
- BLEICHENBACHER, Lukas. (2008) *Multilingualism in the Movies*. Tübinga: Francke Verlag.
- CORRIUS, Montse & Patrick ZABALBEASCOA. (2011) "Language Variation in Source Texts and Their Translations: The Case of L3 in Film Translation." *Target* 23: 1, pp 113-130.
- DE HIGES-ANDINO, Irene; Ana María PRATS-RODRIGUEZ; Juan José MARTÍNEZ SIERRA & Frederic CHAUME. (2013) "Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films." *Meta: journal des traducteurs* 58: 1, pp. 134-145.
- DORE, Margherita. (2009) "Target Language Influences over Source Texts: A Novel Dubbing Approach in *The Simpsons*, First Series." En: Federici, Federico M. (ed.) 2009. *Translating Regionalised Voices in Audiovisuals*. Roma: Aracne, pp. 137-156.
- DORE, Margherita. (2016) "The Italian Dubbing of Dialects, Accents and Slang in the British Dark Comedy Drama *Misfits*." *Status Quaestionis* 11, pp. 122-151. Versión electrónica: <<http://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/statusquaestionis/article/view/13835/13602>>
- GARCÍA LUQUE, Francisca. (2007) "El problema de los acentos en el doblaje." En: Balbuena Torezano, M.^a del Carmen & Ángeles García Calderón (eds.) 2007. *Traducción y mediación cultural. Reflexiones interdisciplinarias*. Granada: Atrio, pp. 441-454.
- GARCÍA LUQUE, Francisca. (2016) "Los acentos y otros recursos en el cine de animación." En: Comunicación en formato póster para el Congreso Internacional de Traducción Especializada: Entretextos. Valencia, 27-29 de abril de 2016.
- HEISS, Christine. (2004) "Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?" *Meta: Journal des traducteurs* 49: 1, pp. 208-220.

- KOZLOFF, Sarah. (2000) *Overhearing film dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- LIPPI-GREEN, Rosina. (2012) *English with an Accent: Language, Ideology and Discrimination in the United States*. Londres & Nueva York: Routledge.
- LOMEÑA GALIANO, María. (2009) "Variación lingüística y traducción para el doblaje: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*." *Entreculturas* 1, pp. 275-283. Versión electrónica: <<http://www.entreculturas.uma.es/n1pdf/articulo14.pdf>>
- MARTÍNEZ-SIERRA, Juan José. (2008) *Humor y traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Castellón: Publicaciones Universitat Jaume I.
- PIÑEIRO OTERO, M.^a Teresa. (2004) "Estereotipos de latinoamericanos en la publicidad radiofónica española." *Revista de Comunicación de la SEECI (Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana)* 11, pp. 41-66. Versión electrónica: <http://www.ucm.es/info/seeci/Numeros/Numero_11/InicioN11.html>
- PYM, Anthony. (2000) "Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity." En: Vega, Miguel A. & Rafael Martín-Gaitero (eds.) 2000. *Traducción, metrópoli y diáspora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 69-75.
- RANZATO, Irene. (2010) "Localising Cockney: translating dialect into Italian." En: Díaz Cintas, Jorge; Anna Matamala & Joselia Neves (eds.) 2010. *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 109-122.
- REUTNER, Úrsula. (2013) "El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la traslación de 'Bienvenue chez les Ch'tis'." *TRANS: revista de traductología* 17, pp. 151-165. Versión electrónica: <http://www.trans.uma.es/trans_17/Trans17_151-165.pdf>
- SHILPA, Davé. (2013) *Indian Accents: Brown Voice and Racial Performance in American Television and Film Series: The Asian American Experience*. Champaign: University of Illinois Press.
- SLOBODNÍK, Dušan. (1970) "Remarques sur la traduction des dialects." En: Holmes, James S. (ed.) 1970. *The Name and Nature of Translation*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, pp. 139-143.
- STEFFENSEN, Kenn Nakata. (2012) "BBC English with an Accent: 'African' and 'Asian' Accents and the Translation of Culture in British Broadcasting." *Meta: journal des traducteurs* 57: 2, pp. 510-527.
- TERUEL RODRÍGUEZ, Laura & Florencio FERNÁNDEZ CABELLO-DELGADO. (2005) "Andaluces en la telerrealidad: la audiencia a través del estereotipo del andaluz anónimo en televisión." *Comunicar: revista científica iberoamericana de comunicación y educación* 25. Versión electrónica: <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/6748/Andaluces_en_la_telerrealidad.pdf>

WHITMAN-LINSEN, Candace. (1992) *Through the Dubbing Glass: the Synchronization of American Motion Pictures into German, French, and Spanish*. Fráncfort del Meno & Nueva York: Peter Lang.

Filmografía

Around the World in Eighty Days (*La vuelta al mundo en 80 días*, Michael Anderson 1956)

Beauty and the Beast (Gary Trousdale y Kirk Wise 1991)

Hotel Transylvania (Genndy Tartakovsky 2012)

Puss in Boots (El gato con botas, Chris Miller 2011)

The Big Bang Theory (Chuck Lorre y Bill Prady 2007-)

The Simpsons (Matt Groening 1989-)

Toy Story 3 (Lee Unkrich 2010).

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

ANJANA MARTÍNEZ TEJERINA es profesora en el Departamento de Traducción de la Universidad Pompeu Fabra desde 2009 y profesora de subtitulación en el posgrado de Traducción Audiovisual de la misma universidad. También colabora como profesora, tutora y evaluadora externa para otras universidades como la Universitat Oberta de Catalunya. Compagina la docencia universitaria con la actividad laboral como traductora autónoma especializada en subtitulación desde hace más de diez años. Entre sus publicaciones destaca el libro *El doblaje de los juegos de palabras* (2016).

SAMANTHA SÁNCHEZ MARTÍNEZ es graduada en Traducción e Interpretación con especialidades en inglés y alemán por la Universidad Pompeu Fabra. En esa misma universidad fue seleccionada para colaborar con el Programa de Mentorías, un servicio de formación y acompañamiento dirigido a los estudiantes de los primeros cursos del Grado en Traducción. En la actualidad, tras haber cursado el Máster en Formación de Profesorado de Educación Secundaria, Bachillerato y Formación Profesional de la Universidad Pompeu Fabra y la Universitat Oberta de Catalunya, trabaja como coordinadora y profesora en una reputada academia de inglés.

ANJANA MARTÍNEZ TEJERINA has been teaching Translation and Subtitling at Universitat Pompeu Fabra since 2009. She also works as an external tutor and evaluator for other universities such as Universitat Oberta de Catalunya. Besides, she has worked as a freelance translator specialized in subtitling for

over ten years. In 2016 she published the book *El doblaje de los juegos de palabras* (*The dubbing of wordplay*).

SAMANTHA SÁNCHEZ MARTÍNEZ obtained her Degree in Translation and Interpretation in English and German at Universitat Pompeu Fabra. She was selected by that university to take part in the Programa de Mentorías, a formation and training service in which senior students teach junior students from the same degree. Nowadays, after having studied the Masters on Secondary Education, Language Teaching and Vocational Training at Universitat Pompeu Fabra and Universitat Oberta de Catalunya in order to become an English teacher, she is working as coordinator and teacher in a well-reputed English academy.

Recibido / Received: 29/01/2017
Aceptado / Accepted: 08/11/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.11>

Para citar este artículo / To cite this article:
Josephy-Hernández, Daniel E. (2019) "Reflections on the translation of gender in *Perfect Blue*, an anime film by Kon Satoshi." In: Pérez L. de Heredia, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 309-342.

REFLECTIONS ON THE TRANSLATION OF GENDER IN *PERFECT BLUE*, AN ANIME FILM BY KON SATOSHI

Daniel E. Josephy-Hernández
daniel.josephy@gmail.com
Universidad Nacional de Costa Rica

Abstract

Perfect Blue (1997) is an anime (Japanese animation) film directed by Kon Satoshi. The film revolves around a female idol (a pop star) named Mima who quits her career as an idol to become an actress, and how she gradually loses her mind. This article presents anime as an important pop culture phenomenon with a massive influence worldwide. This article examines the gender stereotypes promulgated by this phenomenon and proposes a different reading of the work of Kon by comparing how the gender roles are portrayed in the different versions: The Japanese original and its *yakuwarigo* or "scripted speech" (Kinsui and Yamakido 2015) and the US English subtitles and dubbing. Methodologically, the analysis relies on close observation of the use of the Japanese first and second person pronouns and sentence-final particles in the characters' language, since "the use of these features is known to be highly gender-dependent" (Hiramoto 2013: 55). The study comes to important conclusions regarding gender portrayals in audiovisual translation.

Resumen

Perfect Blue (1997) es un film de anime (animación japonesa) dirigido por Kon Satoshi. Este film gira alrededor de una *idol* (una estrella pop) llamada Mima, quien decide terminar su carrera como *idol* para convertirse en una actriz y el subsiguiente declive mental que Mima sufre. Este artículo trata el anime como un fenómeno cultural pop con enorme influencia alrededor del mundo y analiza los estereotipos de género promulgados por ese fenómeno, además de proponer una lectura diferente de la obra de Kon. Se examina cómo los diferentes roles de género se exhiben en las diferentes versiones: en el original japonés y su *yakuwarigo* o «discurso guionado» (Kinsui y Yamakido 2015) y en las traducciones al inglés estadounidense. La metodología se basa en la observación

del uso de los pronombres de primera y segunda persona y las partículas utilizadas al final de la oración del idioma japonés, ya que «the use of these features is known to be highly gender-dependent» («se sabe que el uso de estos rasgos lingüísticos están muy ligados al género del hablante») (Hiramoto 2013: 55). El estudio llega a conclusiones importantes respecto a los roles de género en la traducción audiovisual.

Keywords: Anime. Kon Satoshi. *Perfect Blue*. Audiovisual translation. Gender.

Palabras clave: Anime. Kon Satoshi. *Perfect Blue*. Traducción audiovisual. Género.

*Las películas son muy autoritarias, la mayoría dicen
qué pensar; el cinema es casi un dictador*
(Miguel Gomes, Portuguese film director)¹

1. Anime

Anime, Japanese animation, is a powerful global media, with 60% of the animation worldwide being made in Japan (Goto-Jones 2009, 3). In Japan anime can be seen every day on many channels, with high-budget films appearing almost every weekend in theatres all over the country (today more and more anime films are being showed in theatres outside of Japan, mainly in the United States). In translation studies, most of the research on the translation of anime has concentrated on a narrow set of topics. Some authors have written studies on the translation of anime in a linguistic sense, e.g. O'Hagan (2003, 2009) and Condry (2013), others on fansubbing e.g. Díaz-Cintas and Muñoz-Sánchez (2006) and Pérez-González (2006), whilst others have placed their efforts into exploring the manipulation and censorship in anime, e.g. Parini (2012) and Josephy-Hernández (2015). The study of anime—its translation, dissemination and gender portrayals, amongst other topics—can undergo considerable expansion in translation studies. This article seeks to fill that gap, even if only so slightly.

1.1. Kon Satoshi

Born 12th October 1963, Kon Satoshi was a prolific manga artist and anime director. Kon was born in Hokkaidō, Japan. He directed four feature-length films: *Perfect Blue* (1997), *Millennium Actress* (2001), *Tokyo Godfathers* (2003), and *Paprika* (2006); as well as one TV series, *Paranoia Agent* (2005). This study deals with his first feature-length film, *Perfect Blue*.

1. "Films are very authoritarian, most tell you what to think. Cinema is like a dictator."
Stated in a Q&A at the Costa Rican International Film Festival, December 2015.

1.2. *Perfect Blue*

Perfect Blue is based on the book by Takeuchi Yoshikazu named *Pāfekuto Burū: Kanzen Hentai*. Working with screenwriter Murai Sadayuki, Kon changed the film's script so that it would suit his own taste and could be released as an animated film (Osmond 2006: 29). *Perfect Blue* is a psychological thriller, around 81 minutes long, about an idol (a female, Japanese pop star) named Kirigoe Mima (henceforth "Mima"), who decides, by herself, to quit her idol band Cham! and become a TV actress. As the movie progresses, we see Mima grow doubtful and fearful, unsure whether her decision to become an actress was the right one, whilst at the same time being stalked by a deranged fan. Mima rapidly descends into madness, causing her to confuse what is real and what is part of the show she is acting in.

Given the importance of gender portrayals in both image and language in anime, Kon's approach is striking: His portrayal of female characters is unique and serious, and does not follow the *kawaii* (cute) stereotypes seen in most anime, as it will be shown in this article. Mima is a woman who takes her own decisions, and does not live for anyone else—even if this affects her emotionally. Considering the importance of anime as a worldwide pop and social phenomenon, and the role played by audiovisual products as a "main vehicle of transmitting information, culture and ideology" (Chaume-Varela 2004: 7; author's translation), a critical look at how this often highly-sexualised material travels into other languages and cultures is an important step.

The reasons listed above motivated the author to analyse how *Perfect Blue* was translated, as it portrays gender in a manner atypical to most anime. This article concentrates on the use of First Person Pronouns (1PPs), Second Person Pronouns (2PPs), and Sentence Final Particles (SFPs) of the film's *yakuwarigo* (role language or scripted speech); it analyses how these were translated in the subtitled and dubbed versions of the films. This analysis is carried out in order to see if the gender roles expressed in the Japanese source text are maintained in translation. It is the author's hope that this study will be a critique of anime that will encourage further research in the area.

For these reasons, this study consists in describing and critically analysing the manner in which gender is portrayed in *Perfect Blue* in the "original" Japanese release, and how this portrayal is translated in the official subtitles and dubbings into US English.

2. Gender in anime and the Japanese language

2.1. Gender in anime

Starting with a basic definition of gender, Judith Shapiro explains the difference between sex and gender, stating that sex relates to the biological differences between men and women, whilst gender refers to the social, cultural and psychological constructs that are imposed upon these biological differences (1981: 449). She argues that these constructs vary from one language to another, and one culture to another (Shapiro 1981: 449). The concept of gender means different things, for different people, at different times, in different socio-cultural, and even socio-political situations. The concept of gender can vary between—and within—organisations, peoples, cultures and specific time periods.

In general, there has been one main tendency in the study of gender in anime, which is the study of *shōjo* (anime and manga aimed at a teenage female readership), and its variants, including *mahō shōjo* (the “magical girl”) and *yaoi* (homosexual relationships between men). These genres have been the research focus of several scholars such as Allison (2006), Saitō (2001), Kotani (2006), Shamoon (2012), Pagliassotti, Nagaike & McHarry (2013) and Saito (2014). Scott (2010) mistakenly labels Kon’s *Perfect Blue* as *shōjo* (it is a psychological thriller). There is little work regarding Kon and gender, something that might be considered strange, since Kon expresses many opinions regarding gender roles in Japanese society. Yet this lack of academic work on Kon might be due to his underground status, something that remains the case even to this date.

2.2. An overview of the genderlects of the Japanese language

The Japanese language is “particularly a gender-marking language” (Furukawa 2016: 1) that denotes the sex of the speaker (Tanaka 2004: 2). Tanaka explains that Japanese boys and girls are taught from an early age how to speak in a gendered way—and are expected to talk according to their sex—and this is reinforced through their formative years. Native speakers of Japanese will use different pronouns, sentence final particles and lexicon (Tanaka 2004:2), as well as verbs.

2.3. Gender-specific linguistic markers of the Japanese language

The analysis carried out in this research is very much inspired by the study of *Cowboy Bebop* by Hiramoto (2013). As mentioned before, this work analyses the 1PPs, 2PPs and SFPs of the film because “the use of these features is known to be highly gender-dependent” (Hiramoto 2013: 55). These linguistic markers

can be divided into specific features relating to how strongly or moderately feminine or masculine they are, or whether they are neutral features (Okamoto 1995). Thanks to these markers, for example, the listener can discern if a character is presenting him or herself as male or female, even if it is not explicitly stated in the text. The reason for this is that male and female characters use specific markers according to their own gender, so even if, for example, in a text the reader does not know if a character is male or female, the reader will be able to discern the character's gender based on the way they speak. Inoue (2003: 319) explains that these particles reflect the "the socially-accepted and culturally-constituted gendered demeanor" of the Japanese language. Ide and Yoshida (1999: 471) provide a detailed chart on the SFPs used by adult males and females in different social situations (formal, normal, deprecatory). It is important to understand, however, that these markers are part of the *yakuwarigo*, which is now briefly explained.

2.4. *Yakuwarigo*

Yakuwarigo, or "role language" or "scripted speech" in Japanese is an area of study first proposed by Kinsui in 2001. It is "a set of spoken language features (such as vocabulary, grammar and phonetic characteristics) that can be psychologically associated with a particular character type. (Character's attributes include age, gender, occupation, social status, appearance and personality.)" (Kinsui & Yamakido 2015: 30). *Yakuwarigo* is something that can be analysed "in fiction, popular culture, e.g., manga, anime, and beyond (the internet)" (Teshigawara & Kinsui 2011: 37). Naturally the study of role language can be applied to anime, as "yakuwarigo is rampant in popular anime shows, as most of the characters are depicted in purposefully exaggerated manners. Roles such as protagonist, villain, sidekick, etc. are made transparent to the audience both visually and linguistically in mainstream anime" (Hiramoto 2013: 52). It is important, then, to examine the way a character speaks and how this might represent specific ideals of Japanese linguistic hegemony. Kinsui's *yakuwarigo* is singularly pertinent for this study, as the film *Perfect Blue* has a scripted speech. The following section provides some examples of the stereotypical language employed in anime. This section is included in order to compare these examples with the ones from *Perfect Blue*.

