



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00302

Matrícula: 2143801685

LA PRAGMÁTICA DEL
SUBTITULADO EN ESPAÑOL DE
How I met your mother

En la Ciudad de México, se presentaron a las 10:30 horas del día 30 del mes de septiembre del año 2016 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LAURA ADRIANA HERNANDEZ MARTINEZ
DRA. MA. DEL REFUGIO PEREZ PAREDES
DRA. MARIA ASELA REIG ALAMILLO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LINGUISTICA)

DE: JUAN RICARDO UBIARCO MOYA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



Juan U

JUAN RICARDO UBIARCO MOYA
ALUMNO

REVISÓ

[Signature]
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

[Signature]
DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTA

[Signature]
DRA. LAURA ADRIANA HERNANDEZ
MARTINEZ

VOCAL

[Signature]
DRA. MA. DEL REFUGIO PEREZ PAREDES

SECRETARIA

[Signature]
DRA. MARIA ASELA REIG ALAMILLO



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Filosofía

**La pragmática del subtítulo en español de *How I met
your mother***

Idónea Comunicación de Resultados que para obtener el grado de
Maestro en Humanidades (Línea de Lingüística) presenta:

Juan Ricardo Ubiarco Moya

Directora:
Dra. Asela Reig Alamillo

Ciudad de México, septiembre de 2016

*...procurar que a la llana, con palabras significantes,
honestas y bien colocadas, salga vuestra oración.*
Miguel de Cervantes Saavedra

Índice general

Introducción...	4
I. Antecedentes...	6
II. Objetivos...	10
III. Metodología...	11
1. La comedia de situación subtitulada...	15
1.1 . La comedia de situación: género y formatos...	15
1.2 . Marcos de emisión y recepción de un audiovisual subtulado...	20
1.3 .Traducción audiovisual por subtulado...	24
Resumen ...	29
2. Una propuesta de análisis multimodal...	30
2.1. Los recursos del análisis multimodal...	30
2.2. Datos de <i>How I met your mother</i> ...	34
Resumen...	42
3. La reducción en el subtulado...	43
3.1. Reducción en el subtulado: el caso de las partículas discursivas...	45
3.2. Partículas discursivas en <i>How I met your mother</i> ...	46
3.2.1. <i>Oh, mucho sexy</i> ...	48
3.2.2. <i>Fine! Fine!</i> ...	49
3.2.3. <i>It's great! Right?</i> ...	50
3.2.4. <i>But I'm an architect. And you said I'm cute</i> ...	52
3.2.5. <i>Come on, just try a little bite</i> ...	54
3.2.6. <i>Yeah, I think it's pretty solid</i> ...	55
3.2.7. <i>Whoa! That was fast</i> ...	57
3.2.8. <i>Actually, I think it's cute</i> ...	58
3.2.9. <i>Okay, I'll be casual</i> ...	59
3.2.10. <i>I mean, lately</i>	60
3.2.11. <i>So, do you like Mike?</i> ...	62
3.2.12. <i>Hey, what's taking so long?</i> ...	63
3.2.13. <i>Man, you are a dork!</i> ...	64
3.2.14. <i>Well, this is lame</i> ...	65
3.3. Traducción de las partículas discursivas al español...	68
3.4. Tendencias en la reducción de partículas discursivas...	72
Resumen...	74
4. La reformulación en el subtulado...	75
4.1. Consideraciones acerca de la metáfora...	76
4.2. Expresión metafórica en <i>How I met your mother</i> ...	79
4.2.1. Traducción mediante expresión metafórica...	82
4.2.2. Traducción literal...	84
4.2.3. Traducción mediante explicación de implicatura...	86
4.3. Sobre la traducción de algunos juegos de palabras...	90
Resumen...	93
Conclusiones generales...	95
Bibliografía...	98
Índice de Tablas y Figuras...	102
Anexo 1. Fragmento de transcripción de audio y subtítulos...	103

Introducción

Las siguientes páginas muestran los resultados de una investigación de carácter exploratorio desarrollada bajo la premisa de que las características impuestas por distintas restricciones a la traducción audiovisual por subtítulo en español pueden explicarse en buena medida recurriendo a diversas consideraciones pragmáticas. Las recomendaciones y prescripciones que los traductores y agencias de traducción han hecho acerca de la reformulación y reducción en el subtítulo nos han parecido vagas, categóricas y de difícil cumplimiento.

Las teorías acerca de la traducción son, cuando menos, heterogéneas. La teorización sobre la traducción audiovisual, además de heterogénea, es escasa, entre otros motivos, por su relativa poca antigüedad. Sin embargo, el impacto que tienen los contenidos audiovisuales traducidos en nuestra sociedad, nos ha parecido motivo suficiente para dedicar el análisis aquí presente.

El carácter exploratorio es una buena razón para la forma en que hemos dispuesto este trabajo. El primer capítulo, *La comedia de situación subtitulada*, está dedicado, primero, a definir las características genéricas del material que hemos elegido como objeto de estudio, la comedia de situación *How I met your mother*. Presenta también una caracterización genérica del subtítulo como un tipo de discurso con sus propias particularidades; además, resalta el evento comunicativo peculiar que hay detrás de la transmisión de un contenido audiovisual en el que el traductor juega un papel especial y que poco ha sido atendido en los estudios de la comunicación: el traductor desempeña, en primera instancia, el papel de un transmisor, pero es responsable, al menos en forma parcial, de la forma última que toma un mensaje antes de llegar al destinatario pretendido.

El segundo capítulo, *Una propuesta de análisis multimodal*, funge como una gran aclaración previa, pues la interpretación que de un audiovisual hace la audiencia no es el

resultado de la interpretación del material lingüístico por sí solo, sino que la información audiovisual, restricción y soporte del traductor, en confluencia con los elementos verbales, dan pie a operaciones pragmáticas básicas como la desambiguación, pero también crean distintos efectos humorísticos y estilísticos de mayor complejidad.

Los capítulos tercero y cuarto están dedicados a los elementos lingüísticos que nos ofrece el subtítulo de la serie que se ha elegido. El primero, *La reducción en el subtítulo*, hace un análisis de las partículas discursivas que hemos encontrado en el audiovisual, es esta categoría la que sufre un mayor porcentaje de reducciones en el subtítulo, pero no todos los elementos de la categoría son afectados por igual: algunas instrucciones codificadas mediante una partícula, o una función específica entre varias posibles de una misma forma, muestran mayor resistencia a ser eliminadas en el subtítulo.

El último capítulo, *La reformulación en el subtítulo*, presenta lo que hemos denominado *expresiones metafóricas*, como la categoría de elementos lingüísticos con mayor sensibilidad a ser reformuladas en la traducción. El principal método por el que estos elementos son traducidos parece explicarse de forma bastante satisfactoria atendiendo a consideraciones pragmáticas acerca de la metáfora.

El marco teórico que se ha empleado consiste, a grandes rasgos, en el análisis multimodal del discurso de Gunther Kress y Theo van Leeuwen, el estudio de partículas discursivas de Antonio Briz, Salvador Pons y José Portolés, y la teoría de Paul Grice y sus posteriores revisiones. Todo ello y algunas conceptualizaciones más se explican en los distintos capítulos conforme es requerido.

Revisemos, previo al análisis, las investigaciones ya realizadas que, al menos parcialmente, comparten nuestro objeto de estudio, así como la forma en que este trabajo fue desarrollado.

I. Antecedentes

Ilustraciones y ejemplos de la práctica de la traducción tienen ya una notoria antigüedad en las más variadas fuentes, de las religiosas a las científicas; la situación es distinta en cuanto a la teorización de la traducción y aún más en el caso específico de la traducción audiovisual, que tal vez sólo desde hace un par de décadas ha despertado el interés de investigadores de muy distintas disciplinas.

La reflexión acerca del proceso de traducir es muy poco homogénea: existen posturas, pocas, que abogan por algo similar a una traductología “pura”, como un campo de estudio totalmente independiente de cualquier otro ámbito del conocimiento humano. El enfoque traductológico está representada por dos famosos autores: Vázquez-Ayora (1977) y su *Introducción a la Traductología*, y Peter Newmark (1988) con *A Textbook of Translation*; ambos son manuales, ambos despliegan un tono ciertamente prescriptivo, ambos, a pesar de su relativa antigüedad, continúan siendo referencias casi obligadas para el estudio de la traducción, y ambos están dedicados a la traducción de textos escritos.

Estos autores emplean algunos recursos de la lingüística, sin permitir que en ningún momento se piense que consideran la traducción una parcela de ésta: Vázquez Ayora retoma algunos elementos principalmente de las teorías estructuralistas europeas; Newmark, por su parte, se acerca, aunque no demasiado, a la pragmática y la lingüística cognitiva.

En general la bibliografía revisada acerca de la traducción padece el siguiente problema: o bien emplea herramientas proporcionadas por la lingüística (enfoque que nos ocupa) para tratar la traducción, sobre todo literaria, o bien emplea herramientas de cualquier otro origen (oscuro en algunos casos) para abordar la traducción audiovisual mediante subtítulo (forma de traducción que aquí estudiamos).

Los casos en que se emplea teoría lingüística para abordar la traducción audiovisual

están en *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* (1991) de Rosa Agost Canos, *Audiovisual translation: subtitling for the deaf and hard of hearing* (2005) de Joselia Neves, *Relevance as a factor in subtitling reductions* (1994) de Irena Kovačič, y el bastante nuevo *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual(TAV)* (2016) de Juan Pedro Rica Peromingo.

El trabajo de Agost emplea recursos teóricos de la semiótica, la sociolingüística, la pragmática, entre otras disciplinas, aunque, como el título de la obra explicita, se especializa en la traducción mediante el doblaje, que requiere de métodos de traducción algo distintos a los empleados en el subtitulado, principalmente por factores como la acomodación, proceso que busca la correspondencia tan cercana como sea posible entre el diálogo doblado y los movimientos de los labios de los actores.

Neves trabaja la subtitulación translingüística, pero en su faceta de herramienta para personas con problemas de audición, traducción cuyas características difieren en muchos aspectos del subtitulado más común, pues emplea recursos como los colores y distintos símbolos para aportar mayor información acerca de cambios en el turno de palabra, volumen de las voces o distintos sonidos musicales y ambientales que puedan tener alguna pertinencia.

El artículo de Irena Kovačič (1994), *Relevance as a factor in subtitling reductions*, postula que el principio de relevancia (mayores efectos contextuales con menor esfuerzo cognitivo) puede explicar y guiar la reducción en los subtítulos, uno de los procesos más comunes en la elaboración de éstos. Según el trabajo, el principio de relevancia puede explicar elisiones que no se entenderían atendiendo simplemente a la estructura sintáctica, la categorización gramatical o las macrofunciones. El problema es que el artículo es bastante breve, por lo que varias explicaciones son muy generales, al igual que los ejemplos con los

que trabaja.

Mostramos un par de ejemplos obtenidos de este trabajo, en los que los segmentos escritos en mayúsculas fueron eliminados en el subtítulo esloveno (el abordado por el artículo): “Example 5: She stabbed him NINE TIMES. Example 6: I may come around tomorrow morning AROUND 10” para los que explica:

What matters in (5) is that the woman stabbed somebody to death, while the number of stabs only contributes to the dramatic effect. The relevant piece of information in (6) is the promise to come around, not the exact time, as this is not dealt with further (Kovačič, 1994).

El trabajo de Rica Peromingo (2016), que tiene algunos paralelismos involuntarios con algunos análisis que en esta investigación se han desarrollado, aborda detalles desde la preferencia por las distintas modalidades de traducción audiovisual en Europa, la situación de la traducción audiovisual como ámbito de investigación y educación en instituciones europeas, hasta los aspectos técnicos, como limitaciones espacio-temporales para doblado y subtítulo y desarrollo de *software* para apoyar en este tipo de traducción, y los aspectos lingüísticos, vistos en los problemas a los que se enfrenta el traductor en elementos como frases hechas, modismos, variedades dialectales y referentes culturales.