2.5. Examples of "clichéd" feminine language used in anime

In anime, female characters frequently use the request form *-nasai* that women in Japan are expected to use, instead of the *-te* imperative form which is the

one only used by men (Tanaka 2004: 28). However, in anime the use of *-nasai* and *-te* relates more to whether a female character has a strong temperament or not. If she does not have one, she will use the request form *-nasai*, e.g., the Jeanne D'Arc character in episode 4 of the anime series *Drifters* (2016), a *seinen* series (aimed at adolescent boys and men). But if the character has a strong temperament, or is very angry, she will use the *-te* imperative form, e.g. Jo in episode 9 of the *Little Women* (1987) anime adaptation.

Female characters in anime also use very specific SFPs. An example of a recent anime would be *Sound! Euphonia* (2015), a slice-of-life series where the music club consists mostly of girls and where in episode 5 one of the characters uses the *atashi* (a moderately-feminine 1PP) and *nanoni* (a moderately feminine SFP). Or in the show *Fuuka* (2017), about a man who accidentally takes a picture of a girl's panties and the relationship that develops afterwards, the first two lines of dialogues in episode 2 end with the moderately-feminine SFP *-no*, and sometimes the highly-feminine SFP *-nanoni*. *Mahō shōjo* anime features female characters that speak in highly-stereotypical ways. For example, Sakura, from the *Cardcaptor Sakura* (1998) series, in which a girl must collect and defeat powerful cards in order to save humanity, says "*chigauno*" ("That's not right") at the beginning of episode 39. Moments later, she ends another sentence with the SFP *-nano*. *-No* and *-nano* are respectively highly and moderately feminine SFPs. In another case, Tsukino Usagi, the main character of *Pretty Soldier Sailor Moon* (1992), says "*donna tsukauno?*" ("How can I use this?")

This is but a small sample of the way female characters speak in anime, and writing a more exhaustive corpus goes beyond the scope of this paper. However, in writing this section the author wishes to encourage people to pay more attention at the relation between how female characters speak in anime, and how they are characterised and graphically presented on screen. Because as Nakamura and Ōnuchi (2006) explain, when characters in specific gender roles are shown to children from an early age, those children will come to accept these images as the standard social and gender norms, and think this attitude towards women's gender roles is the way things are supposed to be.

Anime has a strong effect on the lives of its viewers, especially when the show in question is a popular children's anime like *Pretty Soldier Sailor Moon*. This effect happens because, as Hall (1980) explains, television programmes (this of course includes anime) are encoded with a meaning that is then decoded by the audience; this meaning then incites specific social practices that benefit a dominant ideology. For Hall the circulation of products is the equivalent of distributing specific social practices that are consumed through a specific product. Applying Hall's theories of the encoding and decoding

of meaning through television to the particular case of Japanese media, the noticeable aspect to be observed is that these meanings, originally encoded in an anime, are thus transferred (or translated) and encoded in the plethora of products (e.g. CDs, (fan)magazines, etc. as shown in *Perfect Blue*) that are part of Japan's media-mix.

Even if, overall, some changes in the character portrayals may happen over time, these changes are confined, and “the power of corporate ideology over character types remains very strong, and sets limits on the permissible” (Gitlin 1979: 261). This is the heteronormative message ultimately encoded in most anime. And yet, as the author will demonstrate in the pages that follow, Kon Satoshi is different and takes a critical stance towards this heteronormative convention with a different portrayal of female characters in anime.

3. Gender in translation studies and audiovisual translation

Gender in translation studies is an area that has been studied amply, starting with the works of Lori Chamberlain (1988), Sherry Simon (1996) and Luise von Flotow (1997, 2011, von Flotow & Scott 2016), dealing with how different notions of power can affect a translation, how women are erased from literature in translation, and how female translators can rework and retranslate an original text in order to make it a feminist one. Gender in audiovisual translation, however, is an area with some sporadic research. Von Flotow & Josephy-Hernández (forthcoming, 2018) identify three main trends in the portrayal of gender of audiovisual products:

- 1) The first approach analyses AVT materials for the accuracy in which they reflect the feminist content and nuance of the original text, e.g. in Chiaro (2007), Bianchi (2008), Feral (2011), and DeMarco (2006, 2012).
- 2) The second approach addresses differences between subtitled and dubbed versions of a same product, e.g. in Feral (2011a), and in this article.
- 3) The third approach examines other sexual orientations and linguistic representations in/through translation, e.g. in the works of Lewis (2010), Asimakoulas (2012), and Ranzato (2012).

In the first approach, for instance, Bianchi (2008) explains that Buffy herself is dubbed in a manner that she is “tamed and normalized” (191ff) to the stereotypical ideas of Italian female sexuality. In the second approach, Feral (2011a) describes that whilst the French subtitling of *Sex and the City* shows

powerful and successful women, the dubbing seems to place less emphasis on “female education, skills, ambition and success” (399). Finally, in the third approach “both Lewis and Ranzato find that the terminology available in Italian or Spanish for ‘queer’ ways of being and expressing oneself is either non-existent or weak, and often simply erased and replaced with more conventional language” (von Flotow and Josephy-Hernández, forthcoming 2018).

A translator can decide to follow a government’s or company’s regulations (labelled as what is “morally right” by their own standards), and in doing so, further foment, for instance, a heteronormative way of thinking that diminishes women’s importance and intelligence. With audiovisual products—like anime—the impact is much higher because the medium in which the translation is disseminated is enormous and far-reaching, experienced by immeasurably broad audiences.

4. Data analysis

The data was obtained from the official DVD released by Manga Entertainment in 1999. The DVD contains the film in Japanese, as well as the English subtitles, the English dubbing, some extras, and a pamphlet. For the analysis the scenes were chosen based on the characters’ gender, and whom they were addressing, i.e. their interactions. The scenes were selected if they were female-male (e.g. Tadokoro and Rumi), female-female (e.g. Rumi and Mima), and if Mima (the film’s main character) was speaking to herself or with Phantom Mima. Controlling for these specific kinds of interactions helped produce a corpus that would provide answers to the research questions. For the data analysis, every single version of each scene was transcribed on a dialogue-per-line basis, starting with the original Japanese text, followed by the official English subtitles and the official English dubbing. Finally, each scene is analysed under the lens of the gender and translation aspects; first concentrating on how the lexicogrammatical features (the 1PPs, 2PPs, SFPs) were translated.

4.1. Gender-specific language in Kon’s *Perfect Blue*

In this section I will discuss the gender-specific language that Kon’s characters—specifically, the fans, Tadokoro (a man), Rumi (a woman), Me-Mania (a man), Mima and Phantom Mima—use in *Perfect Blue*. This is important to explore in order to see to what extent Kon’s critique of gender practices/roles in the Japanese “*idol*” industry is reflected in the language assigned to these characters.

- Mima: Mima is an interesting case, as she speaks in a neutral manner, seldom using feminine forms. This may be due to the fact that her behaviour is atypical for female characters in anime. Her individuality and resistance to the required norms is reflected in her speech. One example of this is that she uses the IPP “*Watashi*” (I/me) during the entire film, e.g. “*Kore ha watashi janai!*”, “*Watashi ha hon mono dayo*”. Only very early does she use the more feminine forms “*atashi/ atakushi*”: “*Atashi ga Mima yo!*” She does, however, use more feminine SFPs, such as “*yo*”. This is but a small sample showing that Mima does not use a feminine language; more examples are provided in the analysis.
- “Phantom Mima”: Mima’s alter ego, an illusion, speaks in a more feminine manner than Mima does. This seems reasonable, given the situation, in which Phantom Mima is a reflection of a Mima who never stopped being an *idol*. For instance, Phantom Mima says “*Atarimaeyo kore ga hontō no Mima damon*” (“No wonder, this is the real Mima!”). In this case, *damon* is a highly-feminine SFP, discussed afterwards.

The IPP, 2PP and SFP, as well as the *keigo* used in *Perfect Blue* provide the linguistic basis for the analyses of the gendered-linguistic interactions in this film. They are the focus of this study’s translation analysis and discussion, with special attention to variations of female/male differentiations in the film’s language. The language choices made by the characters are relevant to understanding not only the relations between them, but also to gaining a perspective on Kon’s view of their interactions.

- Mima’s managers: When Mima’s managers, Tadokoro and Rumi, discuss what to do about Mima’s future, Tadokoro initially speaks in a soft manner with the use of feminine SFPs like *dayou*. But as the discussion progresses and Tadokoro becomes more frustrated with Rumi because of their argument, he uses the more masculine forms of the verb *desu*, such as *darou* and *dazou*. Rumi, in response, however, uses a standard form of the language with the SFP “*desuka?*”; this indicates that as a woman she positions herself in a lower social rank than Tadokoro, a man (as Tadokoro can use highly informal forms of verbs, while Rumi must use formal forms of the verbs). However, when Tadokoro needs to convince Rumi of his perspective or impose himself, he speaks in a more powerful manner by using the stronger, masculine form of verbs. What can be observed here, then, is that although Tadokoro and Rumi

have the same social rank as Mima's managers, Rumi inhabits a lower position because she is a woman. This is shown in their speech.

In a different scene, when Rumi is explaining the internet to Mima, Rumi uses very feminine SFPs like *dayo* and *nano* (especially the latter). She speaks and acts in a strongly stereotypical feminine manner. Toward the end of the movie, when she is trying to kill Mima and says "Mima ha futari mō iranain *damon*", she uses a SFP *damon* that is highly informal and feminine. In other words, as Rumi progressively loses her mind, she becomes more feminine in her attitudes and the way she speaks, i.e. she tries to become more like the *idol* that Mima once was. This does not mean that "madness" is expressed through an overly feminised language, but that when a deranged Rumi reverted to an *idol* stage she employed the feminine language frequently used by *idols*.

- The fans: at the beginning of the film, the "wota" (*idol* fans) employ the informal verb "to be - *dayo*". In this first scene, the fan speaks in a stereotypical, informal manner, referring to Mima as Mima-*rin*. In another scene, however, where the fans are talking sarcastically about Mima's acting, they use the highly-masculine SFP *-na*, perhaps to use a strong language to disrespect her not only through the content of what they are saying, but also by means of how they say it. There are only a couple of instances in which the fans speak: Most of the scenes revolve around them as an audience, or concentrating on Mima's biggest fan, Me-Mania (who himself only speaks in one scene).
- Me-Mania: Me-Mania's few utterances are held in a highly-masculine manner. When he is assaulting Mima, he says "Boku no daijina Mima-*rin* wo mamor*unda*!" using a masculine form of "I", *boku*, and an informal yet not explicitly masculine, SFP *nda*. This is clearly a *soto* situation, as he uses strong language towards Mima, even a pejorative *omae* (informal "you"), acting in a condescending, and even violent manner towards Mima and degrading her not only through his actions, but also through his language. The reason for Me-Mania using this highly-masculine SFPs will be further explained in the analysis, but it is basically a way for him to exert power on Mima.

4.2. The scenes

4.2.1. Scene 1: Tadokoro and Rumi discuss Mima's future

In this scene, Tadokoro, Rumi, and Mima have a discussion about Mima's future. Mima has already said that she wants to end her career as an *idol* and

become an actress, and Tadokoro agrees with her wishes. Rumi, however, disagrees and believes Mima should remain an *idol*, and she asks Mima about her “real” feelings.

Figure 1. Rumi and Tadokoro discussing Mima’s future.²



Example 1. 00.04.27-00.04.48

Japanese Romaji
<p>Tadokoro: Mima ha aidoru yori joyū ni miterun dayo. Rendora no regyuraa ni doukatte iun da. Konna ii hanashi na ii darouga Rumi: Uta to no kengyo datte ii jaanai desuka? Tadokoro: Hokano futaritano sukejyuuru datte mou kamiatte nai darou! Rumi: Joyū ni narutameni kibishii ressun wo ukete kitawake jya arimasen! Tadokoro: Kyoku no purodyuusa ha joyū no Mima wo zessan shitekureten dazo! Rumi: Datte, Mima no kimochi ga?</p>
Back-translation
<p>Tadokoro: Mima’s talents are more suitable for acting than being an idol. She should really accept this drama job. She might never get this offer in the future again. Rumi: She can sing and do something else, no? Tadokoro: The schedule of the other two is starting to mismatch. Rumi: She did not take all those harsh lessons for no reason. Tadokoro: The TV producer praised Mima’s acting. Rumi: But what happens with Mima’s feelings?</p>

2. All images are copyright of their respective owners. (C) MADHOUSE Inc, (C) Manga Entertainment, (C) Kon Satoshi.

Official Subtitles
<p>They want her in a drama series. There are no better deals than this! She can act AND sing! That should be all right! Her schedule with the other two is already starting to mismatch! She didn't go through those hard lessons to become an actress! The TV producer praised Mima's acting! But what about MIMA'S feelings!?</p>
Official Dubbing
<p>Tadokoro: Mima should be acting, not singing! They want her in a drama series, you just don't pass up on a deal like this! Rumi: She can do both, she can sing and act! Tadokoro: Her schedule with the other two has already created a difficult problem! Rumi: Listen, she didn't go to all those singing lessons just so she could become an actress! Tadokoro: The producer of the show doesn't care! He thinks Mima's a wonderful actress! Rumi: Of course! But what about Mima's feelings?</p>

In the original Japanese version, Tadokoro initially uses a soft SFP *-yō* in his line. But as the conversation progresses, he becomes increasingly exasperated with Rumi, and his demeanour intensifies. The result is that he begins to use a more masculine SFP, *-zo*. He does this to appear masculine and forceful as he takes a stronger stance—in his demeanour and language—against Rumi.

In contrast, Rumi uses neither formal nor informal language. Instead, she speaks in a neutral tone with SFPs in verbs, such as *desuka* and *arimasen*. This distinguishes her dialogue greatly from Tadokoro's overall tone in the conversation, which is informal. Rumi's neutral manner betrays no femininity in her dialogue. The fact that Rumi speaks with this tone is a sign that she is taking a stronger position for herself in the conversation by using neutral, de-feminized language. By doing so, she ceases to have a lower status than Tadokoro in the conversation.

This situation can be seen in the film's images. Tadokoro has a relaxed demeanour throughout the conversation, waving his hands as if to dismiss Rumi's statements. Rumi, however, looks directly at Tadokoro and places both of her hands on the table, fists closed, in order to project a powerful, angry attitude. Tadokoro is a man, so his style of conversation is that of a business

discussion in a smoke-filled room or a bar (although in *uchi* context, he personally knows both Rumi and Mima). As a woman, Rumi must speak in a neutral manner and behave forcefully to get her point across to Tadokoro.

In the subtitles, Tadokoro is translated as speaking in a standard manner with short sentences, although he has more lines than Rumi. Every one of his sentences, with the exception of his first, ends with an exclamation sign. This allows the viewer to understand, along with the images, that at the moment he is speaking he is taking an assertive stance.

In Rumi's utterances the word "and" is in all capitalised letters in her dialogue—an uncommon occurrence in official subtitles—and there are exclamation points at the end of each sentence, along with a question mark and an admiration sign at the end of Rumi's last line. All these devices convey a degree of assertiveness, but not to the same degree as in the original Japanese script. It is notable, though, how the subtitler used limited space to represent Rumi's strong character in this scene.

The dubbing better preserves Rumi's steadfast manner compared to the subtitles. Not only does the dubbing provide a more forceful portrayal of Rumi's behaviour, but the fact that dubbing is an oral medium allows for specific control of the character's voice. In this instance, the dubbing presents a strong tone that better conveys Rumi's emphatic message. Rumi says "listen" before explaining to Tadokoro why she thinks Mima should stay an *idol*, even if she becomes an actress. Her delivery of this line emphasises her resolve: she says "listen," pauses and then rapidly lays out her argument. The first word serves to put Tadokoro on notice. Compared to the subtitles, the dubbed Rumi is a stronger one, even though Tadokoro has more space—again, his lines are longer—to convey his message.

4.2.2. Scene 2: Cham! Departure

In the following scene *Cham!* is performing their final concert together as a trio. During a pause in the set, Mima addresses the audience and informs them that she is leaving the group—or "graduating" from it—as Yukiko says it. But during this farewell address, a group of "punks" start to throw cans at the stage, and begin fighting with other people. Mima, frustrated by their behaviour marring her last show, forcefully pleads for the "punks" to stop.

Figure 2. Mima says her farewell



Example 2. 00.05.35-00.06.45

Japanese Romaji
Yukiko: Eeto... saigono kyoku no mae ni houkokushinakya ikenai koto ga arimasu Mima: Eeto... Watashi Kirigoe Mima ha <i>Cham!</i> no ichinen toshite... Yamete! Kyō dake ha minna to tanoshiku sugoshi takattanoni
Back-translation
Yukiko: Hum... before our last song, we have to inform you of something. Mima: Hum... I, Kirigoe Mima, in this year in Cham... Stop! Just for today I wanted to have a good time!
Official Subtitles
Umm... Before our last song, we have news to tell you... Um, I, Mima Kirigoe, had a fun time as a member of CHAM... Stop it! Today... Just today... I wanted to have a good time with all of you!
Official Dubbing
Yukiko: Hum, but before we sing our last song, we do have some news we would like to share with all of you! Mima: Ah, I, Mima Kirigoe, had a really fun time being a member of <i>Cham!</i> [...] Mima: Stop it now! Tonight... I mean today, I just wanted us to, please, just have a good time!

In the Japanese version of the script, what is immediately noticeable is the number of pauses on part of all the members, especially Mima. She is clearly sad about having to tell her fans that she is leaving *Cham!* In this text, Yukiko starts off by saying “*ee...*” and “*eeto...*” Even Mima says *eeto* once herself. *Eeto* is a common phrase used by women in Japan, usually to express doubt. In this scene, it is used as vocal filler to convey the hesitation of the characters speaking on stage. The subtitled version of the dialogue, as expected, contains some differences from the Japanese script. Mima and Yukiko’s pauses at the beginning of the scene are more noticeable. This is because they are graphically rendered with an ellipsis, demonstrating Mima’s sadness, and perhaps doubt, over leaving *Cham!* There are also six pauses in the subtitles, as compared to five in the dubbing.

In the Japanese text, Yukiko uses the standard form of the verbs, as does Mima. When Mima wants to stop the fighting, however, she uses the word “*yamete*” (“stop”). The *-te* imperative form is a strong imperative more commonly used by men than women (Hiramoto 2013: 60), or according to Tanaka (2004: 28), only by men. Tanaka explains that “women are expected to use the *-nasai* suffix, which is added to the verb base” (Tanaka 2004: 28). In other words, Mima would be expected to use *yamenasai* instead of *yamete* in this situation.

Mima’s use of *yamete* is a stark contrast to the hesitant Mima that was using *eeto*, while pushing back her hair and looking down at the floor. The impact of Mima’s use of the *-te* imperative is enhanced by the film’s visuals, which feature a close up of her mouth as she speaks into the microphone. This, coupled with Mima’s use of the standard IPP *watashi* instead of the more feminine *atashi* or *atakushi*, provides evidence to the viewer that Mima is not a typical female anime character.

Interestingly, the heightened hesitation in the subtitles does not diminish the ferocity of Mima’s response when the ruckus in the audience takes place. Mima uses the imperative *yamete* when she addresses the hooligans. She again does not use the more common imperative form for women in Japan, *-nasai*, or *yamenasai* in this case. She adamantly insists that the troublemakers stop the commotion, using a strong verb form. This might be because she is in a *soto* situation with the fans, she can use a stronger verb form than she would use in an *uchi* situation. This is expressed in the same emphatic manner as in the subtitles when she yells “Stop it!” rather than a more subdued “Please stop.” The dubbing portrays her resolve in an even stronger way, as it has her yelling “Stop it now!” This strong language, along with Mima’s high-pitched voice, gives the dubbing the forceful Mima we also see in the original Japanese script, meaning that, concerning “the gender question”, Mima is as strong a female character in the dubbing as she is in the Japanese script.

4.2.3. Scene 3: Mima and Rumi talk about the fan blog about Mima

In this scene, Mima and Rumi have a brief discussion about a letter Mima received earlier from a fan detailing a blog called *Mima's Room*. It occurs right before Mima is about to speak her first lines in *Double Bind*. Mima asks Rumi to explain a blog to her, and Rumi tries to explain what it is. Mima still does not understand, even after Rumi's explanation.

Figure 3. Mima and Rumi



Example 3. 00.13.38-00.14.12

Japanese Romaji
Mima: Ne ne Rumi-chan, wakatta? Sore? Rumi: Kore intaanetto no hoomu peeji dayo. Mima: Aa saikin hayatteru are. De nan nano sore? Rumi: Nn- nanteittara ii no kana? Pasokon tsuushin mitai namon nanda kedo ne. Mima: Sorede... Rumi: Kono Mima no heya ni rinku hattate koto ha kono Kono Mima no heya tenomo hoomu peeji no namae nano. Sappari? Mima: Un! Sappari!
Back-translation
Mima: Rumi do you understand this? Rumi: This is a homepage on the internet. Mima: Ah, that new popular thing. So, what is it? Rumi: What can I say? It's like computer networks. Mima: And... Rumi: With this link attachment you can access Mima's room, and Mima's Room is the name of the website. Got it? Mima: Nope, I don't get it.

Official Subtitles
<p>Do you know what that note means, Rumi? It's an Internet home page. Oh, that thing that's been popular lately! ... and what is it? How can I describe it? It's kind of like computer networks. And? Considering that this person "put up a link to Mima's Room"... ... this "Mima's room" thing is the title of a web site. You don't get it, do you? Nope, not one bit.</p>
Official Dubbing
<p>Mima: What do you think, Rumi? Do you know what it means? Rumi: It's just a website, somebody took it off the internet. Mima: Oh, that's really popular lately! Huh, so what's it mean? Rumi: Hmm how can I describe it? It's kind of a like networking by using the computer. Mima: Yeah and? Rumi: Well it looks like this person, whoever it is, put up a link to Mima's room, which is the title of the website. That makes sense? Mima: Hum, not one bit!</p>

In the original Japanese script, Mima uses the informal past form of *wakaru* ("to understand") when she asks Rumi "*wakatta?*" ("did you understand?"), as well as the informal "*uun*" (which Mima also used when speaking with her mother on the telephone). This tone indicates that it is a familiar interaction, as Mima and Rumi know each other. Rumi speaks in an informal manner with Mima, using feminine SFPs such as *-yo* ("right?"). Both Rumi and Mima also use the moderately-feminine SFP *-nano*. In the Japanese script Rumi addresses Mima in a motherly tone, as if explaining to a child how something works, using longer sounds, especially longer vowels.

Rumi's motherly relationship with Mima is lost in the subtitles, however. She simply states—and because of lack of space, quite rapidly—the concept of a blog. The dubbing does not address this either, as Rumi speaks quickly to Mima, rather than slowly explain a blog to her as a mother would to a child. This demonstrates that the people who worked on the subtitling and dubbing

did not notice Rumi's tone in the original Japanese script, something that probably requires several viewings of the film to detect. The dubbing misses a subtle cue about the state of Rumi's declining sanity. It shows her fatigue—she is yawning from lack of sleep at the beginning of the scene—but it also portrays how much Rumi cares about Mima, and how she is trying to support Mima's decisions with the faculties she has left.

At the end of her explanation about the blog, Rumi asks Mima if she understands—Mima states she does not. In the Japanese script, Rumi asks her “*Sappari?*” which is an adverb that means “at all” (in other words, she asks “Do you understand at all?”). Mima replies with an informal “*un!*” (“Yes”), followed by “*Sappari!*” (“Not at all!”). In the dubbing, Mima and Rumi converse in an informal manner, with Rumi asking her “That make sense?” to which Mima replies “Hum, not one bit!” The dubbing portrays an informal interaction, with Rumi omitting the verb “does” from the sentence. It is, however, different from the subtitles, where instead Rumi asks Mima the question “You don't get it, do you?” Mima replies “Nope, not one bit”. The two characters in the subtitled version of the scene use, then, what Lakoff (2004) and Hiramoto (2013) label an expected way for women to speak with the use of tag-questions. The use of these questions portrays Rumi speaking to Mima in a condescending way, implying that Mima is ignorant and lacks knowledge of the Internet. Mima's reply in the subtitled version is similar to hers in the dubbing, but the way Rumi's question is phrased ends up emphasising Mima's lack of knowledge about the internet.

4.2.4. Scene 4: Phantom Mima and Mima interact

In this scene, Mima begins to definitively lose her mind. The Phantom Mima that has sporadically appeared throughout the film now addresses her directly. She tells Mima that her reputation is “tarnished” due the rape scene she performed, and that no one likes an *idol* with “that kind of reputation”. Mima, stupefied, asks Phantom Mima to reveal her identity. The illusion cryptically replies that she will be taking the spotlight instead of Mima.

Figure 4. Phantom Mima and Mima



Example 4. 00.39.18-00.40.30

Japanese Romaji
<p>Mima: Chigauyo! Kore ha watashi janai! Phantom Mima: Atarimaeyo kore ga hontō no Mima damon. Hontō ha aidoru ni modoritai to omotterukuseni! Mima: Chigau datte watashi ha mō... Phantom Mima: Watashi ha mō? Souyone mō aidoru nankajya naimon ne. Datte anata ha mō yogorechatta mono. Yogoreta aidoru nante daremo suki ni nanai yone? Mima: Chigau! Chigaumon! Phantom Mima: Anata ha mō ano hikari no naka niha modorenai. Demo iino watashi ga irukara. Kore kara ha watashi ga hikari de anata ga kage yo. Mima: Nani itteruno? Anata dare nano? Phantom Mima: Dare mo anata nante suki janai. Yogorechatta! Mima: Yamete yametettara! Watashi ha yogoreranakyia! Matte! Matte!</p>
Back-translation
<p>Mima: No, this is not me! Phantom Mima: No wonder this is the real Mima. The real one wants to return to being an idol again. Mima: No, I am no longer... Phantom Mima: No longer what? You're saying you don't want to be an idol, but you're tainted. So you're already tainted. And nobody likes tarnished idols, right? Mima: No no! Phantom Mima: You can no longer be in the spotlight. But it's all good, I am here. From now on, I will be in the spotlight instead of you! Mima: What are you doing? Who are you? Phantom Mima: Nobody likes you anymore. Tainted tainted! Mima: Stop, stop! I am not tainted... wait, wait!</p>

Official Subtitles
<p>This... This isn't true! I'm not writing any of this! <i>Of course! The REAL Mima is writing this!</i> <i>I know that deep down in your heart</i> <i>you want to be a pop idol again.</i> No! I'm no longer... <i>No longer what?</i> <i>Oh yeah, you're no longer a pop idol.</i> <i>You're a filthy woman now.</i> <i>Nobody likes idols with tarnished reputations!</i> That's not true! That's not true! Mimarin! <i>You can't step back into that spotlight now...</i> <i>But that's all right. I'M here.</i> <i>From now on, I'll be in the light, and you'll be in the shadows.</i> What are you saying!? Who in the world are you!? <i>Nobody likes you anymore.</i> <i>You're tarnished! FILTHY!</i> Stop! Stop it! I am not tarnished! Wait! WAIT!</p>
Official Dubbing
<p>Mima: What?? This isn't true, I didn't write this! Phantom Mima: Of course you didn't! The real Mima is writing this! I know that deep down in your heart you want to be a pop-idol again! Mima: No! It's not true! I'm no longer... Phantom Mima: ... no longer, what...? Oh yeah that's right, you're no longer a pop idol! You're a filthy woman now, like a slut! No one likes a pop idol, with a tarnished reputation. Mima: It's not true! It's not! Phantom Mima: You won't be able to step back into that spotlight now! It's all right, you don't have to worry; I'm here. From now on, I'll be in the light, and you'll be in the shadows! Mima: What're you saying?? Who in the hell are you? Phantom Mima: Nobody cares for you anymore! You're tarnished, and, you're filthy! Mima: Stop it! Stop it I am not tarnished! Wait... no! Wait...!</p>

In the Japanese script, both Mima and Phantom Mima address each other using a neutral language, employing 1PPs and 2PPs, such as *watashi* (“I”) and *anata* (“you”). This is significant because it shows that even though Phantom Mima is a part of Mima, the two are separate entities in Mima’s mind. This is demonstrated by the distance created by the use of the standard pronouns *watashi* and *anata*, instead of more familiar ones, such as *atashi* (“I”) or *kimi* (“you”). Phantom Mima is a detached being that bluntly states her intention to take over the host. Mima also uses moderately-feminine SFPs such as *-nano* and *-no*. However, due to the intensity of the scene and Mima’s confusion at Phantom Mima, I believe that the use of this SFP is actually Mima trying to place herself in a stronger, defensive position against Phantom Mima, to “assert herself”, as Abe (1998: 63) explains that women sometimes use female SFPs in order to take a stronger stance.

The language in this scene is much stronger in the dubbing than in the subtitles. In both, Phantom Mima tells Mima “You’re a filthy woman now!” The dubbing, however, adds the phrase “Like a slut!—besides including Phantom Mima’s insults of calling Mima “filthy” and “tarnished”—something that increases the objectification of Mima. The subtitles, as a close rendering of the Japanese text, do not have this kind of addition; instead, the subtitles try to compensate the forcefulness by writing certain words all in capital letters, e.g. “REAL!” and “FILTHY!” These words are used to emphasise Mima’s “dirtiness”. No other words are added, and no modulations are carried out in order to convey this feeling. Hence, the subtitles emphasise Mima’s dirtiness through capitalisation, but the dubbing has a “dirtier” portrayal of Mima compared to the original Japanese version by making Phantom Mima insult Mima more through the use of expletives that were not part of the Japanese script.

4.2.5. Scene 5: Me-Mania attacks Mima

In this scene, Me-Mania attacks Mima in the same movie set where she was gang-raped for the *Double Bind* series. This is, in fact, the only instance in *Perfect Blue* where Me-Mania and the real Mima interact face to face and engage in dialogue. Me-Mania hits Mima, momentarily knocking her out, and gets on top of her. But as Me-Mania salivates over Mima’s naked body, Mima reaches for a hammer on the set and hits him in the head. Me-Mania dies screaming just moments later.

Figure 5. Me-Mania attempting to rape Mima



Example 5. 01.04.11-01.05.07

Japanese Romaji
Mima: Dareka tasukete!
Me-Mania: Omae no koe nanka dare ni mo todokumonka!
Mima: Anata dare? Doushite konna...
Me-Mania: Boku no daijina Mima-rin wo mamorunda!
Mima: Watashi... watashi ga Mima yo!
Me-Mania: Chigau chigau chigau chigau chigau! Boku ga Mimania datte siranakatta jyanaika. Mimirin no huri shiyagatte!
Mima: Aa yamete! Iie! Iie!
Me-Mania: Kono kuchi de ano raitaa yara kameraman wo tarashikon danoka? Mimirin wo yogoshi yagatte!
Mima: Masaka anata ga...
Me-Mania: Hontō no Mimirin ha mainiti bokuni meeru wo kurerunda. Omae ga jyama bakkari surutte
Mima: Anata ga koroshitano?
Me-Mania: Mousugu omae mo na!
Back-translation
Mima: Somebody help me!
Me-Mania: Nobody is able to hear your voice!
Mima: Who are you? Why are...?
Me-Mania: I am protecting my dear Mima!
Mima: I, I am Mima!
Me-Mania: No no no no no! You don't know this. There cannot be an impostor Mima.
Mima: Ah stop, no no!
Me-Mania: Did you trick the writer and cameraman with that mouth? You dirtied Mima!
Mima: Don't tell me you...
Me-Mania: The real Mima emails me everyday! You're getting on the way!
Mima: Did you kill them?
Me-Mania: And soon so will you...

Official Subtitles
<p>Somebody help me! Like anyone can hear YOUR voice right now! Who are you!? Why are you doing this!? I'm protecting my dear Mimirin! But-But I'm Mima! No, no, no, no, NO! You didn't know I was Me-mania! You're just PRETENDING to be Mimirin! STOP! NO! STOP! Did you fool that screenwriter and that photographer with this little mouth? You tarnished Mimirin's name! Can it be... that you... The real Mimirin e-mails me every day! And she says that you keep getting in her way! You killed them!? And you'll die soon, too!</p>
Official Dubbing
<p>Mima: Ah, somebody, help me! Me-Mania: Like anyone can hear you right now! Mima: Who are you? W-why are you doing this? Me-Mania: I'm protecting my dear Mima-rin! Whaddaya think?? Mima: Protecting... but I'm Mima-rin! Me-Mania: No no no no no no no! Dammit! You didn't know I was Me-Mania! You're just pretending to be Mima-rin! Mima: No, stop! Me-Mania: You tarnished Mima-rin's name! Fooling that photographer and screenwriter! With that little mouth of yours! Mima: But... how can it be that you.... Me-Mania: The real Mima-rin is nice, she emails me every day. And she says you're on her way! Mima: Did you kill them? Did you? Me-Mania: And you'll die soon too!</p>

In the Japanese script, Me-Mania uses the 2PP *omae* to address Mima. *Omae* is a very informal pronoun, and Me-Mania uses it pejoratively towards Mima.

By employing this specific pronoun, Me-Mania shortens the psychological and social distance between himself and his victim. This serves to bring Mima down from her status as an *idol* and actress, into one that is below Me-Mania. This allows him to exert physical and psychological control over her through his attempt to rape her, and the use of the overly pejorative *omae*.

Although Me-Mania uses a pejorative pronoun, *omae*, towards Mima, and a slightly-masculine one, *boku*, for himself, Mima keeps Me-Mania off by using the neutral *anata* (“you”) and *watashi* (“I”). She is in extreme distress and is keeping a linguistic distance from him. Mima uses the *-te* imperative form, which is used mostly by men (Hiramoto 2013, 60), when she says *yamete* (“stop”), something expected under these dire circumstances. Mima also uses the moderately feminine SFP *-no* in “*koroshitano?*” (“killed”), but as Abe (1998) explains, by using this particular SFP she is not being weak, rather, she is asserting herself. This also contrasts with the highly-masculine SFP Me-Mania uses in *-mona*. Me-Mania and Mima are not only clashing physically, but also verbally: Me-Mania is attempting to rape Mima and refers to her pejoratively with *omae* whilst also using highly-masculine SFPs like *-mona*, whilst Mima is pushing Me-Mania away and using imperatives (instead of requests), as well as feminine SFPs such as *-no* in order to get away and survive.

Me-Mania in general speaks in a pejorative tone towards Mima in this scene. His tone is one of complete disdain towards the *idol* he says he loves. He also curses at Mima in the dubbing, attacking Mima in a different manner than the Japanese version. In the dubbing Mima pauses several times during the confrontation (e.g. “W-why”, “But... how can it be you...”) which are not part of the Japanese version. This is a hesitation that is added to Mima’s character, although it does not make her look weak, just simply frightened.