Veamos brevemente otros estudios que emplean diversas herramientas tomadas de la lingüística, en especial de la pragmática, para el análisis de la traducción, preferentemente la de textos escritos. Ernst-August Gutt (1989) en *Translation and Relevance* emplea la Teoría de la Relevancia, su punto de partida es que la traducción es una forma de comunicación, por lo que puede explicarse a partir de una teoría de la comunicación sin necesidad de una teoría ex profeso para el ejercicio de traducir. El autor no niega la presencia de factores lingüísticos, culturales, sociales, económicos, antropológicos, entre otros, a los que distintos enfoques han tratado de dar cierta prominencia, sino que les da importancia en la medida en que afectan la interpretación de algún texto. Según el propósito de una traducción puede

distinguirse qué debe conservarse para obtener ciertos efectos y qué puede cambiarse, su ejemplo es que la traducción del manual de una máquina de ultrasonido podría hacer muchos cambios con respecto del texto en la lengua origen para lograr un correcto uso de la máquina, mientras que el traductor de una biblia podría ser más bien criticado por hacer cambios libremente.

Ian Mason y Basil Hatim (1995) hacen un repaso histórico sobre las concepciones de la traducción a lo largo de la historia: del problema traducción libre vs. traducción literal a su desplazamiento a equivalencia formal vs. equivalencia dinámica. También realizan un ensayo de teorización de la traducción en general, para lo que emplean las tres teorías pragmáticas más populares: la Teoría de Actos de Habla desarrollada por J. L. Austin y J. Searle, el Principio de Cooperación y las Máximas de H. P. Grice, y la Teoría de la Relevancia, de D. Sperber y D. Wilson. Además de esta dimensión pragmática de la traducción, añaden una dimensión comunicativa (que incluye elementos relacionados con el usuario y el uso de la lengua) y una dimensión semiótica (donde las palabras y los textos se ven como signos de una cultura).

Otros estudios de pragmática y traducción son *Consideraciones pragmáticas en la traducción de las interjecciones del inglés al español: El caso de la novela británica Jemima B.* (2009) de María Jesús Rodríguez Medina, y *New Moon: Aproximación a la traducción audiovisual del lenguaje de los adolescentes* (2012) de Paula Igareda y Maite Aperribay, aunque ambos textos más bien parecen recopilaciones y críticas de malas traducciones.

Por último, el trabajo *Aproximación pragmática a la traducción de la ironía. Problemas traductológicos en la traslación al castellano de los relatos de M. Zóschenko y M. Bulgákov* de Irina Mychko-Megrin (2011), quien analiza la dimensión pragmática de la traducción del ruso al español desde una postura similar a la de Hatim y Mason (1995), tratando de conciliar

las teorías pragmáticas centradas en el emisor y sus intenciones, y las centradas en el destinatario y sus interpretaciones.

Puede anotarse que la reflexión acerca de los procesos y productos de la traducción, incluso desde su vertiente más pura, tiene grandes acercamientos a la lingüística: parece natural que la disciplina encargada del estudio de las lenguas humanas pueda aportar a la teorización sobre la comunicación entre distintas lenguas.

Hemos visto que no son tan escasos los estudios que relacionan distintos enfoques de la lingüística al análisis de la traducción, aunque, en su mayoría, se dedican a la traducción en general, generalidad que suele verse concretada, en casi toda la bibliografía, a la traducción de textos escritos, de preferencia literarios.

El caso específico de la traducción audiovisual vista desde cualquier enfoque es la rama de la traducción que ha llamado la atención más recientemente, hace apenas un par de décadas, y en buena parte los estudios se dedican a las restricciones técnicas que imponen las distintas modalidades de la traducción audiovisual o a críticas no del todo propositivas acerca de ésta. La conjunción de teorías lingüísticas y el estudio de la traducción audiovisual es igualmente reciente, tal conjunción ha sido el principal objetivo de este trabajo.

II. Objetivos

Objetivo general: Explicar a través de criterios pragmáticos los fenómenos sobre el subtítulo en español que resultan de las restricciones sobre éste.

Objetivos específicos:

- Caracterizar genéricamente el subtítulo como forma de traducción audiovisual.
- Describir el evento comunicativo y los participantes presentes en la visualización de una serie audiovisual subtitulada.

- Explicar cómo interactúan los elementos lingüísticos en el subtítulo con el resto de la información audiovisual.
- Encontrar patrones que den cuenta de la reducción o la ausencia de ésta en el subtítulo de las partículas discursivas presentes en el audio original.
- Explicar la vía que elige el traductor para trasladar al español las expresiones metafóricas presentes en el audio original.

III. Metodología

Basados en lecturas previas, se tomó la decisión de asignar una categoría prototípica que sufriera los procesos de reducción y reformulación por los que pasa el material subtulado: la reducción se ha visto principalmente en lo que se ha denominado *partículas discursivas*, elementos que guían la interpretación de los enunciados, mientras que la reformulación se ha observado en las llamadas *expresiones metafóricas*, aquéllas en que el significado pretendido no es el literal, sino el contenido en la implicatura que generan, además de algunos chistes verbales creados mediante juegos de palabras.

Para la realización de nuestro análisis ha sido necesaria la transcripción del material lingüístico, en inglés y español, presente en el audio y los subtítulos de la comedia de situación *How I Met Your Mother*; se optó por los primeros diez episodios de la primera temporada de la serie, los cuales suman poco más de 210 minutos; cada episodio contiene un promedio de 350 subtítulos. La transcripción del audio en inglés se obtuvo de la página de internet www.springfieldspringfield.co.uk, que luego ha sido separada en turnos de palabra. El subtulado en español, elaborado por la empresa argentina "Masterdubbing", se ha transcrito manualmente de la plataforma de *streaming* bajo demanda "Netflix".

El material transcrito se ha vertido en tablas. Mostramos un fragmento de estas transcripciones al final de este trabajo, en el Anexo 1: a cada fila corresponde una intervención de un personaje (un turno de palabra) y cuenta con cuatro columnas; la primera de ellas sirve para anotar información acerca de la escena, los personajes presentes en ella, los cambios de escena, y el tiempo en que se localiza dicho material. La segunda columna recoge la transcripción del audio original en inglés; cada fila es encabezada por una pequeña indicación acerca del emisor: para los personajes principales se emplea sólo la inicial del nombre del personaje (*T= Ted, L=Lily, M=Marshall, B=Barney, R=Robin*), para otros personajes, se emplea su nombre, si se menciona en el episodio (p.ej. *Mike*), el papel que desempeñan (p. ej. *taxista, barman*) o, de no ser accesible ninguna de las anteriores, sólo una etiqueta de sexo del personaje con un número [*Hombre(n) o Mujer(n)*].

Esta segunda columna puede incluir entre corchetes información acerca de algún movimiento específico que realice el personaje, a modo de didascalia teatral, o alguna indicación conversacional, simbolizada siguiendo la propuesta de Tusón (2002) que se resume en la siguiente tabla:

Símbolo	Significado	Símbolo	Significado
p	Dicho en voz baja	ff	Dicho en voz muy alta
pp	Dicho en voz muy baja		Pausa breve
f	Dicho en voz más alta		Pausa mediana

Tabla I. Indicaciones conversacionales

La tercera columna recoge el subtítulo tal como se ve en la plataforma de *streaming*. Para cada turno de palabra puede haber más de un subtítulo y también puede haber dos turnos de palabra en un sólo subtítulo; en cualquier caso, una pleca doble (||) señala los límites entre subtítulos. Por último, la cuarta columna la empleamos para hacer pequeñas anotaciones sobre los fenómenos que se analizan: reducciones y reformulaciones.

En el análisis se busca, en primer lugar, qué tan directa es la traducción que se hace en el subtítulo; la traducción directa, según Newmark (1988), no es una traducción palabra por palabra, sino que el texto traducido se ajusta a la “naturalidad” de la lengua destino, para cada ítem de la lengua origen hay un equivalente en la lengua destino. Se anotan los casos en que la interpretación depende en mayor medida de lo implícito y se analiza qué tanto logra la traducción directa un efecto similar. Se señalan también los casos en que el subtítulo hace patentes procesos de reducción y reformulación.

Un breve capítulo destinado al análisis multimodal nos ayudará a explicar algunos de los casos de reducciones y reformulaciones que se explican a partir de la información audiovisual, para este fin se han tomado cuatro escenas, con un correspondiente análisis, de las que se incluye la imagen, la transcripción del diálogo y subtítulo y anotaciones sobre elementos ambientales; de las cuatro escenas, dos son ejemplos de desambiguación, dos son ejemplos de interacciones de tipo humorístico entre el material audiovisual y verbal en los subtítulos.

En tablas distintas se han separado y etiquetado los fragmentos de diálogo que muestran partículas discursivas, expresiones metafóricas y juegos de palabras. El etiquetado de los ejemplos corresponde al siguiente patrón: En.N.(-)E/R, donde *En* indica el número de episodio del que tomamos el fragmento, *N* el número de línea en la transcripción, *E* representa reducción y *R* reformulación, mediante la presencia o ausencia del símbolo 'menos' (-) se indica presencia o ausencia de alguno de estos fenómenos. Algunas etiquetas adicionales han sido agregadas a los ejemplos de reducciones para distinguir entre las varias funciones que una partícula discursiva puede desempeñar.

Estos datos han sido clasificados, de acuerdo con forma y función en cuanto a las partículas discursivas, y de acuerdo con tres patrones de traducción, en el caso de las expresiones metafóricas.

Se han usado obras de consulta para cotejar los significados de los elementos que se analizan, se emplean recursos en inglés y en español, como el diccionario *Merriam-Webster. Dictionary and Thesaurus* (www.merriam-webster.com/), el *Urban Dictionary* (www.urbandictionary.com/), el *Cambridge Dictionary* (dictionary.cambridge.org/dictionary), el *Thesaurus of Traditional English Metaphors* (2002), el *Diccionario de Partículas Discursivas del Español* (www.dpde.es) y la *Nueva gramática de la lengua española* (2010).

Mediante cálculos básicos se ha obtenido una pequeña estadística sobre el corpus que ha resultado del análisis: 910 apariciones de 22 partículas discursivas con al menos 10 casos en el audio original, de las que 411 no poseen una traducción en el subtítulo; 71 expresiones metafóricas en el original inglés, de las que sólo 15 no pasan por reformulación en el subtítulo, y 15 chistes verbales, de los que ocho atraviesan por reformulación.

1. La comedia de situación subtitulada

Sirve este primer capítulo para definir las características de los conceptos contenidos en un título, en apariencia, un tanto trivial; la comedia de situación, como formato de contenidos audiovisuales, y el subtítulo como forma de traducción, encierran paralelismos teóricos y discusiones prácticas quizás no tan atendidas por la academia, si comparamos esta atención con el impacto mediático de este tipo de material audiovisual.

Este capítulo contiene tres secciones. La primera de ellas, *La comedia de situación: género y formatos*, está dedicada a anotar las características generales de los formatos y géneros televisivos, entre los que se encuentra la *sitcom*, categoría a la que corresponde el material que analizamos. La sección 1.2, *Marcos de emisión y recepción de un audiovisual subtulado*, presenta una propuesta de análisis de los participantes que existen en el evento comunicativo que es la transmisión de una comedia subtitulada, para lo que nos basamos en la noción de “posicionamiento” de E. Goffman (1981). La sección 1.3, *Traducción audiovisual por subtulado*, aborda el tema de la traducción audiovisual, sus restricciones, y la clasificación genérica del subtítulo.

1.1 La comedia de situación: género y formatos

El objeto de estudio de esta investigación es un material audiovisual ficticio. La ficción, concepto que tanto ha ocupado a la crítica literaria, es un “discurso representativo o mimético que evoca un universo de experiencia mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto del referente una relación lógica, sino de verosimilitud” (Beristáin, 2008), lo que se aplica tanto a la ficción literaria, como a la fílmica, la televisiva, e incluso a la mayoría de chistes que pueden contarse en una conversación relajada. En todos estos casos, se recrea una situación posible, aunque tal vez improbable, para conseguir una amplia gama de efectos.

La comedia de situación, nacida en y popularizada por la televisión, como género televisivo está “destinado al entretenimiento [...] a través de la narración de relatos inventados, cuya distribución enlatada posibilita su programación en muy diversas franjas horarias” (Carrasco, 2010), es decir, la finalidad de la comedia de situación es el entretenimiento, lo que la distingue de programación que busca la divulgación o la información, como el documental y el noticiero. Se distribuye de forma *enlatada*, pre-grabada, lo que la diferencia de otro tipo de programación que también busca el entretenimiento, pero que puede (o suele) ser transmitida en vivo, como programas de concursos o eventos deportivos.

Los cánones elaborados por la teoría literaria proporcionan cierta base a la clasificación genérica de los materiales hechos para televisión, al igual que el cine, la televisión hereda mucho de la literatura. Según Carrasco (2010), la ficción televisiva tiene tres formas básicas, cuyo criterio de distinción es similar al empleado para los tres grandes géneros literarios: la estructura del material; así, se distinguen el telefilm (una sola unidad), la miniserie (de pocos episodios) y la serie o teleserie, estructurada en una gran cantidad de capítulos.

Dentro de estas formas básicas, se distinguen varios *formatos*. El formato en televisión es dado por el “conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción [...] con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación” (Carrasco, 2010). En pocas palabras, el formato clasifica los productos televisivos de acuerdo con la esencia y forma de tratamiento de los contenidos.

Los formatos de la serie televisiva pueden dividirse en dos categorías, influenciadas vagamente por la tradición griega del teatro, los dramas: telenovela, *soap opera*, y serie

dramática, emparentados lejanamente con la tragedia griega por el hecho de que la maquinaria que impulsa sus tramas está en el conflicto entre los personajes; y la comedia, cuyo representante prototípico es la comedia de situación, que busca el entretenimiento de la audiencia mediante el impulso biológico o catártico de la risa. A los anteriores se añade un híbrido, la comedia dramática o *dramedy*.

Además de la finalidad humorística, la *sitcom* o comedia de situación, tiene algunas características específicas más, generalmente “emplea un número definido y relativamente escaso de personajes y de decorados, [...] y habitualmente cuenta con las llamadas risas enlatadas que interrumpen y señalan convenientemente aquellas escenas de marcado carácter cómico” (Carrasco, 2010). A pesar de ser un formato con cierta antigüedad, la comedia de situación continúa siendo el tipo de comedia televisiva más común; su pervivencia puede deberse a una característica que comparte con otras formas de entretenimiento, la intención de reflejar al espectador.

Dicha reflexión -en un sentido metafórico de su acepción óptica- se logra “first, by creating characters who are supposed to resemble and to represent the audience. Second, [la *sitcom*] dramatizes events or conditions that provide motivation for a plot. Third, the sitcom suggests an attitude toward things, and toward ourselves” (Quaglio, 2009); personajes “similares” a la audiencia actuando en la dramatización de eventos verosímiles constituirían para el espectador un modelo de vida -restando connotaciones aspiracionales para tal sintagma-.

La *sitcom* según Quaglio (2009) ha evolucionado siguiendo las tendencias de la sociedad, principalmente la estadounidense, mayor productor de este tipo de audiovisuales; el prototipo de comedia de situación estaba centrado en la representación de la cotidianidad de familias heteroparentales. La explosión de transformaciones del género viene a partir de

la última década del siglo pasado y los primeros años de éste, siguiendo a Bonaut y Grandío (2009), con la transmisión de comedias como *Friends* y *Seinfeld*, ya no centradas en familias.

Las producciones más recientes han introducido cambios como el incremento de la duración de los episodios y del número de escenas, la desaparición de las risas enlatadas, una mayor presencia del narrador, la mezcla de géneros audiovisuales y formatos, y la inclusión de temas como la vida profesional, la homosexualidad, el sexo, violencia, racismo y las discapacidades físicas e intelectuales, abandonando a la familia nuclear como protagonista (Bonaut y Grandío, 2009).

Aún con tal evolución, la forma de crear efectos humorísticos sigue siendo la misma que en las primeras sitcoms, y, en general, en gran parte de productos para el entretenimiento mediante el humor. Según Grandío y Bonaut (2009), la sitcom puede generar la risa en el espectador a partir de: la situación recreada, con el malentendido, el engaño y enredo, las identidades e información oculta, el cambio de roles, los *flashbacks* y las escenas autorreferenciales; el chiste visual, con el cuerpo y gestos de los personajes; y el chiste verbal, el *set-up* más *punchline*¹, el *running gag* o chiste recurrente, los juegos de palabras y las *catch-phrases*.

Ahora algunos detalles de la serie que nos ocupa, *How I met your mother*, producción estadounidense emitida por televisión entre los años 2005 y 2014, dividida en nueve temporadas; la trama en esta serie parte del personaje *Ted*, que en un año 2030 cuenta a sus hijos la historia que el título de la comedia adelanta, narración que sirve de pretexto para las situaciones representadas por los protagonistas a lo largo de la serie. Ambientada en

1 Forma clásica del chiste dividida en dos partes, que pueden corresponder a líneas de dos personajes en una *sitcom*; la primera, el *set-up*, diseña un evento que genera cierta suposición, la segunda, la *punchline*, contradice o al menos debilita la suposición creada por el *set-up*. Ej.: “I bought an L-shaped couch [*set-up*], lower case [*punchline*]” (D. Martin).

Nueva York, los protagonistas de esta comedia son *Ted* (un narrador metadieético²), arquitecto que comparte vivienda con *Marshall*, estudiante de posgrado en leyes, y *Lily*, profesora de un jardín de niños y pareja de éste último; se añaden *Barney*, financiero y seductor empedernido, y *Robin*, periodista e ideal amoroso de *Ted*.

La comedia *How I met your mother* es un caso de producto elaborado primeramente para su transmisión televisiva, como la mayoría de las series, que ha sido trasladado a plataformas de *streaming* de video bajo demanda, medio de distribución de contenidos audiovisuales que consideramos para esta investigación; el video bajo demanda (o a la carta) es un sistema de distribución que permite al usuario cierta libertad, pues el consumo de material audiovisual no está restringido por la selección y los horarios que diseñan los responsables en los canales de televisión, por lo que el espectador puede decidir el contenido que desea ver (limitado por la oferta disponible), al momento en que le resulte conveniente; a esto se suma la ausencia de las pausas comerciales, tan características de la televisión³.

Al video bajo demanda, el desarrollo de internet añade el *streaming*, forma de distribución cuya popularidad aumenta a partir de la década pasada, a la par del abaratamiento del internet de banda ancha; el *streaming*, básicamente, permite la visualización de contenidos de forma simultánea a su descarga a través de internet. Así, también el dispositivo con el cual se puede consumir material audiovisual ya no es únicamente la tradicional televisión, sino la computadora, la tableta electrónica, el teléfono

2 Tipo de narrador que “ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio/temporal, en otra situación, con otros personajes o con los mismos”. (Beristáin, 2008).

3 Las plataformas de *streaming* de video bajo demanda, además de ofrecer productos hechos para la televisión, han comenzado a elaborar sus propios contenidos, en los cuales pueden vislumbrarse algunas señales de evolución en cuanto a la estructura de las series. Por ejemplo, la ausencia de pausas comerciales ha llevado a una reducción en el uso de *cliffhangers* (escenas destinadas a “engancha” al espectador para que continúe viendo el programa después de una pausa comercial) al interior de los capítulos, aunque no al final de éstos.

celular o la conjunción de ordenador y televisión, el *smart tv*.

1.2 Marcos de emisión y recepción de un audiovisual subtulado

Cuando el usuario de una plataforma de video bajo demanda consume algún contenido, forma parte de un evento comunicativo, aunque uno más complejo que el de una conversación cotidiana entre dos participantes, en la que sólo hay un hablante y un oyente que alternan sus roles a lo largo del intercambio; esta concepción forma parte de un paradigma tradicionalista de estudiar la comunicación, de acuerdo con Goffman (1981). Para ilustrar el paradigma tradicionalista, baste recordar la forma en que ilustra Saussure en su *Curso de lingüística general* el circuito del habla.

La interacción verbal no en todos los casos involucra sólo a dos individuos: al comunicarse en la calle, en un café, en el transporte público, en una conferencia, o en muchas otras situaciones, los participantes de la interacción pueden no ser sólo dos y no sólo individuos, pues estarán rodeados de otros potenciales participantes; por ello, las nociones de “hablante” y “oyente” pueden descomponerse en elementos más pequeños (Goffman, 1981), categorizados en marcos de emisión y recepción.

La propuesta de Goffman incluye, dentro del *marco de emisión*, a tres tipos de participantes: el locutor (*animator*), individuo encargado de la emisión física de los enunciados; un autor, que selecciona los sentimientos e ideas que los enunciados expresan y las palabras que los realizan; y un director o responsable institucional (*principal*), que es “[...] someone whose position is established by the words that are spoken, someone whose beliefs has been told, someone who is committed to what the words say” (1981).

En el *marco de recepción* tenemos dos tipos de participantes, los ratificados, reconocidos por y a quienes se dirige(n) el o los participantes del marco de emisión (al

menos el locutor), y los no ratificados. Los participantes ratificados pueden ser destinatarios directos o indirectos, distinguidos por la dirección del mensaje: durante una plática de sobremesa con dos amigos puedo, en algún momento de la conversación, dirigirme sólo a uno de ellos para dar un comentario, sin por ello excluir al tercer presente. Los participantes no ratificados pueden ser *espías* u *oyentes casuales*, dependiendo de la presencia o no de intención al percibir algún mensaje: si al momento de subir al transporte público oigo a un señor regañar a su hijo, soy sólo un participante casual de tal evento; si durante el recorrido morbosamente dirijo total atención al regaño, podría convertirme en un espía.

Basado en Goffman, Levinson (1988) realiza una caracterización algo más analítica de los distintos participantes posibles en una interacción verbal. Algunos de los participantes que describe y que aquí nos resultan de utilidad, son el de *fuentes*, origen informativo e ilocutivo del mensaje, *relayer*, un hablante que no es la fuente (similar al locutor), *target*, el destino informativo e ilocutivo del mensaje, y el *intermediario*, un destinatario que no corresponde el *target* del mensaje.

Ayudados por los conceptos anteriores, haremos un intento de describir la emisión y recepción de la *sitcom* titulada, partiendo de la concepción de ésta, hasta la pantalla del usuario de una plataforma de video bajo demanda. Primero, tenemos el *detrás de cámaras*, o todo aquello necesario, previo a la filmación de las escenas con los actores; en este momento, distinguimos a dos participantes: creadores y escritores; realmente podrían ser muchos más, pienso que la mayoría de las personas que aparecen mencionadas en los créditos de una serie desempeñan alguna función dentro del marco de emisión⁴. El creador detrás de una comedia es, principalmente, el responsable institucional y fuente del mensaje, son las creencias e ideología de éste las que son trasladadas al mensaje global que

4 Si el autor selecciona signos lingüísticos, ¿no hacen algo similar los escenógrafos, utileros y encargados de vestuario, entre otros, que seleccionan ciertos objetos que luego pueden también convertirse en signos?

transmite una serie.

Los escritores o guionistas de las series cumplen con la función de autor⁵ o fuente, son quienes realizan la selección léxica específica vertida en los diálogos y las cargas emotivas que éstos transmiten. Como autor también podemos incluir, en menor medida, a los creadores, pues tienen cierta influencia en la estructura narrativa que despliega la serie que concibieron.

Después pasamos al escenario, donde se representan eventos conversacionales, todos de carácter simulado. En el escenario, los actores se clasifican como locutores o *relayers*, son los encargados de la emisión física de los diálogos planeados y estructurados en los guiones. Los actores cumplen también con el papel de intermediarios, son los destinatarios más inmediatos de los enunciados, aunque en realidad los diálogos que emiten tienen un destinatario fuera de escena: “stage actors are found there, [...] performing speeches to one another in character, all arranged so they can be listened in on by those who are off the stage” (Goffman, 1981). Dentro de la ficción audiovisual, existen también participantes no ratificados del marco de recepción, oyentes casuales y espías, representados principalmente por actores secundarios, su papel como participantes no ratificados es una simulación.

Filmada, editada y distribuida la *sitcom*, ésta es transmitida y es entonces cuando llega a la audiencia, el *target* del mensaje, ratificado aunque “imaginado” (Goffman, 1981), un espectador similar al *lector implícito* de la estética de la recepción. Sin embargo, tratamos con una serie cómica elaborada en inglés y traducida con subtítulos al español, por lo que esta primera audiencia corresponde al público anglohablante.

5 Participante de gran peso dentro del marco de emisión de las series televisivas, recordemos la huelga de guionistas de Hollywood en 2007-2008, que resultó en una considerable reducción de los capítulos que un gran número de series pudieron grabar.

Debemos sumar aquí al traductor, que es un destinatario indirecto si consideramos que el destinatario directo de la serie subtitulada es la audiencia cuya lengua es distinta a la originalmente empleada en la serie, audiencia hispanohablante en este caso. El traductor, además de recibir el mensaje de la serie, es también un emisor que combina rasgos de autor y de locutor, pues es quien selecciona la forma de los enunciados que serán trasladados a los subtítulos, si bien limitado por los enunciados originales en inglés, y además puede ser el encargado de sobreponer las líneas de texto al audiovisual. Resumimos esta propuesta en la Figura 1.1.