The dubbing also has an interesting translation of one of Me-Mania’s lines. He tells Mima “*Kono kuchi de ano raitaa yara kameraman wo tarashikondanoka? Mimirin wo yogoshi yagatte!*,” which the dubbing translates as: “You tarnished Mima-rin’s name! Fooling that photographer and screenwriter! With that little mouth of yours!” In the subtitles, he says: “Did you fool that screenwriter and photographer with this little mouth? You tarnished Mima-rin’s name!” The dubbing has a slight, but significant difference. By adding the possessive “that little mouth of *yours*”, the tone of the line becomes more pejorative than the “This little mouth” used in the subtitles.

4.2.6. Scene 6: Final scene: “I am who I am!”

In the film’s final scene, we see Mima visiting Rumi at the mental hospital, with the sky coloured “blue”. Rumi never recovers from her mental breakdown and

still believes she is Mima the *idol*. On her way out of the hospital, Mima overhears two of the nurses debating whether she is “the” famous Kirigoe Mima. This lets the viewer know that Mima has become a successful actress, but the nurses conclude it cannot possibly be her because they (wrongly) assume Mima would have no reason to visit the hospital. Mima walks on by and gets into her car. The final shot features Mima looking at herself in the mirror, and speaking the film’s final line, says:

Figure 6. Mima staring at the rearview mirror in the film’s final scene



Example 6. 01.17.39-01.17.42

Japanese Romaji
Mima: Watashi ha hon mono dayo!
Back-translation
Mima: I am the real thing
Official Subtitles
No, I’m real!
Official Dubbing
Mima: No, I’m the real thing!

In the Japanese script, Mima says “*watashi ha hon mono dayo*”, which literally means “I’m the real thing”. Mima, as in most other places in the script, uses the standard 1PP *watashi*, instead of the more feminine forms *atashi* or *watakushi*. She also uses the SFP *-yo*, which is normally used by both male and female speakers of the language. In other words, the language Mima employs in this

phrase is not particularly feminine—as in most of the other cases where she speaks—but neutral.

In the subtitles, this line is translated as “No, I’m real!” This line shows that Mima is finally able to distinguish between reality and fantasy, although the ending is open to interpretation. Both the dubbing and the subtitles show an assertive Mima, herself convinced that she is real. Even if the translations are simply conveying the intended message of the Japanese script, and do not take into account Mima as a character and her particular use of *watashi* (instead of *atashi*, for example), this last line of the script reflects the ongoing characteristic of the film’s subtitles and dubbing: That the unmanipulated manner in which the film was translated means that the message of the Japanese text is undiluted.

5. Analysis and Conclusions

The analysis of *Perfect Blue* and the differences between its many versions has led the author to the following conclusions. The first finding is that the official subtitles of *Perfect Blue* provide a close rendering of the original Japanese script. From the standpoint of the translation of gender, the subtitles do not translate some of the nuances that make Mima a strong female character in the Japanese script, e.g. use of imperative forms, standard—not feminine—IPPs, neutral SFPs, as well as the feminine SFPs when she wants to assert herself. Kon chose to make Mima speak in a particular way, to have a specific *yakuwarigo*, as he wanted to demonstrate Mima’s evolution as a person, from *idol* to actress. This evolution in Mima’s personality, and her way of speaking, is not shown in either the subtitles or dubbing.

This happens with other characters as well. Rumi speaks in a standard manner when she is cogent (e.g. using neutral forms of verbs) and in a girlish, feminine manner when she becomes deranged (e.g. with the use of more feminine SFPs). Tadokoro speaks in a stereotypically masculine manner (e.g. with SFPs like *-zo*). Me-Mania is moderately masculine in his speech (e.g. using IPPs such as “*boku*”) despite his androgyny—visually speaking—as a character, and refers pejoratively to Mima by using *omae*. These strong feminine and masculine qualities of the characters are not expressed by the subtitles. The subtitles write specific, important words in capital letters (e.g. “*SLUT!*” for Phantom Mima), which help emphasise the attitudes characters may have towards one another, whether this concerns Mima’s response to her rowdy fans, or Me-Mania’s abuse towards Mima during his attempted rape. The subtitles, however, do *not* portray a weaker Mima, meaning that the feminist message

Kon wanted to transmit is maintained in the subtitles, even if it is not as strong as in the Japanese script.

Last, but not least, the author found that the characters in the dubbing employ a stronger language, and harsher words, towards each other. This can be observed in the scene where Phantom Mima treats Mima in an extremely harsh manner compared to the Japanese script, calling her “a slut”, a phrase she does not use in the Japanese version. The dubbing is more mindful of the nature of each scene, taking care to convey a message not only through what is said, but also by how it is said. Mima, for instance, is portrayed as a strong character throughout the film, with the tone of her voice accurately reflecting the intended linguistic meaning of her words (e.g. if Mima is angry, she sounds angry in the dubbing as well). Rumi is more inconsistent in this regard, as her tone varies from scene to scene. In the Japanese script, for example, she often behaves with a motherly touch in her interactions with Mima, yet she frequently sounds condescending in the dubbing. Rumi also uses more tag questions in the dubbing, as she follows the rules of how women are expected to speak both in Japanese and English (Hiramoto 2013).

The author, then, discovered that the script by Kon and Murai makes subtle shifts in the way the film’s characters use these linguistic markers, and these are not taken into account in the translation. For example, when Mima goes from using moderately-feminine 1PPs and SFPs to neutral or ones, these shifts are not reflected in the subtitles and dubbing. The author hypothesized that there would be more to these linguistic markers in the English translation, but the fine distinctions Kon uses are absent in English.

Hence, it is my position that when translating anime (or any other form of Japanese material) from Japanese into other languages, it is crucial to take into account the characters’ use of the 1PPs, 2PPs and SFPs. It is also critical that the translation remains consistent with the specific social context (the role and distance between characters) of a particular scene. Japanese is a gendered language, to the extent that the specific use of a 1PP, 2PPs or SFP can determine a character’s status compared to the other. By minding the significance of these nuances when translating, the translator can convey a more accurate (or “inaccurate”, depending on what the translator is aiming for) translation in the same constrained space. The study of how that is achieved is not the focus of this research, but it is certainly a topic that deserves to be examined.

Nonetheless, this does not mean that the subtitles and dubbings are “poor” translations. It is notable that the translations I have analysed do not severely alter the meaning of the Japanese script. This is a fundamental success, as translations often unintentionally alter the meaning of the original text. Scholars

of gender and audiovisual translation have long observed this problem in translation: The gender aspects of the characters are often manipulated to serve the interests of the country or culture where the product is disseminated. Bianchi's (2008) study of the dubbing of *Buffy the Vampire Slayer* in Italy, Feral's (2011a) examination of the subtitles and dubbing of *Sex and the City* in France, as well as Chagnon's (2016) study of the dubbing of *Queer as Folk* and *The L Word* in Québec all show how an audiovisual product can be manipulated to serve the hegemonic ideals of masculinity or femininity of a specific place and time. Hence, in the case of *Perfect Blue*, even if the subtitles and dubbings do not completely reflect or take into account the specific IPPs, 2PPs and SFPs of the Japanese script's *yakuwarigo*, the fact that the translations are a close rendition of the script means that Kon's feminist message remains undiluted and unchanged.

Kon encoded a feminist message into *Perfect Blue*, one that criticises how Japanese society treats women as objects for consumption, particularly *idols*. The scriptwriters, Kon Satoshi and Murai Sadayuki, decided to give Mima and the other characters in *Perfect Blue* a specific *yakuwarigo* that would communicate to Japanese viewers the characters' positions in Japanese society and in respect to each other. Mima's *yakuwarigo* is one that does not follow the stereotypical language of a female character in anime, as shown in this work. Kon and Murai wanted to push a specific feminist message not only in the film's images and script, but also in the language employed by its main character, Kirigoe Mima.

Hiramoto (2013: 75) argues that anime is a pop cultural phenomenon that usually "follows hegemonic norms", and Scott (2010) claims that the work of Kon Satoshi actually reproduces the stereotypes seen in anime. Yet this research has shown that Kon actually created strong female characters that do not follow the hegemonic norms seen in anime. Kon's message is an acid, grating criticism of Japan's strong patriarchal norms and social pressures. Kon goes against the masculine hegemony rampant in anime and Japanese society, and even though *Perfect Blue* was released in 1997, the issues that Kon criticises in his film still persist in Japan today. Kon's gender portrayals—and the encoded criticisms—are maintained in the translation and reinforced through the film's images. As a result, Kon's critique of Japanese society and *idol* culture remains intact in the translation, and I can only hope that both Japanese and English-speaking audiences revisit this film, and "reflect" on the issues Kon wanted to address.

References

- ALLISON, Anne. (2006) *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. Oakland: University of California Press.
- ASIMAKOULAS, Dimitris. (2012) "Dude (Looks Like a Lady): Hijacking Transsexual Identity in the Subtitled Version of *Strella* by Panos Koutras." *The Translator* 18:1, pp. 47-75.
- BIANCHI, Diana. (2008) "Taming Teen-Language: The Adaptation of *Buffyspeak* into Italian." In: Chiaro, Delia; Christine Heiss & Chiara Bucaria (eds.) 2008. *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 183-195.
- CHAMBERLAIN, Lori. (1988) "Gender and the Metaphorics of Translation." In: Venuti, Lawrence (ed.) 1992. *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London & New York: Routledge, pp. 57-74.
- CHAUME, Frederic. (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- CHIARO, Delia. (2007) "Not in front of the children? An analysis of sex on screen in Italy." In: Remail, Aline & Josélia Neves (eds.) 2007. *Linguistica Antverpiensia - Themes in Translation Studies* 6, pp. 255-276. Electronic version: <<https://lans.ua.ac.be/index.php/LANS-TTS/article/view/191/122>>
- CONDY, Ian. (2013) *The Soul of Anime: Collaborative Creativity and Japan's Media Success Story*. Durham: Duke University Press.
- DE MARCO, Marcella. (2006a) "Audiovisual Translation from a Gender Perspective." *The Journal of Specialised Translation* 6, pp. 167-184.
- DE MARCO, Marcella. (2006b) "Multiple Portrayals of Gender in Cinematographic and Audiovisual translation discourse." In: Carroll, Mary; Heidrun Gerzymisch-Arbogast & Sandra Nauert (eds.) 2006. *MuTra 2006: Audiovisual Translation Scenarios - Conference Proceedings*. Copenhagen: MuTra. Electronic version: <http://www.translationconcepts.org/pdf/MuTra_2006_Proceedings.pdf#page=23>
- DE MARCO, Marcella. (2012) *Audiovisual Translation through a Gender Lens*. Amsterdam: Rodopi.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge & Pablo MUÑOZ-SÁNCHEZ. (2006) "Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment." *The Journal of Specialised Translation* 6, pp. 37-52.
- FERAL, Anne-Lise. (2011) "Sexuality and Femininity in Translated Chick Texts." In: Von Flotow, Luise (ed.) 2011. *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press, pp. 183-201.
- FERAL, Anne-Lise. (2011a) "Gender in Audiovisual Translation: Naturalizing Feminine Voices in the French *Sex and the City*." *European Journal of Women's Studies* 18:4, pp. 391-407.

- FURUKAWA, Hiroko. (2017) "De-Feminizing Translation: To Make Women Visible in Japanese Translation." In: Von Flotow, Luise & Farzaneh Farahzad (eds.) 2017. *Translating Women: Different Voices and New Horizons*. London & New York: Routledge, pp. 76-89
- GOTO-JONES, Christopher. (2009) *Modern Japan: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- HIRAMOTO, Mie. (2013) "Hey, you're a girl?: Gendered expressions in the popular anime, Cowboy Bebop." *Multilingua* 32:1, pp. 51-78.
- INOUE, Miyako. (2003) "Speech Without a Speaking Body: 'Japanese women's language' in translation." *Language & Communication* 23:3-4, pp. 315-330.
- JOSEPHY-HERNÁNDEZ, Daniel E. (2015) "No Panties! Censoring Male and Female Characters in Three Popular Anime Shows Aired in Latin America and the US." In: Various authors. 2015. *2nd International Translation Conference: Women in Translation*, Kielce: Jan Kochanowski University. Conference. Electronic version: <https://www.academia.edu/18645793/_2015_No_Panties_Censoring_Three_Popular_Anime_Shows_in_Latin_America_and_the_USA_in_the_1990s>
- JOSEPHY-HERNÁNDEZ, Daniel E. (2017) "Fansubbing Hentai Anime: Users, Distribution, Censorship and Ethics." In: Orrego-Carmona, David & Yvonne Lee (eds.) 2017. *Non-Professional Subtitling*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 171-197.
- KINSUI, Satoshi & Hiroko YAMAKIDO. (2015) "Role Language and Character Language." *Acta Linguistica Asiatica* 5:2, pp. 29-41.
- KOTANI, Mari. (2006) "Metamorphosis of the Japanese Girl: The Girl, the Hyper-Girl, and the Battling Beauty." *Mechademia* 1, pp. 162-169.
- LAKOFF, Robin Tomach. (2004) *Language and Woman's Place: Text and Commentaries*. Revised and Expanded Edition. Bucholtz, Mary (ed.) 2004. Oxford: Oxford University Press.
- LEWIS, Elizabeth Sara. (2010) "'This is My Girlfriend, Linda'. Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies." In: Epstein, B. J. (ed.) 2010. *In Other Words*, British Centre for Literary Translation, Vol. 36, pp. 3-22.
- LEWIS, Elizabeth Sara. (2006) "'Excuse Me, Who Are You?': Performance, the Gaze, and the Female in the Works of Kon Satoshi." In: Brown, Steven T. (ed.) 2006. *Cinema Anime: Critical Engagements with Japanese Animation*. England: Palgrave MacMillan, pp. 23-43.
- O'HAGAN, Minako. (2003) "Can language technology respond to the subtitler's dilemma? A preliminary study." *Proceedings of the Twenty-Fifth International Conference on Translating and the Computer*, 20-21 November. London: Aslib. Electronic version: <<http://www.mt-archive.info/Aslib-2003-OHagan.pdf>>
- O'HAGAN, Minako. (2009) "Putting Pleasure First: Localizing Japanese Videogames." *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 22:1, pp. 147-165.

- OSMOND, Andrew. (2006) *Satoshi Kon: The Illusionist*. California: Stone Bridge Press.
- OKAMOTO, Shigeko. (1995) "'Tasteless' Japanese: Less 'Feminine' Speech Among Young Japanese Women." In: Hall, Kira & Mary Bucholtz (eds.) 1995. *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. London: Routledge, pp. 297-328.
- PARINI, Ilaria. (2012) "Censorship of Anime in Italian Distribution." *Meta* 57:2, pp. 325-337.
- PAGLIASSOTTI, Dru; Kazumi NAGAIKE & Mark MCHARRY. (2013) "Editorial: Boys' Love Manga Special Section." *Journal of Graphic Novels and Comics* 4, pp. 1-8.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. (2014) *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. London & New York: Routledge.
- RANZATO, Irene. (2012) "Gayspeak and Gay Subjects in AVT." *Meta* 57:2, pp. 369-384.
- SAITO, Kumiko. (2014) "Magic, *Shōjo*, and Metamorphosis: Magical Girl Anime and the Challenges of Changing Gender Identities in Japanese Society." *The Journal of Asian Studies* 73:1, pp. 143-164.
- SAITŌ, Minako. (2001) *Anime. Tokusatsu. Denki no Hiroinzu*. Tokyo: Chikuma Shobo Publishers. Cited using the English translation by Ishiguro Tomomi: *A Heroine for the World: Heroine's Image in Tokusatsu and Denki Anime*. Unpublished translation.
- SCOTT, Gabrielle. (2010) *Violence, sexualité et double: Les représentations féminines dans Perfect Blue et Paprika de Kon Satoshi*. Ph.D. thesis. Electronic version: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/4404/Scott_Gabrielle_2010_memoire.pdf>
- SHAMOON, Deborah. (2012) *Passionate Friendship: The Aesthetics of Girl's Culture in Japan*. Hawaii: University of Hawaii Press.
- SHAPIRO, Judith. (1994) "Anthropology and the Study of Gender." *Surroundings: An Interdisciplinary Journal* 64, pp. 446-65.
- SIMON, Sherry. (1996) *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London & New York: Routledge.
- TAKEUCHI, Yoshikazu. (1991) *Pāfekuto Burū: Kanzen Hentai*. Tokyo: Metamor Publishing.
- TANAKA, Lidia. (2004) *Gender, Language and Culture: A Study of Japanese Television Discourse*. Amsterdam: John Benjamins.
- TESHIGAWARA, Mihoko & Satoshi KINSUI. (2011) "Modern Japanese 'Role Language' (Yakuwarigo) Fictionalised Orality in Japanese Literature and Popular Culture." *Sociolinguistic Studies* 5:1, pp. 37-58.
- VON FLOTOW, Luise. (1997) *Translation and Gender: Translation in the Era of Feminism*. Manchester: St. Jerome Publishing & University of Ottawa Press.