Fig. 1.1 Emisión y recepción de la serie subtitulada

El estudio de los eventos comunicativos no se ha preocupado especialmente por la comunicación que supone un cambio de lengua y donde aparece la figura de un traductor, la cual se caracteriza por poseer rasgos de distintos participantes, tanto de la recepción como de la emisión de un mensaje. Un traductor recibe un mensaje, pero también lo retransmite y reelabora, no sólo por el cambio de una lengua a otra, sino también por la atención a las distintas restricciones del subtulado. Aunque a priori la distinción entre la fuente y el transmisor de un mensaje pueda ser clara, en cualquier tipo de traducción, como en muchos otros casos, posiblemente sea difícil saber hasta dónde el encargado de la transmisión desempeña parcialmente algún rol en el origen del mensaje (Levinson, 1988).

Si bien el traductor, en su papel de autor, no goza de la libertad que caracteriza a los autores del guión televisivo o de los autores en general, sí es el responsable de elegir ciertas reducciones y en especial ciertas reformulaciones (lo que se verá en capítulos más adelante) sobre el material final que se presenta a la audiencia hispanohablante. La caracterización del traductor audiovisual (y de cualquier tipo de traductor) como participante en el que confluyen rasgos de distintos tipos de participante en un evento comunicativo complejo y como responsable de las supresiones y formulaciones del subtítulo es un tema que vale la pena abordar y al que, en buena parte, está dedicada esta investigación. Pero antes, debemos dirigir la mirada a algunas particularidades de la traducción audiovisual por subtitulado.

1.3 Traducción audiovisual por subtitulado

En los últimos párrafos de la sección anterior, se introdujo el tema de la traducción. Dedicaremos este apartado a tal tema, sobre todo, al caso específico que aquí nos ocupa, la traducción audiovisual mediante subtitulado para plataformas en internet.

Sea por el enojo de una deidad ante la solidaridad humana, por la dispersión y desarrollo de sociedades en lugares habitables alrededor del mundo, o por la causa que sea, la humanidad posee una enorme diversidad lingüística. Empero, necesidades intelectuales, comerciales, artísticas, prácticas y más, han obligado a superar la barrera que, de inicio, supone la comunicación entre sociedades que no comparten una lengua; tal obstáculo se ha salvado a través de la traducción, aunque nunca de forma absoluta, pues siempre algo se pierde al traducir cualquier tipo de mensaje: bastante conocido el proverbio de *traduttore, traditore*.

La discusión teórica de la traducción “ha versado tradicionalmente sobre el grado de laxitud que puede permitirse el traductor al representar, en su versión, el texto original”.

(Hatim y Mason, 1995). La oposición tradicional está entre la traducción literal y la traducción libre: la primera, sería respetuosa con el original, aunque encuentra problemas en la falta de biunivocidad entre el léxico de las lenguas y sus estructuras gramaticales, mientras que la segunda, aunque poco fiel al original, resulta en un texto más fluido en la lengua a la que se traduce.

Durante el siglo pasado, y con cierto aporte del desarrollo de la lingüística, Nida (en Hatim y Mason, 1995) desplaza la discusión entre traducción literal o libre a la de traducción equivalente formal o dinámicamente: la primera, supone la correspondencia en forma y contenido tan cercana como posible entre el texto original y su traducción, la segunda está centrada en la equivalencia de efecto en el lector del texto en la lengua original y el lector de la versión traducida.

Aunque la equivalencia se ha vuelto el criterio fundamental para medir la calidad de una traducción (Chau Hu, 2003), la distinción y los conceptos no son del todo útiles y claros, pues:

[P]ara empezar, no hay traducción que no sea comunicativa [dinámicamente equivalente] en algún sentido. Además, cuando un traductor tiende a la equivalencia formal es que tiene buenos motivos para ello, y es muy posible que la versión formalmente equivalente alcance, de hecho, equivalencia de reacción en el lector. (Hatim y Mason, 1995, corchetes míos).

Nguyen (2012), de forma radical, resume que *equivalencia* <<es un término ortodoxo y controversial, puesto que la sinonimia exacta no existe ni siquiera en la misma lengua; por lo tanto, la “equivalencia” entre dos lenguajes es desde un deseo hasta una falacia>>.

Términos como “texto” y “lector”, que hemos empleado en estos párrafos, evidencian una de las mayores falencias en el estudio de la traducción: que ésta se ha centrado normalmente en la traducción de textos escritos, dentro de los cuales, como hemos mencionado, la traducción de obras literarias tiene un lugar algo más prominente. Distintas

necesidades humanas en variadas esferas han dado como resultado distintos tipos de traducción: literaria, divulgativa, científico-técnica, judicial (en tribunales), pública (textos con validez legal) y la que aquí nos ocupa, la traducción audiovisual, surgida con el desarrollo de la tecnología que permitió elaborar este tipo de materiales.

La traducción audiovisual dispone de dos herramientas, el doblaje, que sustituye la banda sonora original con una cuyos diálogos se elaboran según la lengua del público al que se destine el audiovisual, y el subtítulado, “un discurso oral reflejado en una pantalla” (Díaz-Cintas, 2003) de forma escrita, más económico pero que supone la invasión de la imagen. Según relata Neves (2005), los subtítulos nacieron en 1949 en Londres, donde se usaron pequeñas piezas de vidrio con texto grabado en ellas, éstas se ponían en un pequeño proyector colocado debajo de un proyector mayor, destinado a la reproducción de una película.

El subtítulado comienza a experimentar un auge en los años setentas y ochentas, en Estados Unidos, principalmente como herramienta para facilitar la comprensión de audiovisuales a personas con deficiencias auditivas; por otro lado, en Europa se emplearon con el acento puesto en ofrecer versiones traducidas de los éxitos de Hollywood y el hecho de que tuvieran alguna utilidad para personas sordas fue una ventaja añadida (Neves, 2005).

Dentro de la esfera humana de la traducción audiovisual, definiremos el subtítulo como un *género discursivo breve* de tipo *secundario*. Los géneros secundarios “surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc.” (Bajtín, 1985); los *géneros primarios*, dados en la comunicación humana más inmediata, son absorbidos y reelaborados dentro de los géneros secundarios.

El subtítulo nace para comunicar el mensaje incrustado en un audiovisual entre

usuarios de lenguas distintas y para representar otro género secundario, el guión dramatizado en un audiovisual y hecho básicamente mediante la recreación del género primario conversacional: el subtítulo es una recreación translingüística escrita de una recreación lingüística del diálogo conversacional que, en un plano ideal, acerca expresiones artísticas a un mayor número de audiencias; en un plano más realista, permite una mayor comercialización de un material audiovisual, con el subsecuente incremento de las ganancias económicas.

Luego, es un género breve puesto que no se lee la totalidad de los subtítulos en un audiovisual como una unidad, sino independientemente y con relación al momento en que aparecen sobre el audiovisual, más o menos a lo que se refiere Díaz-Cintas (2003) al aducir que el subtítulo debe estar *self-contained*. Acaso esta independencia entre subtítulos se vea rota sólo en algunos momentos, cuando aparece algún pronombre cuyo referente puede estar uno o dos subtítulos atrás, pero no más (véase el caso de *hazlo* en el diálogo transcrito en la Tabla 2.4).

La traducción audiovisual mediante subtítulo se elabora, vagamente, siguiendo estos pasos: primero se realiza una traducción natural de los diálogos que contiene la película o serie a traducir; sigue un proceso de pautado, con el que se hacen corresponder los fragmentos de diálogo traducido con el momento en que deben aparecer sobre el audiovisual; finalmente, se reduce y reformula el texto traducido para cumplir con ciertos requisitos del subtítulo. Este proceso es descrito por R. Nir como una triple adaptación:

The transfer of the original dialogues involves a triple adaptation: translating a text into a target language (interlanguage conversion), transforming a spoken utterance into a written text (intermedia conversion), and finally, reducing the discourse in accordance with the technical constraints of projection time and width of screen (Nir en Neves, 2005).

Las restricciones del subtítulo no son sólo técnicas: la traducción audiovisual, tanto doblaje

como subtitulado, es una traducción subordinada, es decir, la presentación con que llega al destinatario último está, en gran medida, determinada por la forma del material original (resulta risible el escenario de una película que presente subtítulos correspondientes al diálogo en la última toma cuando están corriendo los créditos finales). Varela (en Toda, 2005) clasifica estas restricciones de la siguiente forma:

- 1) Restricciones profesionales: condiciones laborales del traductor.
- 2) Restricciones formales: Normas de presentación de la traducción y la sincronización en el subtitulado.
- 3) Restricciones lingüísticas: Problemas que surgen de las diferencias entre los sistemas de las lenguas.
- 4) Restricciones socioculturales: intertextos y referentes culturales.
- 5) Restricciones semióticas: Información no verbal que puede ser fundamental para la comprensión integral del filme.

La traducción del humor, y no sólo el vertido en audiovisuales, caso que nos ocupa, atraviesa por varias de las restricciones enumeradas; si es que el traductor ha de recuperar los efectos humorísticos, cosa más que deseable en una comedia de situación, podría tener que “activar soluciones imaginativas que, en ocasiones, se han de alejar forzosamente del contenido original” (Díaz-Cintas, 2003). Como anotamos en la sección anterior, el chiste en una serie cómica puede crearse a través de los diálogos, pero también a través de los elementos visuales.

La imagen no sólo impone restricciones, también puede ser un apoyo para el traductor en la realización de su trabajo, lo que tratamos en el siguiente capítulo. Por ahora, hemos ubicado el audiovisual-objeto de estudio dentro de la clasificación genérica y de formatos para contenidos televisivos, también se ha hecho una propuesta para la clasificación genérica del subtitulado como forma de traducción, a la vez que hemos puesto de relieve el

evento comunicativo complejo que supone la transmisión de un material audiovisual y el papel, confluencia de varios papeles, que en este evento desempeña el traductor.

Resumen

Este capítulo describe la comedia de situación como formato televisivo destinado al entretenimiento mediante el humor; se añaden algunas características que resultan del cambio en el modo de distribuir el material audiovisual, de la televisión, al servicio de video bajo demanda en *streaming*. Luego se hace un bosquejo de descripción de los participantes involucrados en el evento comunicativo que constituye ver un audiovisual subtulado, haciendo énfasis en el papel con muchas particularidades del traductor. También se aborda la traducción audiovisual y la caracterización del subtítulo, basada en Bajtín, como un género breve secundario.

2. Una propuesta de análisis multimodal

El espectador de un audiovisual subtulado recibe un mensaje a través de la totalidad de los elementos visuales y lingüísticos enmarcados en una pantalla, por ello una de las restricciones que pesan sobre el subtítulo es que deba ocupar el mínimo posible de espacio sobre la pantalla. Esta complementariedad cumple diversas funciones en el audiovisual, que van desde la básica asignación de referentes necesaria en la comunicación, hasta la creación de efectos humorísticos.

En este capítulo, como deslinde y análisis necesario previo al estudio del material lingüístico en los subtítulos, *quid* de nuestro trabajo, se ilustrará con algunos ejemplos, de menor a mayor complejidad, cómo se complementan los recursos audiovisuales con los recursos verbales del subtítulo, tomando como principal herramienta el análisis multimodal. A pesar de que este tipo de análisis se antoja el más adecuado para tratar una comedia de situación subtulada, labor de tal calado excedería los límites de esta investigación.

El apartado 2.1, *Los recursos del análisis multimodal*, presenta brevemente el marco conceptual que ha desarrollado la perspectiva del análisis multimodal del discurso, principalmente desde la visión de Gunther Kress y Theo van Leeuwen. El segundo apartado, *Datos de How I met your mother*, hace una propuesta de análisis de cuatro extractos de la comedia en cuestión para explicar cómo se conjugan los elementos lingüísticos con los audiovisuales para funciones pragmáticas y humorísticas.

2.1 Los recursos del análisis multimodal

El análisis multimodal nace de los estudios de Gunther Kress y Robert Hodge (1991), quienes parten del enfoque sistémico-funcional en lingüística desarrollado por M.A.K. Halliday (1979). Nuestras lenguas, de acuerdo con Halliday, son capaces de servir para las

más distintas funciones debido a que en ellas subyacen tres metafunciones, *ideacional*, porque el lenguaje representa ordenadamente objetos y situaciones de nuestra experiencia, *interpersonal*, porque nos representa como interlocutores en relación con los otros, y *textual*, porque a través de la lengua formamos discursos cohesionados y coherentes.

El análisis multimodal extiende dichas funciones más allá del lenguaje verbal, pues considera que como usuarios del lenguaje, diseñamos un significado deliberadamente mediante los recursos que tenemos disponibles (Manghi, 2009); por ejemplo, si en un restaurante pregunto a un mesero dónde está el baño, su respuesta verbal puede ser un lacónico “por ahí”, pero acompañada por una señal con el dedo índice o con la mano, la respuesta puede ser suficiente para satisfacer la inquietud inicial.

Bajo este enfoque, la comunicación se desarrolla mediante distintos *modos*, “[...] an outcome of the cultural shaping of a material” (Jewitt, 2009), el lenguaje verbal y las señas en el caso del mesero, cada uno con distintos *recursos semióticos*, “[...] the actions, materials and artifacts we use for communicative purposes” (Jewitt). La escritura, por ejemplo estas páginas, constituyen un modo, que dispone de recursos como el tipo de fuente, el tamaño de ésta, los párrafos y los espacios.

Cada recurso empleado en un mensaje específico posee un *potencial de significado*, el cual es determinado por “how a mode has been used, what it has been repeatedly used to mean and do, and the social conventions that inform its use in context” (Jewitt, 2009), es decir, la lectura que se haga de los elementos presentes en un anuncio espectacular de ropa interior femenina, por ejemplo, no es más que un posible significado -no *el* significado- en virtud del potencial de los recursos que presente y lo que significan en nuestra sociedad el color, el sexo, la ropa interior, la escritura, etcétera.

Las tres metafunciones de Halliday suelen denominarse *representación*, *orientación* y

organización en la bibliografía sobre análisis multimodal, y todo modo empleado para comunicar debe cumplir con ellas para responder lo que el significado nos dice del mundo en alguna forma, cómo el significado posiciona a personajes y lectores-espectadores, y cómo el significado está integrado en un texto dinámico (van Leeuwen, 2001).

En cuanto a la imagen, hay distintas herramientas que pueden emplearse para realizar el análisis de las tres funciones mencionadas. En la función ideacional, o *representación*, el significado “[...] is first of all, conveyed by the (abstract or concrete) participants (people, places or things) depicted” (Jewitt, 2009); estos participantes pueden estar dispuestos en dos tipos de patrones sintácticos visuales: *representaciones narrativas* o *patrones conceptuales*:

Narrative representations relate participants in terms of 'doings' and 'happenings', of the unfolding of actions, events or processes of change. Conceptual patterns represent participants in terms of their more generalized, stable, or timeless 'essences'. They do not represent them as doing something, but as being something, or meaning something. (Kress y van Leeuwen, 1996).

Las representaciones narrativas se caracterizan por contener *vectores*, formados por algún elemento de la imagen, como la posición de los brazos de un participante, o la dirección de una mirada, que indican la direccionalidad de la acción o evento representado. Por su parte, los patrones conceptuales pueden ser: *clasificatorios*, si crean una taxonomía de los elementos que presenta, como un diagrama de árbol; *analíticos*, que establecen una relación entre una parte y un todo, como un mapa; o *simbólicos*, donde el participante es un portador, cuya identidad es definida por un atributo simbólico.

Por supuesto que estudiar un video inclinaría a pensar que sólo podemos encontrar patrones narrativos, puesto que se trata de imágenes en movimiento mostrando el desarrollo de eventos; mas creemos que en algunos casos, sobre aquello que se *hace*, es de mayor potencial significativo aquello que *es* o *significa* algo a través de los participantes enmarcados.

La función interpersonal, u *orientación* se estudia, tomando bastante influencia de la

teoría fílmica, con tres variables principales, el contacto, la distancia y el punto de vista. El *contacto* se da cuando un participante de la escena, humano, o al menos animado, dirige la vista al espectador, o *rompe la cuarta pared*, como suele decirse; en estos casos, el participante exige de forma bastante clara el involucramiento del espectador, aunque en el material que analizamos no se da el caso de tal fenómeno.

La *distancia* se advierte en la cercanía o lejanía con que se presenta a los participantes respecto del espectador, de esto adquiere su potencial de significado: el *close-up* sugiere una relación personal, una toma media, relación social, mientras que una toma larga puede indicar una relación impersonal. Luego, el *punto de vista*, puede aumentar la identificación e involucramiento del espectador, en el caso de ángulos frontales, en tanto que los ángulos horizontales sirven para sugerir relaciones de poder (van Leeuwen, 2001).

Por último, la función textual u *organización*, dispone de recursos como el marco, o *frame*, el más esencial de todos; éste es “[...] the semiotic resource which separates an entity from other entities; it provides unity and coherence to what is framed” (Jewitt, 2009), la pantalla de la televisión o computadora, los márgenes de la página escrita, o el director formando un cuadro con índices y pulgares, dan unidad y separan lo enmarcado de cualquier elemento no contenido en éste.

Otro recurso de la organización es el *significado compositiva*, que se advierte en la disposición espacial, en ejes horizontales y verticales, de los participantes en la imagen; el potencial de significado de la composición se deriva de la forma en que leemos textos escritos (aunque buena hipótesis sería que ocurra el caso contrario): “The direction of the reading of a text has led to different cultural values being awarded to the left and right” (van Leeuwen, 2001). En nuestra lengua, el inglés, y en general en las lenguas habladas por las sociedades occidentales, la dirección de lectura es de izquierda a derecha, por lo que en una

imagen, a la izquierda pueden localizarse los elementos conocidos, que funcionan como un punto de partida familiar para el mensaje; por su lado, a la derecha puede situarse lo nuevo, hacia lo que el espectador debe prestar atención.

Un recurso más de la organización es la *modalidad*, definida como “valor de realidad”, que da cuenta de la forma en que una imagen representa algún aspecto de la realidad. Por ejemplo, la fotografía de una casa en una comunidad marginada y una gráfica con estadísticas acerca de la pobreza en la región donde se tomó la foto nos presentan información de un mundo, pero con distintos recursos: la primera nos muestra cómo luce algo en una situación y desde un ángulo específicos, la segunda nos muestra cómo es algo en términos generales, o de acuerdo a un criterio abstracto.

La gráfica corresponde a la denominada *modalidad científica*, la fotografía, a una *modalidad naturalista*, que define la realidad visual de la siguiente forma: “the greater the congruence between what you see of an object in an image and what you see of it in reality with the naked eye, in a specific situation and from a specific angle, the higher the modality of that image” (van Leeuwen, 2001).

El material audiovisual que analizamos posee una modalidad naturalista: los objetos y participantes se presentan en el marco (una pantalla) de forma altamente congruente a como podrían verse esos mismos objetos y participantes fuera del marco, descontando los elementos que añade la edición del material que se presenta en la pantalla.

2.2 Datos de *How I met your mother*

Ahora mostraremos con cuatro ejemplos, pocos pero ilustrativos, cómo se complementan el material audiovisual con el subtítulo para transmitir un mensaje al espectador de la comedia que analizamos. Primero, en la Figura 2.1, tenemos un ejemplo de asignación de referente

mediante la imagen, el diálogo en la escena, dirigido del participante 2 hacia el participante 1, lo presentamos en la Tabla 2.1, mientras que el participante referido por el diálogo es el número 3. El patrón sintáctico visual corresponde al de *proceso reactivo*, en el que el vector es formado “by an eyeline, by the directions of the glance of one or more of the represented participants” (Kress y van Leeuwen, 1996).

Dentro del proceso reactivo, el participante 2, a través del diálogo, crea el fenómeno “Mira al participante 3” ante el que se da la reacción, este fenómeno incluye, además del participante 2, las circunstancias adyacentes, el lugar, los participantes secundarios y, por supuesto, el participante 3, foco del fenómeno que se presenta al reactor, participante 1, resaltado mediante la dirección de la mirada de éste.

La Figura 2.1, como la mayoría de las tomas de la serie, corresponde a una toma media, su potencial de significado es el de sugerir una relación social del espectador con los participantes en la escena. Composicionalmente, los participantes se presentan de forma coherente con los valores que se describieron acerca del eje izquierda-derecha de un texto; en esta toma, el primer participante en hablar (a quien corresponde el diálogo transcrito en la Tabla 2.1) es el número 2, localizado a la izquierda; el participante que refiere y hacia quien llama la atención, el número 3, se desambigua *leyendo* en la dirección en que leemos en español, desplazando la vista hacia la derecha.

Diálogo	Audio	Subtítulo
	<i>L-</i> Look who I ran into.	Mira con quién me encontré.
Tiempo	1:10-1:15	
Sonido	Risas enlatadas	
Descripción de la escena	<i>Ted</i> (1) y <i>Marshall</i> entran a bar, donde encuentran a <i>Lily</i> (2) y <i>Robin</i> (3) en una mesa.	

Tabla 2.1. Elementos de proceso reactivo



Fig. 2.1. Proceso reactivo

En otros casos, la disponibilidad de los recursos audiovisuales, además de permitir la asignación de referentes, como en el caso anterior, facilitan las reducciones y reformulaciones, analizadas en capítulos posteriores, que caracterizan el subtulado. Consideremos el diálogo que corresponde al siguiente ejemplo, mostrado en la Tabla 2.2, donde el sintagma *a crane machine* ha sido traducido y reducido a *una máquina*, donde el nombre posee un significado bastante amplio.

Si tomamos de forma aislada la frase *un niño atrapado en una máquina*, la imagen en la que podemos pensar puede ser la de una situación bastante grave, por la subespecificación de *una máquina*. Sin embargo, la situación presentada al participante 3 (Figura 2.2) mediante el enunciado del participante 2 (Tabla 2.2), salva la ambigüedad causada por la reducción de *a crane machine* a *una máquina*.

Los participantes 2 y 3 en la Figura 2.2, corresponden a una representación narrativa de tipo bidireccional, en la que cada participante desempeña tanto el papel de actor como de meta, conforme se desarrolla el evento. El participante 1, la máquina, cumple con un papel circunstancial de tipo locativo, cuya *saliencia* depende del enunciado del participante 2.

Fig. 2.2. Estructura narrativa bidireccional



Diálogo	Audio	Subtítulo
	R- Yeah, kid stuck in a crane machine . How sweet of you to call it news.	Sí, un niño atrapado en una máquina . Qué amable eres llamándolo noticia.
Tiempo	5:20-5:25	
Sonido	Ambiental tenue	
Descripción de la escena	Ted (3) va a tienda donde Robin (2) graba noticia sobre niño atrapado en máquina (1).	

Tabla 2.2. Elementos de estructura bidireccional

La presencia del participante 1 en la toma permite la reducción en el subtítulo sin causar demasiado problema en la asignación de referente al sintagma *una máquina*; además, cabe advertir que *crane machine* o *claw crane*, no tiene una equivalencia más o menos estable en español, *máquina de peluches*, *máquina atrapa premios*, *máquina caza peluches*, *grúa de feria*, son sólo algunas de las formas en que se nombra este tipo de máquina.

La suma de los diversos recursos semióticos en un audiovisual va más allá de la asignación de referentes y desambiguación que hemos mostrado; en el caso de una

comedia, los varios modos en la escena que percibe el espectador sirven para crear efectos humorísticos, cuyos tipos fueron mencionados al inicio de este capítulo.

La imagen siguiente (Fig. 2.3) presenta un *patrón conceptual analítico*, el portador (el todo) es el participante 1, mientras que el atributo posesivo (la parte) corresponde al pecho del participante, específicamente la zona indicada en un recuadro. El diálogo correspondiente a esta escena (Tabla 2.3) contiene una expresión metafórica, *a five-year old boy got to second base with me*, cuya traducción, a diferencia de otras metáforas que analizamos posteriormente, no pasa por una reformulación.

Al momento en que aparece la metáfora mencionada en el audiovisual, el participante 1 se desprende lo suficiente de su chaqueta (todavía en los brazos, atrás) para mostrar el atributo posesivo remarcado. El efecto humorístico se crea mediante un juego con las expectativas del espectador, la escena de un grupo de niños pintando en la escuela connota una candidez que es eliminada a través del significado sexual que tiene la metáfora, que relaciona el juego de béisbol con el nivel de intimidad que alcanza una relación sexual.