- VON FLOTOW, Luise. (2011) *Translating Women*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- VON FLOTOW, Luise & Joan W. SCOTT. (2016) "Gender Studies and Translation Studies. 'Entre braguette' - Connecting the Transdisciplines." In: Gambier, Yves & Luc van Doorslaer (eds.) 2016. *Border Crossings: Translation Studies and other disciplines*. Amsterdam: John Benjamins. pp. 349-374.
- VON FLOTOW, Luise & Daniel E. JOSEPHY HERNÁNDEZ. (2018) "Gender Perspectives in Audiovisual Translation Studies: Ample Room for Development." In: Pérez-González, Luis (ed.) 2018. *The Handbook of Audiovisual Translation Studies*. London: Routledge, pp. 296-311.

Filmography

- 愛の若草物語, *Ai no Wakakusa Monogatari (Little Women)* (Fumio Kurokawa 1987)
- 美少女戦士セーラームーン, *Bishōjo Senshi Sērā Mūn (Pretty Soldier Sailor Moon)* (Junichi Satō 1992)
- Buffy the Vampire Slayer* (20th Century Fox Television 1997-2003)
- ドリフターズ, *Dorifutazu (Drifters)* (Kenichi Suzuki 2016)
- 風夏, *Fuuka* (Keizō Kusakawa 2017)
- 響け! ユーフォニアム, *Hibike! Yūfoniamu (Sound! Euphonium)* (Tatsuya Ishihara 2015)
- カードキャプターさくら, *Kādokyaputā Sakura (Cardcaptor Sakura)* (Morio Asaka 1998)
- 妄想代理人, *Mōsō Dairinin (Paranoia Agent)* (Satoshi Kon, 2005)
- パーフェクトブルー, *Pāfekuto Burū (Perfect Blue)* (Satoshi Kon, 1997)
- パプリカ *Papurika (Paprika)* (Satoshi Kon, 2006)
- Queer as Folk* (Showcase Television 2000-2005)
- 千年女優, *Sennen Joyū (Millennium Actress)* (Satoshi Kon, 2001)
- Sex and the City* (HBO 1998-2004)
- The L Word* (Showtime Networks 2004-2009)
- 東京ゴッドファーザーズ, *Tōkyō Goddofāzāzu (Tokyo Godfathers)* (Satoshi Kon, 2003)

BIONOTE / NOTA BIOGRÁFICA

DANIEL E. JOSEPHY-HERNÁNDEZ holds a PhD in Translation Studies from the University of Ottawa. His gender-focused dissertation explores the subtitles and the dubbing of the Kon Satoshi (1964-2010) film *Perfect Blue* (1997). He spent a research period (2014-2015) at Tōhoku Gakuin University in Sendai, Japan. His research concentrates mostly on gender and audiovisual translation in anime, focusing on critical analyses of hegemonic gender portrayals in the medium. He also studies the censorship and distribution of anime, including that of hentai (pornographic) anime, as well as the translation of anime dialects. In addition, he has published work on video game translation, graphic novels, translation in Wales and film censorship in Iran. He is passionate about gender issues in Japan, and speaks Japanese fluently, amongst several languages.

DANIEL E. JOSEPHY-HERNÁNDEZ es doctor en Estudios de Traducción en la Universidad de Ottawa. Su tesis analiza los subtítulos y el doblaje (desde una perspectiva de género) de la película *Perfect Blue* (1997), dirigida por Kon Satoshi (1964-2010). En el año 2014-2015 realizó un período de investigación en la Universidad Tōhoku Gakuin en Sendai (Japón). Sus investigaciones se concentran en el género y la traducción audiovisual y, sobre todo, en el análisis crítico de las representaciones hegemónicas de género en el anime. Además, estudia la censura y distribución del anime y el anime hentai (pornográfico) y la traducción de los dialectos en el anime. También ha publicado acerca de la traducción de videojuegos, las novelas gráficas, la traducción en Gales y la censura de películas en Irán. Le apasiona el tema de relaciones de género en Japón y habla japonés de manera fluida, entre otros idiomas.

Recibido / Received: 08/02/2017
Aceptado / Accepted: 02/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.12>

Para citar este artículo / To cite this article:

PARRA LÓPEZ, Guillermo & Eduard Bartoll Teixidor. (2019) "El tesoro lingüístico de Gollum. El uso del idiolecto en la caracterización de la identidad de los personajes de ficción y su traducción para el doblaje." En: PÉREZ L. DE HEREDIA, María & Irene de Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 343-370.

EL TESORO LINGÜÍSTICO DE GOLLUM. EL USO DEL IDIOLECTO EN LA CARACTERIZACIÓN DE LA IDENTIDAD DE LOS PERSONAJES DE FICCIÓN Y SU TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE

Guillermo Parra López

guillermo.parra@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Eduard Bartoll Teixidor

eduard.bartoll@upf.edu
Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Resumen

El objetivo del presente artículo es reflexionar sobre la naturaleza del idiolecto y su tratamiento en la traducción mediante el lenguaje de Gollum, uno de los personajes más reconocibles de *El señor de los anillos*. Tradicionalmente, el idiolecto ha recibido poca atención tanto desde el punto de vista lingüístico como del traductológico, quizás debido a su esencia individual y asistemática. Sin embargo, es importante conocer las implicaciones de este fenómeno para la traducción, puesto que es un elemento fundamental en la configuración de la identidad de los personajes en las obras de ficción. En este estudio analizamos detenidamente una selección de muestras del idiolecto de Gollum obtenidas de la adaptación cinematográfica de la Trilogía y observamos el tratamiento que han recibido sus idiosincrasias lingüísticas en la versión doblada al español.

Abstract

"Gollum's linguistic precious. The use of idiolect in the depiction of the identity of fictional characters and its translation for dubbing"

The aim of this article is to reflect on the nature of the idiolect and its treatment in translation through the language of Gollum, one of the most notable characters in *The Lord of the Rings*. Idiolects have historically received little attention from both linguistics and translation studies, probably because of their individual and asystematic essence.

Nevertheless, it is important to know the implications of this phenomenon for translation, since it is a fundamental element in the depiction of characters' identity in fiction works. This study is devoted to analyze a selection of samples from Gollum's idiolect obtained from the film adaptation of the Trilogy and to observe how his linguistic idiosyncrasies have been dealt with in the Spanish dubbed version.

Palabras clave: Idiolecto. Traducción. Doblaje. Gollum. Variación lingüística.

Keywords: Idiolect. Translation. Dubbing. Gollum. Language variation.

1. Introducción

Al contrario que otras formas de variación lingüística como el geolecto o el sociolecto, analizados en lingüística y traducción, el idiolecto ha recibido poca atención por parte de ambas disciplinas, probablemente por su esencia individual y asistemática. Siguiendo la distinción de Corrius & Zabalbeascoa (2011), creemos que el idiolecto puede considerarse como una tercera lengua (L3), distinta de la lengua origen (LO o L1) y la lengua meta (LM o L2). Consideramos que su estudio es relevante para la traducción, porque es un elemento fundamental para identificar a los personajes en obras de ficción. El desconocimiento de sus particularidades conlleva que se trate de forma equivocada.

Este artículo pretende profundizar en la naturaleza de esta forma de variación lingüística y en su tratamiento en la traducción audiovisual. Nos centramos en uno de los ejemplos de idiolecto por excelencia: el habla de Gollum, personaje de la trilogía de *El señor de los anillos* conocido por su forma de expresarse. Analizaremos la versión extendida de las dos últimas películas de la serie (*The Lord of the Rings: The Two Towers*, Peter Jackson 2002, y *The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson 2003), con casi todas las intervenciones del personaje, y observaremos sus rasgos idiolectales característicos y estudiaremos cómo se han trasladado al español en sus versiones dobladas (*El señor de los anillos: Las dos torres* y *El señor de los anillos: El retorno del rey*). Dadas la limitación de extensión y la tendencia habitual de los subtítulos hacia la neutralización de variedades y registros (cf. Rosa 2001), solo analizaremos las versiones dobladas. Sin ser estas soluciones necesariamente extrapolables a otras obras y modalidades de traducción, creemos que estudiar un caso tan marcado como el de Gollum contribuye a la reflexión sobre este fenómeno.

La metodología seguida consta de cinco fases: 1) una breve definición de la traducción audiovisual y, en especial, de la modalidad del doblaje; 2) un repaso bibliográfico sobre el concepto de idiolecto y sus implicaciones para la traducción; 3) la recopilación de muestras del idiolecto de Gollum a partir de la versión original de las películas; 4) el análisis de las idiosincrasias lingüísticas de Gollum y de sus interrelaciones, y 5) la comparación con la traducción al español para doblaje de dichas idiosincrasias.

2. Traducción audiovisual: el doblaje

Según Bartoll (2015: 41), la traducción audiovisual es la translación de textos audiovisuales, que son los que transmiten la información de manera dinámico-temporal mediante el canal acústico, el canal visual o ambos a la vez. Los textos audiovisuales se presentan a través de distintos géneros, como la ficción, los documentales, la publicidad, etc. Aunque en este estudio solo se tratará el doblaje, la traducción audiovisual se lleva a cabo mediante diversas modalidades como la subtitulación, las voces superpuestas, la interpretación simultánea, la interpretación consecutiva, el *remake*, la intertitulación, la audiodescripción, el resumen escrito, la narración o el comentario (Bartoll 2015: 63-65).

Como la información en estos textos se transmite por ese doble canal, acústico y visual, y muchas veces los productos audiovisuales de ficción pretenden reflejar la realidad, la lengua ofrece muchos elementos característicos de la oralidad. Aunque se trate de una oralidad prefabricada o fingida (Chaume 2001; Baños-Piñero y Chaume 2009), se busca resultar creíble si la situación también pretende serlo. A pesar de ser un texto no espontáneo y elaborado por guionistas, presenta elementos de oralidad como construcciones coloquiales, juegos de palabras, pronunciación relajada y expresiones figuradas.

Toda traducción audiovisual debe aspirar a mantener, en la medida de lo posible, el grado de verosimilitud del texto origen (TO). Es necesario que el traductor detecte los elementos propios del supuesto discurso oral y busque estrategias para transferirlos a su lengua (García de Toro 2009: 138). Además, el texto meta (TM) debe ajustarse a la imagen y evitar incoherencias o contradicciones, aunque las restricciones varían en función de la modalidad. En el caso del doblaje, Chaume (2012: 68) explica:

Synchronization is one of the features of translation for dubbing that consists of matching the target language translation and the articulatory and body movements of the screen actors and actresses, and ensuring that the utterances and pauses in the translation match those of the source text.

Chaume (2012: 68) establece tres tipos de sincronización: fonética o sincronía labial, cinética o de movimiento corporal e isocronía o sincronía entre los enunciados y las pausas. El incumplimiento de estos principios podría romper la denominada “suspensión de incredulidad” (“willing suspension of disbelief”; Coleridge & Shawcross 1907) y causar extrañeza en el público.

El doblaje consta de tres fases: traducción del guion, ajuste del texto de la traducción a los citados movimientos e interpretación del texto ajustado por los actores (Chaume 2003: 17). Quizás no todas las personas implicadas en el proceso conozcan la LO, por lo que el traductor debe prever las dificultades y

anticiparse a ellas, ofreciendo alternativas para el ajustador o añadiendo indicaciones sobre las particularidades de algunos personajes, etc.

3. Idiolecto y traducción

3.1. *La variación lingüística*

Mayoral (1999: 13) define la variación lingüística como “la expresión de significados potencialmente similares mediante estrategias diferentes que dan lugar a segmentos textuales distintos”. Catford (1965: 86) apunta que, para considerarse variantes de una misma lengua, aparte de los rasgos específicos de la variedad en cuestión (de carácter fonético, fonológico, grafológico, gramatical o léxico), a los que denomina marcadores, deben compartir otros (gramaticales, léxicos o fonológicos) que constituyan un núcleo común.

Los expertos clasifican las diversas variedades de múltiples maneras, aunque la mayoría según la distinción básica de Catford (1965: 84-85) entre variedades relacionadas con las características permanentes del hablante y aquellas transitorias relacionadas con la situación inmediata del enunciado; lo que Hatim y Mason (1991) más tarde denominaron “dimensión del usuario” (“user-related”) y “dimensión del uso” (“use-related”). El primer grupo incluye el geoelecto (variedad geográfica), el cronoelecto (variedad temporal), el sociolecto (variedad social), el estándar y el idiolecto (variedad individual), y el segundo recoge formas como el campo, el tenor y el modo.

3.2. *El idiolecto*

La investigación sobre el idiolecto resulta escasa comparada con la de otras variedades, por ser un fenómeno individualizado (Sánchez Iglesias 2005). Varios expertos proponen diversas definiciones para este concepto. Para el desarrollo teórico de este artículo, partimos de la formulada por dicho autor. El término *idiolecto* (del latín *idiolectus*, ‘habla individual’) se utiliza para designar

el conjunto de usos de una lengua característico de un individuo concreto [...].

La noción de idiolecto implica que existen variaciones no solo de un país a otro, de una región a otra, de un pueblo a otro, de una clase social a otra, sino también de una persona a otra (Sánchez Iglesias 2001: 704).

El idiolecto es “la resultante indisoluble entre una percepción particular del mundo y la forma lingüística que contiene dicha percepción” (García López 2004: 57). El valor connotativo que el hablante asigne a una palabra o expresión prima sobre el denotativo. Para Coulthard (2004), cada hablante nativo tiene su propia versión individual de la lengua que habla y escribe, con un vocabulario activo construido a lo largo de los años. Esto se manifiesta en los

textos con elecciones distintivas e idiosincrásicas. Es de prever que el idiolecto también dependa de la situación comunicativa y evolucione con el tiempo, reflejando la experiencia personal y el desarrollo del hablante (Gregory & Carroll 1978; Mayoral 1999).

Basándose en Alcaraz Varó & Martínez Linares (1997), Sánchez Iglesias (2001) recoge los elementos lingüísticos donde se observa el idiolecto: del ámbito fonético-fonológico, los rasgos que constituyen la dinámica de la voz, así como los idiófonos (denominación utilizada para los sonidos identificables en el habla de una persona determinada); del sintáctico, las construcciones utilizadas con mayor o menor frecuencia, la estructura del texto, la distribución de la información y de la proporción y constitución de frases nominales y verbales; y, finalmente, del nivel léxico-semántico, el uso recurrente de determinadas unidades: todos aquellos hábitos lingüísticos que distinguen al individuo. Según Sánchez Iglesias (2001: 709):

El idiolecto adquiere identidad en la medida en que es una constante que el receptor puede identificar, y a la que le puede otorgar una funcionalidad, meramente la de individualizar al emisor.

El mismo autor sugiere la posibilidad de que el uso reiterado de las idiosincrasias constituya alguna forma de referencia cotextual, que también afectaría a la cohesión del texto.

Sobre la relación de la variedad individual con las demás variedades según el usuario, Hatim & Mason (1997) no consideran que los idiolectos sean periféricos, como podría desprenderse de la literatura científica. Implícitamente, les otorgan una posición central dentro de la variación lingüística, al reconocer que presentan rasgos de los demás lectos. Esta dualidad entre lo individual y lo colectivo causa confusión, como explica Mayoral (1999: 101), que considera necesario distinguir entre dos planos:

- a) la individualidad resultante de la suma de todos los rasgos situacionales del hablante, que en su conjunto pueden resultar únicos pero que individualmente no tienen por qué serlo;
- b) la suma de los rasgos individuales idiosincrásicos.

Hatim & Mason (1997) establecen una tipología de idiolectos según dos escalas complementarias: la de recurrencia (de transitorio a duradero) y la de funcionalidad (de afuncional a funcional) y opinan que los idiolectos duraderos y funcionales —el caso del de Gollum— presentan mayor interés para el traductor. Algunos autores consideran necesario distinguir a nivel teórico entre idiolecto y estilo. Para García de Toro (1994), el primero corresponde a los hábitos lingüísticos inconscientes, y el segundo está dotado de intencionalidad y hace referencia a elecciones motivadas. O'Donnell & Todd (1980: 62)

hablan de “dialecto” como el tipo de variedad entre idiolectos y consideran el estilo como tipo de variedad en los idiolectos. Sánchez Iglesias (2001: 708) propone que el idiolecto sea utilizado en un texto con intención estilística. Así, los elementos idiolectales constituirían “un rasgo de estilo al que el emisor adjudica una intencionalidad determinada”. Son consideraciones teóricas que, a efectos prácticos, no influyen en cómo abordar estos elementos en la traducción, porque, según Mayoral (1999), no hay forma de determinar cuáles son voluntarios y cuáles no.

3.3. Aspectos generales sobre la traducción del idiolecto

Lo primero para traducir textos idiolectales es reconocer el idiolecto y, más importante, establecer la función que cumple en el entramado textual, de esta dependerá el enfoque del traductor (Sánchez Iglesias 2005). Para Catford (1965) solo deben conservarse las peculiaridades idiolectales del personaje si sirven para identificarlo, y la solución adoptada por el traductor debe ser un rasgo idiolectal “equivalente”. Si la identidad del hablante carece de relevancia, su reproducción en la traducción es prescindible.

La función del texto también puede condicionar al traductor. Newmark (1988) propone que las idiosincrasias se mantengan en los escritos de autores importantes, especialmente si hay diálogo, donde la variación tiene un peso innegable, como sugiere Costa (2012). Sin embargo, Newmark opina que no sería necesario traducirlas en textos de función predominantemente referencial. El autor tiene una concepción extrema de los fenómenos idiolectales, que achaca a la “pobreza de estilo”¹, y opta generalmente por su normalización. Esta posición se opone a la de Sánchez Iglesias (2005: 181), que opina que no traducir el idiolecto equivale a neutralizar al personaje: “Neutralizar que casi significa silenciar, porque despojamos a un personaje de su voz, de su elemento más característico”.