Creemos que la falta de reformulación de esta metáfora, que es más bien propia de la cultura estadounidense, ayuda a mantener el efecto humorístico y lúdico: piénsese en cualquier formulación no metafórica de lo narrado por el participante 1 y el chiste se verá mermado. Además de facilitar la interpretación de la metáfora, la imagen sirve como evidencia de lo narrado, lo cual acentúa el efecto humorístico. En la Fig. 2.3, como en otros patrones analíticos, se crea una relación de identidad entre una realización verbal y una visual del mismo atributo posesivo (Kress y van Leeuwen, 1996).

Diálogo	Audio	Subtítulo
	L- I'm exhausted. It was finger-painting day at school, and a five year-old boy got to second base with me.	Estoy agotada. En la escuela pintamos con las manos y un niño de 5 años llegó a la segunda base conmigo.
Tiempo	3:10-3:15	
Sonido	Risas enlatadas	
Descripción de la escena	Lily (1) llega a departamento después del trabajo. Habla con Marshall (no en el cuadro) mientras se quita la chaqueta.	

Tabla 2.3. Elementos del patrón analítico



Fig. 2.3. Patrón analítico

En nuestro último ejemplo (Figuras 2.4 y 2.5, Tabla 2.4) tenemos dos chistes basados en el *patrón simbólico* que presenta la imagen; en este tipo de patrón, los portadores, participantes 1 y 3, tienen una identidad definida a través de un *atributo simbólico*, los disfraces, que funcionan como tal en tanto que “they are conventionally associated with symbolic values” (van Leeuwen, 2001). El simbolismo es tomado del universo judeocristiano, en el que los demonios, participante 1, se asocian con el mal, y los ángeles, participante 3, a la bondad.

Las figuras 2.4 y 2.5 corresponden, en tal orden, al desarrollo cronológico de la escena, por lo que en cuanto a la composicionalidad, de nuevo vemos lo conocido y lo nuevo presentado de forma coherente con la dirección sobre un eje horizontal en que leemos texto escrito.

A la escena captada en la Figura 2.5, corresponde el diálogo transcrito en la Tabla 2.4, el primer chiste, indicado auditivamente mediante las risas enlatadas, se da al momento en que los participantes 1 y 3 (*B* y *Hombre2* en Tabla 2.4) , definidos simbólicamente a través de los disfraces, aconsejan congruentemente con su atributo simbólico al participante 2 acerca de satisfacer una necesidad fisiológica desde la cornisa del edificio: siguiendo las concepción judeocristiana, el diablo pide proceder, el ángel lo contrario.

El efecto humorístico descansa, sobre todo, en la modalidad naturalista de la escena, que presenta de forma “casual” una escenificación “real” de una alegoría judeocristiana acerca del conflicto moral de una persona, a lo que se suman dos recursos: la iluminación más tenue, si comparamos las figuras 2.4 y 2.5, lo que vuelve solemne o grave una situación que no es tal; y el punto de vista, un ángulo frontal centrado en el participante 2, que aumenta el involucramiento y la identificación del espectador.



Fig. 2.4. Composicionalidad



Fig. 2.5. Patrón conceptual

Diálogo	Audio	Subtítulo
	B- So go to the bathroom.	Ve al baño.
	T- No, there's a huge line. I don't wanna miss the "Slutty Pumpkin"	No, hay mucha cola. No quiero perderme a la calabaza.
	B- So pee off the roof. Ooh, Ted, pee off the roof.	Hazlo en la cornisa. Ted, hazlo en la cornisa.
	Hombre2- Whoa, I wouldn't do that if I were you, there's people walking down there.	Espera, en tu lugar yo no lo haría. Hay gente caminando abajo.
	B- Come on, Ted, who you gonna listen to? Me, or Mr. Goody-Goody over there?	Vamos, Ted. ¿A quién vas a escuchar? ¿A mí o a este buenito?
	Hombre2- Yeah, whatever, you guys got some weed?	Sí, como quieras. ¿Tienen marihuana?
Tiempo	12:30-12:50	
Sonido	Música de fiesta y risas enlatadas	
Descripción de la escena	Una fiesta de disfraces en la azotea de un edificio, donde <i>Ted</i> (2) espera encontrar a una mujer que conoció disfrazada de calabaza.	

Tabla 2.4. Elementos del patrón conceptual

El segundo chiste se dispara por el último enunciado del participante 3 (*Hombre2* en Tabla 2.4), que al igual que el chiste anterior, es indicado en el audio mediante las risas enlatadas; la primera intervención de este personaje, y su disfraz como atributo simbólico, crean la expectativa de un carácter bueno, moralmente correcto, misma que se ve debilitada cuando este mismo participante pregunta a los otros dos por marihuana, cuando el hecho de consumir tal, desde la perspectiva de nuestra sociedad, en general, y de las concepciones morales del cristianismo, en específico, no suele asociarse prototípicamente con un correcto actuar.

Mostrado, sin exhaustividad, aunque, esperamos, con suficiencia, que el análisis de una comedia de situación subtitulada no puede agotarse considerando sólo elementos verbales, pues, sobre todo para efectos humorísticos, se depende en muchos casos de la información audiovisual, pasemos a los siguientes capítulos, donde nos ocupamos del material lingüístico en el subtulado y los fenómenos que caracterizan a éste.

Resumen

En este capítulo se hace un esquema de análisis del audiovisual que estudiamos. La primera sección presenta un resumen de la teoría desarrollada por el análisis multimodal del discurso. La segunda sección, aplica las herramientas proporcionadas por tal teoría para explicar la interacción del material audiovisual con el lingüístico presente en los subtítulos; se ejemplifica mediante cuatro patrones: un proceso reactivo, una estructura bidireccional, un patrón analítico y un patrón conceptual, los cuales sirven para asignar referentes, explicar reducciones y crear efectos humorísticos.

3. La reducción en el subtítulo

Vista brevemente en el capítulo anterior la forma en que los subtítulos de una comedia de situación (y en general de cualquier material subtítulo) se conjuntan con la información audiovisual para transmitir un mensaje a la audiencia, nos enfocaremos ahora en el estudio del material meramente lingüístico: el diálogo original de la *sitcom* que analizamos y los subtítulos en español ofrecidos a los usuarios de una plataforma para el *streaming* de video bajo demanda.

Se describieron, *grosso modo*, los pasos que sigue la traducción audiovisual por subtítulo: 1) traducción natural de los diálogos, 2) pautado de los segmentos traducidos, 3) reformulación y reducción del material traducido para ajustarse a las restricciones del subtítulo; la reformulación suele obedecer a las restricciones lingüísticas y socioculturales, tema del siguiente capítulo, mientras la reducción atiende principalmente a las restricciones formales.

A pesar del debate, que ya abordamos, acerca de la equivalencia dinámica y formal de la traducción, el método de traducción literal o directa no deja de ser el punto de partida de cualquier traducción. Newmark (1988), quizás el principal defensor de este método, ejemplifica con un texto en francés y su traducción inglesa, donde cerca del 90% del material fue traducido literalmente, y anota que “[...] literal translation is correct and must not be avoided, if it secures referential and pragmatic equivalence to the original”, aserción similar a la presentada por Hatim y Mason (1995) cuando aceptan que la equivalencia formal en la traducción puede también alcanzar equivalencia dinámica.

Newmark acepta la traducción literal, pero sólo después de distinguirla de la traducción palabra por palabra, que sólo funciona en traducción de pequeñas frases, como el eslogan de una marca; la traducción literal alcanza naturalidad de las expresiones en la

lengua de llegada principalmente a través de procedimientos como la transposición, “a translation procedure involving a change in the grammar from source language to target language” (1988), por ejemplo, del inglés *furniture* se traduce a *muebles*, con cambio de número de singular a plural, o *before he comes back* traducido como *antes de su regreso*, donde un verbo (“to come back”) se sustituye por un nombre (“regreso”) en un caso de traducción literal, pero no palabra por palabra.

La traducción vertida en los subtítulos del audiovisual que estudiamos es coherente con la tesis de Newmark: tiende a la traducción literal. El siguiente ejemplo, obtenido del corpus, ejemplifica lo anterior, un caso de equivalencia formal alcanza también equivalencia dinámica:

- Kids, I'm gonna tell you an incredible story ; the story of how I met your mother.	Chicos, voy a contarles una historia increíble. La historia de cómo conocí a su madre.
- Are we being punished for something?	-¿Nos estás castigando por algo?
+> No queremos escuchar la historia.	

Los pronombres personales explícitos en el diálogo inglés son casi lo único que falta en los subtítulos en español, lengua que puede y tiende a omitirlos, y de ambas versiones se puede obtener más o menos la misma implicatura. Sin embargo, y de nuevo, las restricciones sobre el subtítulo no permiten que en todos los casos pueda mantenerse la totalidad del mensaje, es aquí donde entra la *adaptación*, procedimiento general que engloba la reducción y la reformulación característicos de todo subtítulo. (Rica Peromingo, 2014).

Este capítulo está estructurado en cuatro apartados, el primero de ellos, *Reducción en el subtítulo: el caso de las partículas discursivas*, aborda el proceso de reducción en el subtítulo y el concepto de *partículas discursivas*, clase de elementos lingüísticos sobre el que recae de forma generalizada la reducción. El apartado 3.2, *Partículas discursivas en How I met your mother*, analiza a detalle las partículas más comunes en el audio original y en qué

grado se ven afectadas por el proceso de reducción en los subtítulos traducidos al español. El apartado 3.3, *Traducción de las partículas discursivas al español*, se centra en la forma en que aparecen traducidas las partículas cuyo significado se pretende rescatar en español; al final, en el apartado 3.4, *Tendencias en la reducción de partículas discursivas* se elabora una escala que muestra una jerarquización de las partículas discursivas que de ser posible deben ser traducidas, en oposición con aquellas que proporcionan cierta libertad al traductor.

3.1 Reducción en el subtítulo: el caso de las partículas discursivas

Nos centramos por ahora en la *reducción*, proceso por el cual se eliminan “pleonasmos, redundancias, titubeos, interjecciones y todo tipo de elementos superfluos que no modifiquen en absoluto el sentido del mensaje” (Mondo Agit, 2015); aunque en los subtítulos puede eliminarse todo tipo de palabras, frases e incluso oraciones, los elementos que más son borrados corresponden a lo que denominaremos *partículas discursivas*. Una hipótesis similar encontramos en Rica Peromingo (2014), para quien este tipo de partículas “pueden ser los primeros elementos que se 'sacrifiquen' en los subtítulos traducidos al español”.

Según Briz y Portolés (2008), las partículas discursivas son “elementos lingüísticos que guían la interpretación del discurso, [y] tienen un carácter más procedimental que conceptual”, es decir, no influyen en las condiciones de verdad del enunciado en que aparecen, sino que su significado está constituido por instrucciones para interpretar los miembros que conectan o encabezan (Portolés, 1998).

Las partículas discursivas sirven básicamente para cuatro funciones: 1) la conexión argumentativa (*además*), reformuladora (*es decir*) o estructuradora (*por una parte...por otra parte*); 2) la modalización, intensificación o atenuación de lo dicho (*bueno*); 3) la focalización de elementos (*también*), y 4) el control del contacto, centrado en la relación entre hablante y

oyente (*mira, ¡eh!*) (Briz, 2008). Este tipo de elementos han sido tratados y etiquetados de muy distintas formas, las partículas discursivas pueden corresponder total o parcialmente a los llamados marcadores discursivos, operadores discursivos, conectores pragmáticos, expresiones pragmáticas, *cue words*, etc. (Fraser, 1999).

Algunas características de las partículas discursivas, resumidas por Zarei (2013), son que constituyen unidades invariables (sin flexión), pueden estar separadas por pausas del resto del enunciado, suelen encabezar los enunciados, usualmente derivan de otras categorías léxicas, no desempeñan una función sintáctica y, ya mencionado, no añaden nada al contenido proposicional de un enunciado.

3.2 Partículas discursivas en *How I met your mother*

Pasemos ahora a los datos que ha arrojado nuestro corpus con respecto a la reducción de partículas discursivas. Se han encontrado 22 partículas que aparecen al menos en diez ocasiones, y que en conjunto suman 910 casos. Las presentamos en las siguientes dos tablas: en la Tabla 3.1 las hemos ordenado de acuerdo a su número de apariciones en el diálogo original, indicando, en la segunda columna, cuántas carecen de correspondencia en la traducción, y cuántas se mantienen traducidas en el subtítulo en la tercera columna; la segunda tabla, Tabla 3.2, presenta las mismas partículas ordenadas de acuerdo al porcentaje de éstas que se eliminan.

Como generalizaciones preliminares podemos anotar que, con cerca de la mitad de elementos eliminados, en efecto, las partículas discursivas tienden a sacrificarse para reducir el subtítulo. Son pocas las partículas que siempre o nunca se eliminan en la traducción, sólo tres, pero podemos ver que algunas, como *and* y *but* tienden a aparecer traducidas en los subtítulos, mientras que otras, como *I mean* y *now* tienden a eliminarse en la traducción. Por

último, antes de analizar con mayor detalle, las partículas cuyos porcentajes de eliminación y no eliminación son bastante similares, como *so* y *hey*, pueden clarificarse un poco más atendiendo a la función que desempeñan dentro del enunciado en que se encuentran.

Usaremos la tabla de porcentajes como guía en el análisis, comenzando por los extremos, las partículas cuyas instrucciones siempre o nunca son eliminadas al traducir; seguiremos con las que tienen un menor porcentaje de eliminación y luego aquéllas con mayor porcentaje de eliminación; concluiremos con aquéllas cuyo número de eliminaciones sea similar al número de no eliminaciones.

Partícula	Eliminación	No eliminación	Total
SO	66	46	112
OH	89	0	89
WELL	41	43	84
OK	23	50	73
HEY	36	34	70
YEAH	15	46	61
BUT	8	52	60
AND	7	35	42
RIGHT	6	36	42
COME ON	7	33	40
MAN	17	21	38
YOU KNOW	20	17	37
LOOK	13	17	30
WOW	7	18	25
I MEAN	20	4	24
GOD	2	14	16
NOW	10	4	14
FINE	0	11	11
WHOA	4	7	11
HUH	11	0	11
SEE	6	4	10
ACTUALLY	3	7	10
Total	411	499	910
	45.10%	54.90%	100.00%

Tabla 3.1. Partículas discursivas en el corpus

Partícula	Eliminación	No eliminación	
OH	100.00%	0.00%	
HUH	100.00%	0.00%	
I MEAN	83.3%	16.7%	
NOW	71.4%	28.6%	
SEE	60.00%	40.00%	
SO	59.00%	41.00%	
YOU KNOW	54.00%	46.00%	
HEY	51.5%	48.5%	
WELL	48.8%	51.2%	
MAN	44.7%	55.3%	
LOOK	43.3%	56.7%	
WHOA	36.3%	63.7%	
OK	31.5%	68.5%	
ACTUALLY	30.00%	70.00%	
WOW	28.00%	72.00%	
YEAH	24.6%	75.4%	
COME ON	17.5%	82.5%	
AND	16.7%	83.3%	
RIGHT	14.2%	85.8%	
BUT	13.3%	86.7%	
GOD	12.5%	87.5%	
FINE	0.00%	100.00%	100.00%

Tabla 3.2. Porcentajes de eliminación y no eliminación de partículas discursivas

3.2.1 *Oh, mucho sexy*

Comencemos con las dos partículas encontradas en el corpus que nunca aparecen en la traducción, dos interjecciones. La primera, *oh*, puede indicar algún tipo de reacción emotiva, y como toda interjección, forma un enunciado por sí misma, por lo que puede corresponder al turno de palabra de un interlocutor (ejemplo E2.179, Tabla 3.3), pero también puede tener algunas funciones discursivas; según Zarei (2013), esta interjección puede ser empleada para corregir un enunciado previo, como en el ejemplo E2.152 de la Tabla 3.3, y para insertar información nueva o redirigir los enunciados, como en E2.44. Pese a ser una partícula abundante en el audio original de la serie que estudiamos, no cuenta con ninguna traducción a los subtítulos, lo que llevaría a que las instrucciones asociadas a esta partícula se infieran de la información en el subtítulo, información visual (movimientos, señales) o auditiva (entonación).

	Inglés	Español
E2.44.E	Yeah, cause nothing says "casual" like inviting a hundred people over just to mack on one girl. Oh , and Lily, that's my leg.	Sí, nada más informal que invitar a cien personas para coquetear con una chica. Y, Lily, ésa es mi pierna.
E2.152.E	[al teléfono] Amanda? Oh , Denise! Sorry, you totally sounded like Amanda.	¿Amanda? No, Denise, lo siento. Tu voz parecía la de Amanda.
E2.179.E	Oh!	
E2.30.E	Huh . I'm gonna spin that as good. Lots of guys are something, I'm something else.	Lo interpretaré como algo bueno. Muchos tipos son algo, yo soy algo distinto.

Tabla 3.3. Ejemplos de *oh* y *huh*

En el caso de *huh*, partícula mucho menos abundante que la anterior, agrupamos interjecciones similares como *um*, *hmm* o *err*, que Biber (2002) denomina *hesitators*, empleados para mostrar vacilación, confusión o sorpresa. Tampoco cuenta con ninguna traducción en los subtítulos, como se muestra en E2.30 de la Tabla 3.3.

A pesar de que las guías para el subtítulo que anotamos arriba sugieren que las interjecciones son elementos que serán eliminados para reducir el subtítulo, sólo estas dos interjecciones de las encontradas son eliminadas en toda la traducción, no así en otras, que ya veremos, como *wow* o *whoa*; esto sugiere que para el traductor la categoría de interjecciones no es homogénea, el significado de algunas puede resultar más necesario en la traducción, según las distintas funciones que este tipo de partículas puede desempeñar.

3.2.2 *Fine! Fine!*

La única partícula que siempre cuenta con una traducción, descontadas las apariciones de *fine* empleado como nombre, adjetivo o verbo, aparece en el corpus como un marcador de recepción, es decir, como señal de una reacción a la información provista por otro interlocutor (Jucker y Smith, 1998); en general significa aceptación o acuerdo del enunciado al que reacciona el hablante (E3.246 en Tabla 3.4), y puede emplearse como una forma de respuesta breve (E6.237). Su traducción al español contiene siempre el adjetivo (o marcador)

bien, en algunos casos con un intensificador, como en E4.118. A diferencia de *oh*, sí tiene una traducción subtitulada cuando *fine* no aparece acompañado de mayor información.

	Inglés	Español
E3.246.-E	Fine. We'll go lick the Liberty Bell.	Bien. Iremos a lamer la Campana de la Libertad.
E6.237.-E	Fine! Fine	-Bien.
E4.118.-E	Nat- Hey, here's an idea, Why don't you leave a message?	Te doy una idea. ¿Por qué no me dejas un mensaje?
	T- Good one. Okay, fine, I'm just going to leave this sock monkey here. Good-bye.	Buena respuesta. Muy bien, dejaré este mono de trapo en la puerta. Adiós.
E9.181.-E	R- Ah, all's right with the world again.	Todo está bien en el mundo otra vez.
	T- Okay, fine, so a judge is making me do this. But I'm still doing it.	Bien, así que un juez está haciéndome hacer esto. Pero estoy haciéndolo.

Tabla 3.4. Ejemplos de *fine*

Los ejemplos E4.118 y E9.181 tienen una particularidad, en ambos casos aparecen dos partículas adyacentes, *ok* y *fine*, las relaciones de este tipo, la combinación de marcadores, es un tema un tanto desatendido según algunos autores (Briz y Pons, 2010). En E4.118 podríamos decir que el efecto de *ok* y *fine*, que comparten algunas funciones, se rescata mediante el intensificador que aparece en el subtítulo, pero E9.118 no apoya tal hipótesis, en cualquier forma, la posible redundancia de ambas partículas sí es eliminada en el subtítulo.

3.2.3 *It's great! Right?*

Pasamos a un elemento que, al igual que *fine*, puede funcionar como señal de acuerdo, y cuya traducción sólo es eliminada en los subtítulos en seis de los 42 casos que aparecen en el audio original. Hemos agrupado aquí tres partículas formalmente similares aunque con funciones distintas, *right*, *all right* y la forma interrogativa *right?*. Mostramos, primeramente, algunos ejemplos en la Tabla 3.5 de las formas *right* como señal de acuerdo o aceptación (indicado con *A* al final de la etiqueta) y *right?* (indicado con *R* al final de la etiqueta) que funciona como un controlador del contacto o *response getter*, partícula que en la

conversación busca “a signal that the utterance has been understood and accepted” (Biber, 2002).

	Inglés	Español
E6.137.-E.A	B- So what does a fella have to do to get lei'd around here? Yeah.	¿Qué tiene que hacer un hombre para desflorar a una mujer? Sí.
	Mujer1- Right . 'Cause I'm wearing a lei. [se va] God.	Claro . Porque llevo flores. Dios.
E6.196.E.A	R- I'm crazy, and you're crazy for tiramisu.	Me enloquece y a ti te enloquece,
	Mike- Right . We love tiramisu. Am I wrong saying that?	Nos encanta el tiramisú. ¿Está mal que diga eso?
E9.107.-E.R	L- Yeah, I mean, I'm way too young to have a baby, right ?	Sí, quiero decir, soy muy joven para tener un bebé, ¿ cierto ?
	Mamá- Oh, are you kidding? I was younger than you when I had Marcus. Beautiful 15-pound boy.	¿Estás bromeando? Yo era más joven que tú cuando nació Marcus. Un hermoso bebé de 7 kilos.
E4.21.E.R	First the shirt, now bourbon. I spent 27 years making up my mind about things, right ? The movie I saw once and hated; the city I'll never go back to 'cause it was raining the day I visited. Maybe it's time to start forming some second impressions.	Primero la camisa, ahora el bourbon. Durante 27 años, he decidido mis gustos, la película que vi y luego odié la ciudad a la que no volveré porque cuando fui llovía. Quizá sea hora de revisar mis gustos.

Tabla 3.5. Ejemplos de *right* y *right*?

Como señal de aceptación o acuerdo, *right* aparece en diez ocasiones, de las cuales en tres no es traducido; el uso de *right?* como controlador del contacto, o *response getter*, tiene un total de 15 casos y el ejemplo E4.21 (en Tabla 3.5) es el único que es eliminado en la traducción.

Luego, la forma *all right*, empleada para mostrar acuerdo (E1.129 y E4.43 en Tabla 3.6) o para introducir un nuevo tópico (E5.55). Esta forma aparece en 17 ocasiones en el corpus, sólo dos son eliminadas. Aunque en general todas las formas aquí agrupadas tienden a no eliminarse, la partícula *right* como señal de acuerdo es la que tiende con mayor frecuencia a no aparecer en la traducción.

	Inglés	Español
E1.129.-E	Mujer2-There you are ! We got a jumper. Some crazy guy on the Manhattan Bridge. Come on. You're coverin' it !	¡Ahí estás! Un loco saltará del puente de Manhattan. ¡Vamos, tienes que cubrirlo!
	R- Um all right . I'll be right there. [a T] I'm sorry. I had a really great time tonight.	Bueno , ya voy. Lo siento. Lo pasé muy bien hoy.
E4.43.E	[al teléfono] All right , get back to me, then.	Llámame después.
E5.55.-E	B- Wow, who knew being in a committed heterosexual relationship could make a guy so gay?	¡Vaya! ¿Quién diría que una relación heterosexual sería te convertiría en gay?
	T- All right , cool kids are leaving now. Grandma, Grandpa, don't wait up.	De acuerdo , los jóvenes se van. Abuela, abuelo, no nos esperen despiertos.

Tabla 3.6. Ejemplos de *all right*

3.2.4 *But I'm an architect. And you said I'm cute*

Fraser (2009) agrupa los marcadores discursivos del inglés en tres categorías funcionales: los marcadores elaborativos, donde la información que encabeza el marcador corresponde a una elaboración de la información previa; los marcadores contrastivos, donde el marcador señala un contraste directo o indirecto entre la información que sucede y la que precede; y los marcadores inferenciales, en los que el marcador señala una relación inferencial entre los segmentos que conecta.

El mismo autor señala que *and* y *but* constituyen los ejemplos prototípicos de marcador elaborativo y contrastivo respectivamente; el hecho de que estos marcadores sean los que con mayor facilidad y representatividad codifican relaciones esenciales entre segmentos de enunciados explicaría por qué, en general, tienden a no eliminarse: sólo ocho de 60 casos de *but* y siete de 42 casos de *and* no aparecen con alguna traducción.

La partícula *and*, cuyos ejemplos mostramos en la Tabla 3.7, puede aportar, más allá del significado de adición (E8.249), la indicación de una explicación considerada necesaria, (E2.8), o, al inicio de turno de palabra, un uso retórico en una narración, similar a un significado cronológico o de resolución, (E9.36 y E9.257). Entre las pocas eliminaciones de

esta partícula, el significado de resolución es el que menos tiende a eliminarse, sólo un caso carece de una traducción en el subtítulo.