Estas consideraciones, aplicadas a nuestro texto, donde predominan las funciones expresiva y poética, y el habla de Gollum constituye un medio importante de caracterización, apuntan a que sí debería tenerse en cuenta su idiolecto.

López Rúa (1997: 158) coincide con Sánchez Iglesias en que la neutralización descolora la traducción y priva al original “de parte de su intención y significado”. Como alternativa a esta omisión, propone tres estrategias para traducir las estructuras lexicalizadas de los idiolectos: 1) la traducción literal, poco recomendable, porque implica una correspondencia de estructuras entre

1. “In some cases, it is not easy to distinguish between poor writing and idiolect [...] but the translator does not have to make that distinction, and merely normalises”.

las dos lenguas que raramente se da; 2) la traducción por equivalencia, recurriendo a una estructura lexicalizada en la LM con diferente forma pero mismo significado, y 3) la traducción por modificación, consistente en una paráfrasis del original, si no se encuentra un equivalente en la LM. Para García López (2004), “equivalentes” son las soluciones de la LM que logren que la traducción produzca en el polisistema meta el mismo efecto comunicativo del original.

Quizás la mayor dificultad para traducir el idiolecto se dé cuando combina características de las demás variedades (Sánchez Iglesias 2005). Este no es el caso del idiolecto de Gollum, cuya naturaleza libra al traductor de tener que situar al personaje en un contexto geográfico, social o temporal conocido, aunque sí plantea otros problemas, como el propuesto por García de Toro (1994: 95):

Conseguir que las soluciones propuestas sean homogéneas (es decir, por ejemplo, utilizando elementos reiterados), de modo que las implicaturas que se desprendan sean siempre las mismas y que el lector reconozca tales frases como pertenecientes al discurso de dicho personaje.

Al no poder mantener siempre las características idiolectales en el mismo lugar en el que aparecían en el TO, el traductor puede recurrir a la compensación en otros pasajes para atenuar la pérdida, estrategia vital en textos como el que nos ocupa. Así, puede identificarse cierta recurrencia en el TM, aunque sea en forma de “marcas idiolectales del traductor” (García de Toro 2009: 145). Sin embargo, como afirma Sánchez Iglesias (2005), la falta de homogeneidad al tratar las idiosincrasias acostumbra a ser la norma más que la excepción.

4. Sobre Gollum y la Tierra Media

4.1. *El autor*

John Ronald Reuel Tolkien fue un erudito británico especializado en inglés medio y antiguo. Sus escritos se caracterizan por el uso de lenguas artificiales que él mismo inventaba y por un dominio extraordinario de la lengua inglesa. Entre sus numerosas obras, destacan *El Silmarillion*, *El hobbit* y *El señor de los anillos* (cf. The Tolkien Society 2017).

4.2. *La Trilogía*

La trilogía de *El señor de los anillos* (1954-1955) está ambientada en una era prehistórica en la Tierra Media, un mundo inventado por Tolkien y habitado por multitud de razas fantásticas como elfos, enanos, hobbits, troles y orcos, aparte de seres humanos. *El señor de los anillos* cuenta la odisea del hobbbit Frodo Bolsón y de sus compañeros, que deben llevar el Anillo Único, el arma más poderosa del enemigo, hasta los confines del continente para destruirlo.

Solo así podrán librarse del mal que amenaza con apoderarse de la Tierra Media, personificado en la figura de Sauron. Si el Anillo cayera en manos equivocadas, el Señor Oscuro resurgiría.

Tanto las lenguas artificiales de Tolkien como los cronolectos del inglés desempeñan un papel diferenciador para la caracterización de la identidad de las razas ficticias de la Tierra Media. Esto demuestra la importancia de los aspectos lingüísticos en la obra, que Tolkien cuidó hasta el mínimo detalle, hasta el punto de redactar una guía con consejos e indicaciones para los traductores (cf. Tolkien 1975).

4.3. La adaptación cinematográfica

La adaptación cinematográfica de la Trilogía llegó entre 2001 y 2003 a cargo de Peter Jackson. La acción se dividió en tres partes, según la segmentación original de los libros: *La comunidad del anillo* (Peter Jackson 2001), *Las dos torres* y *El retorno del rey*. El personaje de Gollum apenas tiene relevancia en la primera película, por lo que este estudio se basa exclusivamente en las otras. En ellas, Gollum guía a Frodo, el portador del Anillo, y a Sam, su más fiel compañero, hacia Mordor, tierra del Señor Oscuro, donde deberán destruir el Anillo. Nino Matas se encargó de la traducción para el doblaje de las tres películas, en el estudio de grabación Sonoblok bajo dirección y ajuste de Miguel Ángel Jenner, según las entradas de Eldoblaje.com (2017).

4.4. El personaje

Después de que Sauron caiga a manos de Isildur, el rey de los hombres, y de que este muera en un asalto, el Anillo cae al fondo del río Grande. Allí permanece olvidado durante más de dos milenios hasta que los hobbits Déagol y Sméagol lo encuentran fortuitamente mientras pescan. El Anillo se apodera enseguida de la voluntad de Sméagol, que asesina a su amigo para quedárselo. Tras este suceso, Sméagol es desterrado a la montaña, donde malvive solo durante siglos por la longevidad que le otorga el Anillo. Durante ese periodo olvida su identidad y se convierte en un ser salvaje al que los demás personajes de la Tierra Media llaman *Gollum* (cf. apartado 5.1). En palabras de Nagy (2006: 68-69): “El Anillo se alza como línea de demarcación entre su antigua identidad y la subjetividad empobrecida, borrada y perdida”². Arrizabalaga (2007: 267) describe así a Gollum:

2. “The Ring stands as a demarcation line between his old identity and the impoverished, erased, lost subjectivity”.

Gollum, o Sméagol, el nombre que la criatura aún conserva de sus días previos al hallazgo del Anillo, es la versión degradada de un ser que ha quedado en el pasado. [...] Ahora padece una metamorfosis deformante que lo condena a sobrellevar una vida subterránea y permanecer oculto al resto de las criaturas de la superficie.

Gollum se debate constantemente entre el bien y el mal. Es un personaje redondo, complejo, con un papel fundamental en *El señor de los anillos*, “demuestra lo que le ocurre al sujeto cuando no puede ejercer ningún control sobre las fuerzas y procesos que lo determinan”³ (Nagy 2006: 59). El mismo Peter Jackson reconoce en la versión comentada de la película que, debido al valor simbólico de Gollum, la falta de solidez en su personaje habría afectado a la credibilidad de toda la serie.

5. La traducción del idiolecto de Gollum

Las películas de *El señor de los anillos* nos revelan que las peculiaridades de Gollum no se limitan a su carácter, sino que se reflejan en su idiolecto. El mundo interno del personaje se exterioriza en una forma de hablar única y característica. Nagy (2006: 59) coincide en lo siguiente:

The most remarkable thing about Gollum is definitely his language. He speaks with a general phonetic and syntactic simplicity [...]. He is often termed a ‘schizophrenic’ character, meaning that his language and behavior [...] are sensed to be divided and shifting.

Arrizabalaga (2007: 267) destaca su manejo defectuoso y agramatical de la lengua, que aprendió en su vida anterior en la superficie y que apenas conserva “en los monólogos de su vida ermitaña”. El traductor se enfrenta al reto de reconstruir en el TM esa lengua fragmentada y olvidada, vital para caracterizar la identidad del personaje.

5.1. *El tesoro y Gollum*

Es necesario aclarar dos puntos fundamentales sobre el personaje: qué representa realmente el *tesoro* y qué relación tiene con el sobrenombre de *Gollum*. Según Nagy (2006: 60):

The word ‘precious’ acts as central signifier in Gollum’s language. It comes up functionally integrated into sentences, but also as a sort of interjection, something which does not have any further meaning than being used in

3. “He demonstrates what happens to the subject when it cannot exert any control over the forces and processes that determine it”.

certain positions and situations in speech. In fact, “precious” is the *addressee* of Gollum’s language: it is both himself and something else which at least superficially seems to be the Ring.

Aquí vemos que el famoso *tesoro* de Gollum se denomina originalmente *precious*. En una entrada de *El Trujamán* (2005: 25 enero), Julia y Manuel Sevilla Muñoz elogian esta solución, originaria de la traducción de los libros. Opinan que “en ambos casos se manifiesta el valor emocional que algo o alguien representa, utilizando una expresión que, al mismo tiempo, puede emplearse para hacer una valoración estrictamente material”.

El poder del Anillo (y, por extensión, Sauron) sobre Sméagol es tal que llega a manifestarse en su habla mediante sus sonidos guturales. Estos sonidos, transcritos como *gollum*, rebautizan al personaje (Nagy 2006). Como explica Alsina (2012: 149), el uso de los nombres propios como elemento caracterizador es un recurso con una larga tradición en la narrativa inglesa. Curiosamente, de las dos identidades, la de Gollum es la única que emite ese sonido, pero nunca para referirse a sí mismo.

5.2. Análisis del idiolecto de Gollum y de su traducción para el doblaje

5.2.1. Expresiones y léxico característicos

Los rasgos idiosincrásicos léxicos son fácilmente reconocibles, y son los más representativos de cualquier idiolecto. Una elección desafortunada afectaría a la caracterización y a la integridad del personaje. Como puede apreciarse en el ejemplo 1, Gollum utiliza una adjetivación peculiar. Añadiendo el sufijo *-able* al verbo onomatopéyico *crunch* crea un neologismo especialmente gráfico. Esto se mantiene en la traducción, aunque con un adjetivo más convencional.

Ejemplo 1. Adjetivación dura y peculiar

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
No, no birdses to eat. No crunchable birdses. (L2T, ⁴ min 43)	No, no pájaros que comer. No crujientes pajaritos.
We must starve! (L2T, min 44)	¡Moriremos de inanición !

En el polo opuesto, el uso de un término elevado como *inanición* disuena con la identidad del personaje, y crea una sensación de contradicción en el público, que Zabalbascos (2008) denomina “desubicación”.

4. L2T = *Las dos torres*. ERR = *El retorno del rey*.

Como comentábamos en el apartado 3.3, es importante que, una vez elegida la traducción para una determinada palabra, se mantenga a lo largo del texto. Es una cuestión de coherencia: Gollum tiene un vocabulario limitado y utiliza las mismas palabras, no tendría sentido traducirlas de forma diferente cada vez. Al hacerlo, alteraríamos injustificadamente su competencia lingüística y eliminaríamos su repetición propia (cf. apartado 5.2.4).

Ejemplo 2. Vocabulario limitado

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Sneaky little Hobbitses. Wicked. Tricksy. False. (L2T, min 95)	Sucios rastros hobbits. Malos, traidores, falsos.
Wicked Men. Servants of Sauron. (L2T, min 100)	Hombres malos. Siervos de Sauron.
Master betrayed us. Wicked, tricksy, false. (L2T, min 141)	Amo nos traicionó. Perverso, traidor, falso.
I told you he was tricksy. I told you he was false. (L2T, min 141)	Te dije que era <u>tramposo</u> . Te dije que era falso.
Master is our friend. (L2T, min 141)	Amo es nuestro amigo.

Las equivalencias de *master* y *false* se mantienen a lo largo de la película, pero no los adjetivos *wicked* y *tricksy*, traducidos de dos formas diferentes, rompiendo con “la exigencia de recurrencia implícita en las formas idiolectales” (García de Toro 2009: 143) y diluyendo el idiolecto de Gollum. En esta escena, el personaje está de espaldas a la cámara, ninguna de las sincronías propias del doblaje (cf. apartado 2) explicaría esta variación.

No obstante, en casos como el del ejemplo 3 el cambio de solución podría deberse a razones de ajuste. Pese a que *nice* ya se había traducido por *bueno* con anterioridad, su aparición en una escena en la que Gollum habla en primer plano debió de obligar al ajustador a buscar una alternativa que no contuviera el fonema bilabial /b/. La articulación de este sonido, que no está presente en el original, podría haber provocado una asincronía labial demasiado evidente para el espectador, así que se opta por la palabra *rico*, que cuadra mejor con la imagen y ya existía en el idiolecto de Gollum. Esto hace que el cambio en el TM sea inapreciable y solo afecte ligeramente a la frecuencia de aparición de ambos términos.

Ejemplo 3. La traducción de *nice*

Original	Traducción
We be nice to them if they be nice to us. (L2T, min 12)	Seremos buenos con ellos si ellos buenos con nosotros.
What does it eats? Is it <u>tasty</u> ? (L2T, min 43)	¿Qué come? ¿Está <u>rico</u> ?
No. Not very nice at all, my love. (ERR, min 25)	No. No están muy <u>ricos</u> , desde luego, mi amor.

El traductor puede encontrarse con el problema añadido de que la equivalencia elegida para un determinado término idiolectal no funcione en todos los contextos de uso del original. Es lo que ocurre en el ejemplo 4 con *my love*:

Ejemplo 4. La traducción de *my love*

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
What's it saying, my precious, my love ? Is Sméagol losing his nerve? (ERR, min 24)	¿Qué insinúas, mi tesoro, mi amor ? ¿Sméagol pierde los nervios?
Give us that, Déagol, my love . (ERR, min 3)	Danos eso, Déagol, <u>querido</u> .

My love, traducido por *mi amor*, es el vocativo que utiliza Gollum a veces para dirigirse a sí mismo (es decir, a Sméagol). Sin embargo, Sméagol también llama *my love* a su amigo Déagol en otra escena, en la que el traductor ha optado por una solución diferente. Como alternativa a *my love*, Gollum también recurre a la palabra *precious*, que, como explicamos en el apartado 5.1, también desempeña una función autorreferencial, además de designar al Anillo. A este uso corresponden los dos fragmentos siguientes, que sugieren que no se percibió este matiz:

Ejemplo 5. La traducción de *precious*

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Yes, precious . False. They will cheat you, hurt you, lie! (L2T, min 96)	Sí, <u>el</u> tesoro. Falsos. Te engañan, te sacuden, mienten.
Yes, precious , she could. (L2T, min 103)	Sí, <u>mi</u> tesoro. Ella puede.

5.2.2. Formas de autorreferencia

La prueba más directa del trastorno de personalidad que padece Gollum son las múltiples formas de autorreferencia que utiliza a lo largo de las películas. Como comenta Arrizabalaga (2007: 268):

Cuando la criatura se dirige a sí misma en los monólogos, la convivencia de Sméagol (el ser original) y Gollum (producto de la degradación ambiciosa del Anillo) se revela en una oscilación conflictiva entre ‘we’, que incluye a ambos, e ‘it’, la forma pronominal del tercero aludido.

El momento en que Frodo se refiere a Gollum como Sméagol al principio de *Las dos torres* supone un punto de inflexión en la trama, que se refleja en el hecho de que este retome el uso esporádico de la primera persona para referirse a sí mismo (Nagy 2006). Esta multiplicidad de identidades se aprecia en los extractos del siguiente ejemplo:

Ejemplo 6. La multiplicidad de identidades de Gollum

PERSONAJE	ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Gollum	Where would you be without me ? <i>Gollum, gollum</i> . I saved us . It was me . We survived because of me . (L2T, min 96)	¿Dónde estarías sin mí ? <i>Gollum, gollum</i> . Yo nos salvé. Nos salvé. Sobrevivimos por mí .
Gollum	Sméagol. Why does it cry, Sméagol? (L2T, min 141)	Sméagol. ¿Por qué llora, Sméagol?
Gollum (Sméagol)	We told him to go away. And away he goes, precious. Gone, gone, gone! Sméagol is free! (L2T, min 97)	Le dijimos que se fuera. Y él se va, oh, tesoro. ¡Ido, ido, ido! ¡Sméagol es libre!
Gollum (Sméagol)	What’s it saying, my precious, my love? (ERR, min 24)	¿Qué insinúas, mi tesoro, mi amor?

En el primer extracto, Gollum trata a Sméagol de *tú* y le dice que ambos sobrevivieron gracias a él (Gollum). Lo paradójico de la situación es que *yo*, *tú* y *nosotros* son el mismo ser, pero la trama requiere esta distinción para reflejar la identidad fragmentada del personaje. Más adelante, Gollum también se dirige a Sméagol, aunque esta vez con el pronombre personal neutro de tercera persona, que en inglés se utiliza para animales y cosas. En el tercer fragmento, Sméagol se alegra de que *ellos* (solo Sméagol, aunque utilice el plural) le hayan dicho a él (Gollum) que se fuera, y acaba hablando de sí mismo en tercera persona (*¡Sméagol es libre!*). Este caso es especialmente desconcertante, ya que demuestra que el desorden de Gollum no se limita a la confusión dicotómica Gollum/Sméagol, sino que llega hasta el punto de no saber distinguir los referentes que hay tras la pronominalización. De todos modos, este rasgo idiolectal puede trasladarse al español de forma literal y, en general, se mantiene a lo largo de la historia, menos en los casos en los que se utiliza *it*, en cuya traducción no siempre se ha recurrido a la tercera persona (p. ej., *insinúas*).

También es importante precisar que *gollum* (en minúscula) no constituye una forma de autorreferencia, puesto que es el sonido gutural que produce el personaje instintivamente y carece de intención comunicativa (cf. apartado 5.1).

5.2.3. Deixis

Gollum muestra cierta tendencia a la ambigüedad y a hablar de forma vaga y poco inteligible, algo que refleja su oscura personalidad. Gran parte de ese efecto se logra mediante el abuso de las referencias exofóricas o deixis en su discurso. En este apartado analizamos, básicamente, dos aspectos: los deícticos idiosincrásicos más recurrentes, en general, y los deícticos personales que utiliza para referirse a los hobbits que lo acompañan (cf. apartado 4.3), en particular. Veamos el siguiente ejemplo:

Ejemplo 7. La traducción de los deícticos idiosincrásicos

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
No! We won't go back. Not there . Not to him . (L2T, min 14)	¡No! No volveremos. No allí . No a él.
No! No, master! They catch you! They catch you! Don't take it to him . He wants the precious. Always he is looking for it . (L2T, min 95)	¡No! ¡Amo, no! ¡Le cogerán! ¡Le cogerán! No se lo lleve él. Él busca mi tesoro. Siempre lo está buscando.
She's always hungry. She always needs to feed. (ERR, min 25)	Ella siempre está ansiosa. Siempre necesita presas.

Curiosamente, pese a que los pronombres de tercera persona *he*, *she* o *they* suelen hacer de proformas (tienen un antecedente presente en el cotexto), aquí su valor es deíctico, porque remiten a la realidad extralingüística. Se trata, no obstante, de deixis distintas. Mientras que *they* remite al contexto inmediato, los protagonistas están en un lugar plagado de enemigos, *he/him* y *she* desempeñan una función referencial, y su referente es siempre el mismo: Sauron, el principal antagonista de la historia, y Ella-Laraña (Shelob, en la versión original), la araña gigante a la que Gollum admira y teme a partes iguales. Este fenómeno, fruto de la estrecha relación entre Gollum y los dos personajes, es constante a lo largo de la Trilogía, y ambos referentes pueden identificarse de forma fácil e inequívoca gracias al conocimiento que el espectador adquiere sobre la Tierra Media a medida que avanza la historia. Lo mismo ocurre con el deíctico espacial *there*, que en el ejemplo anterior equivale a Mordor, la región habitada por Sauron y sus tropas. El caso de *it* es algo diferente, puesto que

a veces se utiliza como deíctico del Anillo, sin que este se haya mencionado previamente, y otras como proforma pronominal anafórica o catafórica, como en sus dos apariciones en el ejemplo anterior.

De nuevo, este tipo de referencias no entraña gran problema a nivel traductológico, ya que se pueden mantener tal cual en el TM. La que sí podría suponer un problema es la forma que tiene Gollum de dirigirse a los hobbits. Observemos los siguientes fragmentos:

Ejemplo 8. La traducción de los deícticos personales para referirse a Frodo

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
No! No, master! They catch you! They catch you! Don't take it to him. (L2T, min 95)	¡No! ¡Amo, no! ¡ Le cogerán! ¡ Le cogerán! No se lo lleve a él.
What does it eats? (L2T, min 44)	¿Qué come ?
Master should be resting. Master needs to keep up his strength. (L2T, min 48)	Amo debería descansar. Amo necesita recuperar fuerzas.
Look. Look. See what Sméagol finds? [...] Eat them. Eat them! (L2T, min 97)	Mire. Mire. ¿Ve lo que Sméagol encuentra? [...] Comedlos. ¡Comedlos!

Gollum se dirige a Frodo utilizando tanto la **segunda persona** (p. ej., *They catch you!*) como la **tercera** (p. ej., *What does it eats?* y *Master needs...*). Como Frodo es el amo del Anillo e inspira cierto respeto en Gollum, el traductor traduce *you* sistemáticamente como *usted* y se mantiene coherente con su propuesta y no lo tutea en ningún momento. Pero esto tiene un efecto secundario en la traducción por el cambio de tenor interpersonal (Gregory & Carrol 1978) que se hace en el original: cuando Gollum trata a Frodo de *it*, en español el verbo se conjuga igual que si lo estuviera tratando de *usted* y, si pensamos que el sujeto se elide en la mayoría de ocasiones, la distinción entre ambos es imperceptible (p. ej., ¿Qué come [usted/él]?). Quizás por ese motivo el traductor, para compensar, haya traducido los imperativos alternando el trato de *usted* con el de *vos*, como se aprecia en el último fragmento.

A quien sí tutea Gollum en la traducción, en cambio, es a Sam. El traductor debió de considerar necesario evidenciar la diferencia de trato entre los hobbits, precisamente para demostrar que Gollum no profesa por Sam el mismo respeto que por el amo:

Ejemplo 9. La traducción de los deícticos personales para referirse a Sam

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Give it to us raw and wriggling. You keep nasty chips. (L2T, min 99)	Dádnoslo vivo y coleando. Quédate con tus repugnantes papas.

En cuanto a las formas de referirse a los dos hobbits al mismo tiempo (ejemplo 10), Gollum utiliza tanto la segunda como la tercera persona, aunque, a diferencia de cuando se dirige exclusivamente a Frodo, en plural sí combina la forma de respeto (*ustedes*) con la de uso habitual (*vosotros*). De algún modo, esta alternancia compensa la neutralización de la distinción entre segunda y tercera persona en múltiples ocasiones, como ocurre con *cumplir su voluntad*:

Ejemplo 10. La traducción de los deícticos personales para referirse a los hobbits

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
We be nice to <u>them</u> if <u>they</u> be nice to us. [...] We swears to do what <u>you</u> wants. (L2T, min 12)	Seremos buenos con <u>ellos</u> si <u>ellos</u> buenos con nosotros. [...] Juramos cumplir <u>su</u> voluntad.
This way, Hobbits. Follow me! (L2T, min 14)	Por aquí, hobbits. ¡Seguidme!
Come , Hobbits! Come ! (L2T, min 43)	¡Vengan, hobbits! ¡Vengan!

5.2.4. Repetición

“Repetitiousness, the automatism of language, reflects Gollum’s deterioration into a state of control by corporeal drives and conditioned reflexes.” Esta reflexión de Nagy (2006: 60) convierte la repetición en un elemento clave de la caracterización del personaje. El idiolecto de Gollum está marcado, fundamentalmente, por cuatro fenómenos reiterativos que hemos denominado *reduplicación*, *reafirmación* y *renegación*, *polisíndeton* y *narración*.

Ejemplo 11. La traducción de la reduplicación

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
We swears to do what you wants. We swears. (L2T, min 12)	Juramos cumplir su voluntad. Juramos , sí...
Too risky. Too risky. (ERR, min 23)	Mucho riesgo. Demasiado.

La **reduplicación** está presente en casi todas las intervenciones de Gollum y consiste en la repetición total o parcial de lo que acaba de decir. Generalmente,

las reduplicaciones se mantienen en el TM, aunque en ocasiones el traductor las sustituye por coloquialismos, elementos cómicos o marcas de oralidad. Otras veces, como en el segundo fragmento, la reduplicación debe sacrificarse para compensar la expansión del texto en la traducción y mantener la necesaria isocronía (cf. apartado 2).

Ejemplo 12. La traducción de la reafirmación y la renegación

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
We must go, <u>yes</u> . We must go at once. (ERR, min 7)	Debemos ir, <u>sí</u> . Hay que seguir camino.
It's ours, <u>it is</u> , and we wants it! (L2T, min 10)	Es nuestro, <u>sí</u> , ¡y lo queremos!
No! We <u>won't</u> go back. <u>Not</u> there. <u>Not to</u> him. They <u>can't</u> make us. (L2T, min 14)	¡No! <u>No</u> volveremos. <u>No</u> allí. <u>No</u> a él. <u>No</u> pueden obligarnos.

La reafirmación y la renegación también abundan en el discurso de Gollum y se producen cuando el personaje afirma o niega el mismo enunciado más de una vez. Distinguimos dos clases de reafirmación: 1) la que se realiza con el adverbio *yes* al final de una oración afirmativa y 2) la que se forma repitiendo el sujeto y el verbo como autorrespuesta. Algo similar ocurre con la renegación, que puede producirse por *no*, *not* y sus diferentes formas. Tanto unas como otras se han traducido por los adverbios *sí* y *no*, respectivamente.

Ejemplo 13. La traducción del polisíndeton

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
No. Ashes <u>and</u> dust <u>and</u> thirst there is, <u>and</u> pits, pits, pits. <u>And</u> Orcses, thousands of Orcses. <u>And</u> always the Great Eye watching, watching. (L2T, min 14)	No. Ceniza <u>y</u> polvo <u>y</u> sed solo hay, <u>y</u> fosos, fosos, fosos. <u>Y</u> orcos, orcos a millares. <u>Y</u> siempre Gran Ojo vigilante, vigilante.
All dead. All rotten. Elves <u>and</u> Men <u>and</u> Orcses. (L2T, min 45)	<u>Todos</u> muertos. <u>Todos</u> putrefactos. Elfos, hombres <u>y</u> orcos.

El polisíndeton es una figura retórica que consiste en la repetición de las conjunciones. Su presencia es importante para el TM, porque refuerza la impresión de que Gollum habla sin planificar su discurso. A pesar de ello, no siempre se mantiene este rasgo en la traducción.

Por otro lado, observamos que, en algunas situaciones, Gollum tiende a explicar lo que acaba de ocurrir, a modo de narrador externo que describe la acción. En este caso, se trata de un fenómeno supraoracional que, prácticamente, se puede reproducir en la traducción palabra por palabra.

Ejemplo 14. La traducción del fenómeno supraoracional

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
To the Gate, to the Gate! To the Gate, the master says. Yes! (L2T, min 14)	¡Hasta la Puerta! La Puerta , ordena el amo, sí .
Master says to show him the way into Mordor. So good Sméagol does, Master says so. (L2T, min 62)	Amo pide que le muestre el camino a Mordor y el buen Sméagol así hace, amo lo dijo.

5.2.5. Anomalías sintácticas

En el idiolecto de Gollum abundan las construcciones anómalas. De todas las que hemos observado, las más representativas son el hipérbato y las omisiones, ejemplificadas a continuación:

Ejemplo 15. La traducción del hipérbato

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
And we are famished! Yes! Famished we are, precious! (L2T, min 43)	¡Estamos hambrientos, sí! ¡ Hambrientos estamos , oh, tesoro!
Dead? No, you cannot kill them. (L2T, min 49)	¿Muertos? No, matarlos no puedes .

En el TM se ha tendido a mantener los hipérbatos donde el personaje los utiliza en inglés, incluso se han introducido algunos que no aparecían en el TO, que compensan su pérdida en otros puntos del texto. En la traducción se utilizan de tres clases de omisiones: del verbo, del argumento verbal y del artículo. Las dos primeras corresponden ocasionalmente a omisiones del original, pero se utilizan sobre todo como estrategia de compensación (cf. apartado 5.2.6). La tercera forma de omisión, en cambio, es exclusiva de la traducción, y su uso esporádico contribuye a resaltar las carencias lingüísticas del personaje:

Ejemplo 16. La traducción de las omisiones

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Orcs don't know it. (L2T, min 43)	∅ Orcos no ∅ conocen.
No. Ashes and dust and thirst there is [...]. And always the Great Eye watching, watching. (L2T, min 14)	Ceniza y polvo y sed solo hay [...]. Y siempre ∅ Gran Ojo vigilante, vigilante.

5.2.6. Anomalías en las formas verbales

El paradigma verbal de Gollum presenta, a grandes rasgos, cuatro anomalías: 1) la falta de concordancia entre sujeto y verbo, 2) la construcción incorrecta de las oraciones condicionales, 3) la omisión ocasional del verbo auxiliar en algunos tiempos compuestos y 4) el uso de tiempos verbales perfectamente gramaticales, pero contextualmente incorrectos.

La no concordancia entre sujeto y verbo es muy habitual en el idiolecto de Gollum. A veces, refleja la confusión de sujetos, porque tiene diversas formas de referirse a sí mismo (cf. apartado 5.2.2), pero casi siempre se debe a que aplica irregularmente la forma de presente de la tercera persona del singular. Esta peculiaridad morfosintáctica tiene un origen fonético: la predilección de Gollum por el fonema sibilante /s/ (cf. apartado 5.2.7). Su distribución en el texto es desigual y su traducción, especialmente compleja.

Las formas verbales en español son más largas que en inglés, por lo que se ha optado por elidir el sujeto en la mayoría de los casos para reducir la extensión de la traducción. Aunque en inglés la elipsis del sujeto es agramatical, es la práctica habitual en español. Como resultado de esta elisión, el sujeto solo se manifiesta en la oración por medio de la conjugación del verbo. Si se utilizara otra forma verbal para intentar reproducir el problema de concordancia entre sujeto y verbo presente en el original, no se indicaría el sujeto de la oración. Esto limita las posibilidades del traductor, que utiliza otros recursos como la omisión para reflejar la irregularidad verbal característica del habla de Gollum.

Ejemplo 17. La traducción de la falta de concordancia entre sujeto y verbo

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Sméagol look after master. (ERR, min 75)	Sméagol cuida del amo.
We swears to do what you wants. We swears. (L2T, min 12)	Juramos cumplir su voluntad. Ø Juramos, sí...
But they knows. They knows. They suspects us. (ERR, min 24)	Pero ellos Ø saben. Lo saben. Sospechan de nosotros.

Como puede apreciarse, el traductor conjuga correctamente todos los verbos. En nuestra opinión, no hay ninguna razón para no conservar el error de concordancia en las oraciones en las que, por razones de sincronía o estilo, sí se ha decidido mantener el sujeto, como pasa con *Pero ellos saben*. Además, podría priorizarse la forma sobre el significado y utilizar la segunda persona del singular, *sabes*, que también acaba en s. En su lugar, se ha recurrido a dos tipos de omisión (cf. apartado 5.2.5) para recrear la agramaticalidad en el TM:

la omisión del verbo, directamente, o la de algún argumento verbal (p. ej., el complemento directo en *Pero ellos saben*).

Siguiendo con la segunda anomalía, en el ejemplo 18 vemos que Gollum es incapaz de construir una oración condicional. Se trata de un claro caso de primer condicional, que formulado correctamente sería: *We'll be nice to them if they are nice to us*. Pero él se limita a usar la conjunción condicional y elimina las diferencias verbales entre condición y resultado utilizando en ambos casos el infinitivo. La omisión verbal en la segunda parte de la traducción trata de evocar este efecto, aunque podría complementarse con el uso de la forma de infinitivo, en lugar de la de futuro.

Ejemplo 18. La traducción de la omisión ocasional del verbo auxiliar en tiempos compuestos

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
We \emptyset be nice to them if they be nice to us. (L2T, min 12)	Seremos buenos con ellos si ellos \emptyset buenos con nosotros.

El tercer fenómeno verbal se ha eliminado casi por completo en la traducción. Es cierto que, si la forma verbal utilizada en español carece de verbo auxiliar (como ocurre con el futuro simple, por ejemplo), el efecto no puede reproducirse igual que en el original, pero el traductor podría haberlo recreado con algún otro recurso; por ejemplo, con el presente en el primer fragmento, que evitaría alterar el sujeto: *Y después cogemos el tesoro ¡y somos el amo!*

Ejemplo 19. La traducción de tiempos verbales gramaticales pero contextualmente incorrectos

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
And then we \emptyset take the precious and we \emptyset be the master! (L2T, min 102)	Y después <u>cogeremos</u> el tesoro ¡y <u>seremos</u> el amo!
But the fat Hobbit, he knows. \emptyset Eyes \emptyset always watching . (L2T, min 102)	Pero el hobbbit seboso lo sabe. \emptyset Ojos \emptyset siempre <u>mirando</u> .
He took it! He took it. I \emptyset seen him. (ERR, min 82)	¡Ha sido él! ¡Él lo cogió! Yo lo <u>vi</u> .

Lo mismo podría hacerse con los tiempos verbales mal usados, cuyas traducciones al español vuelven a pecar de corrección.

Ejemplo 20. La traducción de tiempos verbales mal empleados

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
No, master! They catch you! They catch you! (L2T, min 95)	¡Amo, no! ¡Le cogera <u>n</u> ! ¡Le cogera <u>n</u> !
Very lucky we find you. (L2T, min 42)	Suerte que os encontra <u>mos</u> .

La última frase es algo curiosa, porque el verbo puede leerse como si estuviera conjugado en presente (como en el original) o en pretérito perfecto simple (el tiempo correcto), pero es improbable que el público perciba la ambigüedad en tiempo real.

Observamos que la traducción contiene un fenómeno verbal inexistente en el original: el uso alternado de **imperativos** e **infinitivos**. La introducción de esta agramaticalidad, habitual en español, nos parece un buen método de compensación, pero creemos que la opción más coherente para el personaje sería utilizar siempre una de las dos formas.

Ejemplo 21. La traducción de imperativos e infinitivos

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Wake up! Wake up! Wake up, sleepies. (ERR, min 7)	¡Despertad! ¡Despertad! Arriba, dormilones.
Eat them. Eat them! (L2T, min 97)	Comedlos. ¡Comedlos!
Hide! Hide! Hide! (ERR, min 54)	¡Esconder! ¡Esconder! ¡Esconder!

5.2.7. Rasgos fonéticos

En el idiolecto de Gollum, el marcador fonético por antonomasia es la prolongación recurrente del fonema sibilante /s/ o seseo. Nagy (2006: 59-60) explica el origen de este fenómeno:

The sibilance of his phonology derives from a sort of physical conditioning: the lack of articulation (because his language for a long time did not function as communication, being only monologue for which no clear articulation is necessary) and the need for whispered and concealed speech.

Este rasgo ya estaba presente en los libros de Tolkien, en los que se marcaba mediante la duplicación ocasional de la s, como en “We musstn’t rissk our neck, musst we, precious?” (Tolkien 1966: 638). En el TM se ha conservado la prolongación de la sibilancia, aunque se sustituye con frecuencia por el fonema fricativo /ʃ/, cambio que no podemos atribuir a una fase concreta del proceso de doblaje. El fonema plosivo /t/ también se pronuncia con especial énfasis en

el original en palabras como *it, stole o did*, igual que ocurre con /p/ en *precious*. Estos rasgos, sin embargo, se han omitido en el TM o son inapreciables.

5.2.8. Plurales anómalos

Hay ocasiones en las que Gollum, para extender intuitivamente la sibilancia al final de palabras como *birds, eyes, jackets, Hobbits* y *Orcs*, “aplica una regla de plural en ‘-es’ a términos que ya se encuentran en plural” (Arrizabalaga 2007: 267). Este recurso morfológico, que daría como resultado palabras como órcoses o *hóbbitses*, no se reproduce en la versión en español, en la que todos los plurales se forman siguiendo la normativa:

Ejemplo 24. La traducción de plurales anómalos

ORIGINAL	TRADUCCIÓN
Hurry, Hobbitses. (L2T, min 42)	Prisa, hóbbits.
And Orcses, thousands of Orcses. (L2T, min 14)	Y orcos, orcos a millares.
No, no birdses to eat. No crunchable birdses. (L2T, min 43)	No, no pájaros que comer. No crujientes pajaritos.

En el último fragmento se observa el uso del diminutivo, quizás para compensar la pérdida del doble plural, pero no parece haber motivo para la omisión de la idiosincrasia, más allá de la tendencia ya observada por Goris (1993; cf. apartado 3.3).

6. Conclusiones

Si cada persona es un mundo, cada idiolecto es la expresión lingüística particular y exclusiva de ese mundo, y contribuye a identificar unívocamente a un personaje. Por eso, no es extraño que soluciones válidas para un individuo no sean aplicables a otros. La estrategia de traducción adoptada en cada caso dependerá de diversos factores, como la tipología textual, la relevancia del personaje, el papel del idiolecto en el texto, etc. Este razonamiento puede llevarnos a pensar que el análisis de las idiosincrasias de un personaje carece de interés para la investigación, pero lo cierto es que su interpretación es extrapolable a todo tipo de textos idiolectales. Lejos de aportar soluciones universales para la recreación de las idiosincrasias, lo que pretende este escrito es ofrecer al traductor una visión global del problema que le permita enfrentarse a ellas con conocimiento y tomar decisiones fundadas.

La comparación minuciosa del original con la traducción nos confirma lo que ya observaron algunos de los especialistas mencionados en el apartado 3 (cf. Goris 1993; Sánchez Iglesias 2005): si bien el doblaje conserva parcialmente el idiolecto de Gollum y su funcionalidad, a menudo se normalizan las idiosincrasias injustificadamente. El seseo constante, por ejemplo, uno de los rasgos más representativos del personaje, se mantiene en el TM, igual que algunos fenómenos idiolectales de carácter sintáctico, pero las idiosincrasias morfológicas se neutralizan completamente. Esta carencia del TM se ha mitigado gracias al uso acertado de la compensación. A nivel léxico, el traductor ha hecho una selección consciente y meditada para reconstruir el vocabulario y el repertorio de expresiones de Gollum, pero podría haber evitado la alternancia de equivalencias para una sola forma del original.

Por último, nos gustaría destacar que las soluciones de traducción del doblaje podrían contrastarse con las de otras modalidades, como el subtítulo, o con la traducción de los libros de Tolkien. Eso ampliaría así el estudio sobre el tratamiento del idiolecto en el panorama traductológico. Pese a la parcialidad de los resultados, creemos que este artículo demuestra que la corrección no siempre conlleva adecuación. Deseamos concienciar a los traductores de la importancia de conocer y dominar las nociones teóricas fundamentales sobre el idiolecto y la variación lingüística en general y sus implicaciones para el tratamiento adecuado de los rasgos idiosincrásicos presentes, no solo en productos audiovisuales, sino en todo tipo de ficción. Al fin y al cabo, ¿qué sería de Gollum sin su tesoro?

7. Referencias bibliográficas

- ALCARAZ VARÓ, Enrique & María Antonia Martínez Linares. (1997) *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- ALSINA, Victòria. (2005) "Adaptaciones cinematográficas de obras literarias: el caso de Jane Austen." En: Zabalbeascoa, Patrick; Laura Santamaria & Frederic Chaume (eds.) 2005. *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, pp. 53-64.
- ALSINA, Victòria. (2012) "The translation of idiolect in children's literature. *The Witches and Matilda* by Roald Dahl." En: Fischer, Martin B. & Maria Wirf (eds.) 2012. *Translating Fictional Dialogue for Children and Young People* (1ª ed). Berlín: Frank & Timme, pp. 145-164.
- ARRIZABALAGA, María Inés. (2007) "Hobbits & Riddles: reflexiones sobre la traducción al castellano de la obra de J. R. R. Tolkien." *Lenguaje: Revista de la Escuela de Ciencias del Lenguaje de la Universidad del Valle* 35:1, pp. 245-275.

- BAÑOS-PIÑERO, Rocío & Frederic Chaume. (2009) “Prefabricated orality: A challenge in audiovisual translation.” *Intralinea: Online Translation Journal* 6. Versión electrónica: <<http://www.intralinea.org/specials/article/1714>>
- BARTOLL, Eduard. (2015) *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- BILGRAMI, Akeel. (2005) *Idiolect*. En: Honderich, Ted (ed.) 2005. *The Oxford Companion to Philosophy* (2ª ed.). Versión electrónica: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199264797.001.0001/acref-9780199264797-e-1177?rskey=MPyXr9&result=1177&q=>>>
- CATFORD, John Cunnison. (1965) *A Linguistic Theory of Translation*. Londres: Oxford University Press.
- CHAUME, Frederic. (2001). “La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción.” En: Agost, Rosa (ed.) 2001. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CHAUME, Frederic. (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- CHAUME, Frederic. (2012) *Audiovisual translation: Dubbing*. Kinderhook: St. Jerome.
- COLERIDGE, Samuel Taylor y John T. SHAWCROSS. (1907) *Biographia Literaria*. Oxford: Clarendon Press.
- CORRIUS, Montse & Patrick Zabalbeascoa. (2011) “Language Variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation.” *Target: International Journal of Translation Studies* 23:1, pp. 113–130.
- COSTA, Walter Carlos. (2012) “Traducción literaria, variedad e idiolecto.” *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 22:1, pp. 83-89.
- COULTHARD, Malcolm. (2004) “Author Identification, Idiolect, and Linguistic Uniqueness.” *Applied Linguistics* 25:4, pp. 431-447.
- ELDOBLAJE.COM. (2017a) *El señor de los anillos: Las dos torres*. Versión electrónica: <<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=3446>>
- ELDOBLAJE.COM. (2017b) *El señor de los anillos: El retorno del rey*. Versión electrónica: <<http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=5080>>
- GARCÍA DE TORO, Ana Cristina. (1994) “Idiolecto y traducción.” En: Bueno García, Antonio; Ramiro Valderrama & Juan Miguel Zarandona (eds.) 1994. *La traducción de lo inefable: Jorge Guillén, la emoción ontológica: Claude Simon, el diálogo de la voz interior: actas del I Congreso Internacional de Traducción e Interpretación de Soria*. Soria: Diputación Provincial de Soria, pp. 91-101.
- GARCÍA DE TORO, Ana Cristina. (2009) *La traducción entre lenguas en contacto: catalán y español*. Berna: Peter Lang.
- GARCÍA LÓPEZ, Rosario. (2004) *Guía didáctica de la traducción de textos idiolectales: texto literario y texto de opinión*. Coruña: Netbiblo.

- GORIS, Olivier. (1993) "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation." *Target: International Journal of Translation Studies* 5:2, pp. 169–190.
- GREGORY, Michael & Suzanne Carroll. (1978) *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- HATIM, Basil & Ian Mason. (1991) *Discourse and the Translator* (2.^a ed.). Londres: Longman.
- HATIM, Basil & Ian Mason. (1997) *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.
- JACKSON, Peter (dir.) (2002). *El señor de los anillos: Las dos torres* [Película, versión extendida]. EE. UU./Nueva Zelanda: New Line Cinema.
- JACKSON, Peter (dir.) (2003) *El señor de los anillos: El retorno del rey* [Película, versión extendida]. EE. UU. Y Nueva Zelanda: New Line Cinema.
- LÓPEZ RÚA, Paula. (1997) "The Translation of Idiolects in *The Catcher in the Rye*: An Approach through Lexicalized Structures." *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 18, pp. 139-158.
- MAYORAL, Roberto. (1999) "La traducción de la variación lingüística." *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria* 1 (extra.), pp. 1-219.
- NAGY, Gergely. (2006) "The 'Lost' Subject of Middle-earth: The Constitution of the Subject in the Figure of Gollum in *The Lord of the Rings*." *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review* 3, pp. 57-79.
- NEWMARK, Peter. (1988) *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall International.
- O'DONNELL, William Robert & Loreto Todd. (1980) *Variety in Contemporary English*. Londres: Allen & Unwin.
- ROSA, Alexandra Assis. (2001) "Features of Oral and Written Communication in Subtitling." En: Gambier, Yves & Henrik Gottlieb (eds.) 2001. *(Multi)Media Translation*. Ámsterdam & Filadelfia: John Benjamins, pp. 213-222.
- SÁNCHEZ IGLESIAS, Jorge Juan. (2001) "Restricciones semántico-textuales de la traducción del idiolecto: *Lessico Familiare* de Natalia Ginzburg." En: Barr, Anne; Rosario Martín & Jesús Torres (eds.) 2001. *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 703-717.
- SÁNCHEZ IGLESIAS, Jorge Juan. (2005) "El idiolecto y su traducción: tres ejemplos italianos." *Revista de la Sociedad Española de Italianistas* 3, pp. 165-184.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia & Manuel Sevilla Muñoz. (2005) "Un acierto de traducción conceptual." *El Trujamán: Revista diaria de traducción*. Versión electrónica: <http://cvc.cervantes.es/trujaman/antiores/enero_05/25012005.htm>
- THE TOLKIEN SOCIETY. (2017) *J. R. R. Tolkien: A Biographical Sketch*. Versión electrónica: <<http://www.tolkiensociety.org/tolkien/biography.html>>

- TOLKIEN, John Ronald Reuel. (1966) *The Lord of the Rings* (2.ª ed.). Londres: Book Club Associates.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. (1975) "Guide to the Names in *The Lord of the Rings*." En: Lobdell, Jared (ed.) 1975. *A Tolkien Compass* (1.ª ed.). Chicago: Open Court. Versión electrónica: <<http://tolkien.ro/text/JRR%20Tolkien%20-%20Guide%20to%20the%20Names%20in%20The%20Lord%20of%20the%20Rings.pdf>>
- ZABALBEASCOA, Patrick. (2008) "La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales." En: Brumme, Jenny (ed.) 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción: teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid & Fráncfort del Meno: Iberoamericana & Vervuert, pp. 155-176.

8. Referencias filmográficas

- The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (El señor de los anillos: La comunidad del anillo, Peter Jackson 2001)
- The Lord of the Rings: The Two Towers* (El señor de los anillos: Las dos torres, Peter Jackson 2002)
- The Lord of the Rings: The Return of the King* (El señor de los anillos: El retorno del rey, Peter Jackson 2003)

NOTAS BIOGRÁFICAS / BIONOTES

GUILLERMO PARRA LÓPEZ es traductor audiovisual y asistente de docencia en el Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje de la Universidad Pompeu Fabra (UPF), en Barcelona. Allí imparte las asignaturas de Traducción y medios de comunicación y Fundamentos de la traducción, por la que recibió el Premio del Consejo Social a la Calidad en la Docencia en 2015. Guillermo tiene un Grado en Traducción e Interpretación y un Máster en Estudios de Traducción, y actualmente está realizando el doctorado sobre la traducción del lenguaje alterado por las drogas en el cine bajo la supervisión de Patrick Zabalbeascoa y Eduard Bartoll. Es autor de las publicaciones *Disorderly speech and its translation: fear and loathing among letters* (Parra López, 2016) y *Translating drug-induced language variation in cinema* (Parra López, en prensa).

DR. EDUARD BARTOLL es traductor audiovisual, sobre todo del inglés y el alemán al catalán y al español. Ha subtitulado más de 500 películas. También traduce obras de teatro, a menudo sobretituladas. Enseñó en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, como lector en traducción del alemán y el inglés al catalán y al español. También ha trabajado en la Universitat Autònoma de Barcelona, Leipzig Universität, Heidelberg Universität, Universidade Federal do Ceará, etc.

En 2012 publica un libro en catalán sobre la subtitulación y en 2015 publica otro en español sobre la traducción audiovisual. Ha escrito varios artículos sobre traducción audiovisual, sobre todo subtitulación, y ha asistido a numerosos congresos, tales como Media for All (1, 2, 3 y 6), Languages and the Media (5 y 6), etc.

GUILLERMO PARRA LÓPEZ is an audiovisual translator and teaching assistant in the Translation and Language Sciences Department of the Pompeu Fabra University (UPF), in Barcelona. He teaches Translation and the Media and Fundamentals of Translation, for which he received the UPF Social Council Award for Teaching Quality in 2015. Guillermo holds a Bachelor's Degree in Translation and Interpreting and a Master's Degree in Translation Studies and is currently doing a PhD on the translation of disorderly speech under the supervision of Patrick Zabalbeascoa and Eduard Bartoll. He is the author of *Disorderly speech and its translation: fear and loathing among letters* (Parra López, 2016) and *Translating drug-induced language variation in cinema* (Parra López, in press).

DR EDUARD BARTOLL is an audiovisual translator, mainly from English and German into Catalan and Spanish. He has subtitled more than 500 films and he translates theatre plays too, often for surtitles. He has worked at the university Pompeu Fabra, in Barcelona, where he was a lecturer in translation from German and English into Catalan and Spanish. He has also worked at the Universitat Autònoma de Barcelona, and at other universities, like Leipzig Universität, Heidelberg Universität, Universidade Federal do Ceará, etc.

In 2012 published a book in Catalan about Subtitling and in 2015 he published another book in Spanish about audiovisual translation. He has written several articles on audiovisual translation, especially on subtitling, and has attended many conferences, such as Media for All (1st, 2nd and 3rd), Languages and the Media (5th and 6th), etc.

AIMS / OBJETIVOS / OBJECTIUS

MonTI (*Monographs in Translation and Interpreting*) is an academic, peer-reviewed and international journal fostered by the three public universities with a Translation Degree in the Spanish region of Valencia (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló and Universitat de València).

Each issue will be thematic, providing an in-depth analysis of translation- and interpreting-related matters that meets high standards of scientific rigour, fosters debate and promotes plurality. Therefore, this journal is addressed to researchers, lecturers and specialists in Translation Studies.

MonTI will publish one issue each year, first as a hard copy journal and later as an online journal.

In order to ensure both linguistic democracy and dissemination of the journal to the broadest readership possible, the hard-copy version will publish articles in German, Spanish, French, Catalan, Italian and English. The online version is able to accommodate multilingual versions of articles, and it will include translations into any other language the authors may propose and an attempt will be made to provide an English-language translation of all articles not submitted in this language.

Further information at:

<http://dti.ua.es/es/monti-english/monti-contact.html>

MonTI es una revista académica con vocación internacional promovida por las universidades públicas valencianas con docencia en traducción e interpretación (Universidad de Alicante, Universidad Jaume I de Castellón y Universidad de Valencia).

Nuestra revista pretende ante todo centrarse en el análisis en profundidad de los asuntos relacionados con nuestra interdisciplina a través de monográficos caracterizados por el rigor científico, el debate y la pluralidad. Por consiguiente, la revista está dirigida a investigadores, docentes y especialistas en estudios de traducción.

MonTI publicará un número monográfico anual, primero en papel y a continuación en edición electrónica. Igualmente y con el fin de alcanzar un equilibrio entre la máxima pluralidad lingüística y su óptima difusión, la versión en papel admitirá artículos en alemán, castellano, catalán, francés, italiano o inglés, mientras que la edición en Internet aceptará traducciones a cualquier otro idioma adicional y tratará de ofrecer una versión en inglés de todos los artículos.

Más información en:

<http://dti.ua.es/es/monti/monti.html>

MonTI és una revista acadèmica amb vocació internacional promoguda per les universitats públiques valencianes amb docència en traducció i interpretació (Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I de Castelló i Universitat de València).

La nostra revista pretén sobretot centrar-se en l'anàlisi en profunditat dels assumptes relacionats amb la nostra interdisciplina a través de monogràfics caracteritzats pel rigor científic, el debat i la pluralitat. Per tant, la revista va dirigida a investigadors, docents i especialistes en estudis de traducció.

MonTI publicarà un número monogràfic anual, primer en paper i a continuació en edició electrònica. Igualment, i a fi d'aconseguir un equilibri entre la màxima pluralitat lingüística i la seua difusió òptima, la versió en paper admetrà articles en alemany, castellà, català, francès, italià o anglès, mentre que l'edició en Internet acceptarà traduccions a qualsevol altre idioma addicional i tractarà d'oferir una versió en anglès de tots els articles.

Més informació a:

<http://dti.ua.es/es/monti-catalan/monti-contacte.html>