	Inglés	Español
E2.8.-E	So I asked her out. And I know this sound crazy, but after just one date, I was in love with her.	Así que la invité a salir, y sé que parecerá una locura, pero tras esa primera cita, me enamoré de ella.
E8.249.E	M- [se escucha música] I love this song. I haven't heard this in forever.	Amo esta canción. Hacía mucho que no la oía.
	L- And I'm pretty sure this is a mix tape you made me in sophomore year.	Creo que es una cinta que me grabaste en segundo año.
E9.36.-E	And go they went all the way to St. Cloud, Minnesota, Marshall's hometown.	Y para allá se fueron. Todo el camino hasta St. Cloud, Minnesota, el pueblo natal de Marshall.
E9.257.E	Stripper- Actually I'm Tracy.	En realidad. Soy Tracy.
	T- Still Ted.	Sigo siendo Ted.
	T- [off] And that, kids, is the true story of how I met your mother.	Esa, chicos, es la verdadera historia de cómo conocí a su madre.

Tabla 3.7. Ejemplos de *and*

Por su parte, el marcador *but*, que ejemplificamos en la Tabla 3.8, no tiene una traducción sólo en ocho de los 60 casos en el corpus, y en casi todos ellos es posible identificar el contraste directo o indirecto que se presenta en el diálogo original: en el ejemplo E8.120, gracias al contenido semántico de las oraciones que forman el enunciado; en otros casos, el contraste se recupera mediante elementos lingüísticos, como la locución adverbial *al menos* en E1.146, o el adverbio *realmente* en E10.71, que atenúan o acotan la información inferible del discurso precedente.

	Inglés	Español
E8.120.E	L- So what's he PMSing about?	-¿Y por qué se fastidia?
	M- I don't know. But when he's ready to talk to me about it, he'll come and talk to me about it.	-No sé. Cuando pueda, me hablará de eso.
E1.146.E	B- [besa a M] Did Marshall give me the signal?	-¿Marshall me dio una señal?
	M- No! I didn't. I swear.	-¡No! Te juro que no.

	B- But , see, at least tonight, I get to sleep knowing Marshall and me, never gonna happen. You should have kissed her.	Al menos dormiré sabiendo que entre Marshall y yo no funcionaría. Debiste besarla.
E10.71.E	And that's all I remember. Except for a few hazy memories. But really, the next thing I remember was waking up the following morning.	Y eso es todo lo que recuerdo. Salvo algunos recuerdos borrosos. Realmente, mi siguiente recuerdo es de cuando desperté a la mañana siguiente.
E1.239.-E	There's no such thing as "the signal". But , yeah, that was the signal.	No existen las señales. Pero sí, fue una señal.
E6.232.-E	Mujer1- I cannot believe I gave you my number.	-No puede ser. Te dí mi número.
	B- Yeah, well, you did. Thanks.	-Sí, me lo diste. Gracias.
	Mujer1- Yeah. Well, give it back.	Sí, devuélvemelo.
	B- Well, uh, I don't think so. I earned it, fair and square. I'm calling you.	Ni en broma. Me lo gané. No hay duda. Te llamaré.
	Mujer1- But I'm never gonna go out with you.	Pero nunca saldré contigo.

Tabla 3.8. Ejemplos de *but*

En el ejemplo E6.232 de la tabla anterior la ausencia de una traducción para *but* tal vez no afectaría demasiado la interpretación de los subtítulos, puede observarse un contraste entre los enunciados que encabezan *but* y *pero* con respecto a los enunciados en el turno anterior. Tal afección por la ausencia del marcador sí sería patente en el ejemplo E1.239, sin la señal de contraargumentación que proporciona *pero*, el enunciado resultaría costosamente comprensible.

3.2.5 *Come on, just try a little bite*

La partícula *come on*, sin traducción en siete de las 40 ocasiones en que aparece en el audio original, tiene dos funciones básicas, la de marcador de recepción (Jucker, 1998), indicando una reacción generalmente negativa al enunciado o acción de otro interlocutor, o, centrado en el oyente, con una función más bien conminativa; con la primera función aparece en 26 de los casos, los 14 restantes corresponden a la segunda función.

En la Tabla 3.9 vemos la primera de las funciones en los ejemplos E5.108 y E2.93, en

el último funciona como un rechazo a una propuesta, en el primero es reacción ante alguien saltando la fila de entrada a un club nocturno, aunque *¡Vamos!* como traducción parece más un marcador conminativo que de reacción, como lo es *come on* en el diálogo original.

	Inglés	Español
E5.108.-E	Oh, come on , he just got here.	¡Vamos! Acaba de llegar.
E2.93.-E	B- Bip,bip,bip,bip Target acquired! And now it's time we play a little game I like to call "Have you met Ted?" <i>[jala a T]</i>	"Bip, bip, bip, bip". ¡Objetivo a la vista! Es hora de jugar un juego al que llamo: - "¿Conoces a Ted?"
	T- Oh, come on , not this.	-No, por favor.
E1.128.-E	There you are ! We got a jumper. Some crazy guy on the Manhattan Bridge. Come on. You're coverin' it !	¡Ahí estás! Un loco saltará del puente de Manhattan. ¡Vamos, tienes que cubrirlo!
E6.55.E	Hey, Dracula! Come on , give me the... give me it!	Oye, Drácula, ven aquí. Dame el dulce. ¡Dámelo!

Tabla 3.9. Ejemplos de *come on*

Los casos en que *come on* está centrado en el destinatario, como una exhortación, se ejemplifican en E1.128 y E6.55 en la tabla anterior. Ésta es una partícula mantenida regularmente en la traducción, y la forma en que funcionan dentro de un enunciado no tiene ninguna relación con el número de casos en que es eliminada.

3.2.6 *Yeah, I think it's pretty solid*

De acuerdo con Schiffrin (2001) y Jucker (1998), *yeah* constituye un marcador de recepción o reacción, es una señal de acuerdo con el enunciado anterior (ejemplo E1.211 en la Tabla 3.10) o funciona como un *filler*, es decir, llena una pausa antes de que el hablante continúe con su enunciado (ejemplos E2.158 y E5.10).

	Inglés	Español
E1.211.-E	B- You're hungry for experience. Hungry for something new. Hungry for olives. But you're too scared to do anything about it.	Tienes hambre de experiencia. Hambre de algo nuevo. ¡Hambre de aceitunas! Pero tienes mucho miedo de hacer algo al respecto.
	M- Yeah , I'm scared, okay? <i>[aparece L]</i> But when I think of spending the rest of my life with Lilly committing, forever, no other women doesn't scare me at all.	Sí , tengo miedo. Pero cuando pienso en pasar el resto de mi vida con Lily, comprometiéndome, para siempre, ninguna otra mujer... no me da miedo para nada.

E2.158.-E	It did, indeed. The party continues tonight. Yeah . Uh, last night, people were like, "Keep it going, bro. Party trifecta!"	Pues, sí. La fiesta continúa esta noche. Sí , anoche la gente dijo: "¡Que siga, hermano! ¡La fiesta trifecta!"
E5.10.-E	Okay is the name of a club. Yeah , it's supposed to be incredibly exclusive. This friend of mine once waited outside for two hours, couldn't get in.	Okay es el nombre de una disco. Sí , se supone que es súper exclusiva. Un amigo mío esperó dos horas y no pudo entrar.
E1.99.E	B- I thought we were playin' laser tag tomorrow night.	-¿No jugábamos Laser Tag?
	T- Yeah , I was never gonna go play laser tag.	Yo no iba a jugar Laser Tag mañana...
E4.141.E	B- You know, that Natalie, she's good times.	Natalie es muy divertida.
	M- Yeah , she's, like, the best girl you've dated in years.	Es la mejor chica con la que has salido en años.

Tabla 3.10. Ejemplos de *yeah*

En nuestro corpus no aparece una traducción para esta partícula en 15 de los 61 casos, cuando lo hace, la traducción en la mayoría de los casos es *sí*. De acuerdo con Briz (2008), *sí* o *eso sí*, como partícula discursiva, "indica que el miembro del discurso en el que aparece debilita una conclusión que pudiera inferirse de un miembro del discurso anterior", función que no se da en los casos obtenidos del corpus.

La traducción *sí* que es incluida en los subtítulos posee un significado bastante cercano al adverbial, que resulta compatible en cierta medida con el de aceptación o acuerdo que tiene *yeah* en el audio original. En contraste, si la función de *yeah* en el diálogo en inglés es más próxima a la de *filler*, la aparición de *sí* en los subtítulos (ejemplos E2.158 y E5.10) no resulta del todo natural.

De los 15 casos en que *yeah* es eliminado en la traducción, seis corresponden a *fillers* (E1.99 en Tabla 3.10), los nueve restantes funcionan como señal de acuerdo (E4.141, misma tabla). Estas reducciones parecen responder a simple decisión del traductor, no a la forma en que *yeah* funcione, y no resultan en enunciados extraños en el subtítulo, sea por la coorientación de los segmentos que conecta *yeah* en el original, o por la poca naturalidad de *sí* como *filler* en español.

3.2.7 *Whoa! That was fast*

Agrupamos aquí tres partículas: *god*, que aparece por sí sola o como *my god*, *wow*, y *whoa*; las tres corresponden a interjecciones, suelen ser marcadores de recepción, e indican alguna reacción emotiva a algo que se ha dicho o ha pasado (Biber, 2002).

La interjección impropia (proveniente de otra categoría léxica) *God* es la que se conserva con mayor porcentaje en la traducción, en 14 de 16 apariciones; en cuanto a los dos casos en que se elimina, E4.202 y E4.207, mostrados en la Tabla 3.11, en uno, la interjección es lo único que contiene el turno de palabra, mientras que en el otro aparece dos veces dentro del mismo turno, se elimina la redundancia, y la carga emotiva que tal representa.

	Inglés	Español
E10.165.-E	Dude, call it. Ooh, hold on, I'm gonna make some popcorn. Ooh. Okay, you can call now. God , this is intense. I love it.	Viejo, llama. Esperen, voy a hacer unas palomitas. Bien. Puedes llamar ahora. Dios , esto es intenso. Me encanta.
E4.202.-E/E	Metro News One may not be number one in viewership, but this reporter takes pride in Whoa! [cae de carro] Oh! Oh, my God , I'm covered in horse crap! Oh, my God , it's in my hair.	Quizá Metro Noticias 1 no sea la primera en audiencia pero esta reportera se enorgullece... ¡Dios mío! ¡Estoy cubierta de caca de caballo! ¡En todo mi cabello!
E4.207.E	Oh, God.	

Tabla 3.11. Ejemplos de *god*

Las siguientes dos interjecciones son del tipo propias: *wow*, que puede significar involucramiento emocional, sorpresa o impresión (Biber, 2002), aparece con alguna traducción en en 18 de 25 casos. Por otra parte, *whoa*, que funciona como una petición genérica al interlocutor para detener, pausar o reconsiderar algo (Merriam-Webster, 2015), cuenta con alguna traducción en siete de las 11 ocasiones que aparece en el corpus. Mostramos los ejemplos de estas interjecciones en la Tabla 3.12.

	Inglés	Español
E1.38.E	Wow ! You're cooking ?	-¿Estás cocinando?
E2.64.-E	Wow. Kid in a crane machine.	Vaya , un niño atrapado en una máquina.
E4.250.E	Wow! So you got beat up by a girl?	¡Cielos! ¿Una chica te dio una paliza?
E3.84.E	Whoa, whoa , the seat belt sign's on.	Está encendida la luz del cinturón de seguridad.
E6.46.-E	T- I just met the perfect woman. She's funny, she's beautiful, she loves Star Wars.	Acabo de conocer a la mujer perfecta. Es graciosa, hermosa, le encanta La Guerra de las Galaxias.
	M- Whoa, whoa, whoa, whoa , what's her take on Ewoks?	Alto. ¿Qué opina ella de los Ewoks?
E2.136.-E	Whoa! Whoa , rabbits! Come on, I got that roof reserved.	Quietos, quietos , conejos. Vamos, tengo la azotea reservada.

Tabla 3.12. Ejemplos de *wow* y *whoa*

La vaguedad del significado de estas interjecciones explicaría la forma poco homogénea en que son traducidas, *wow* se traslada a un *vaya* en E2.64 o a *¡cielos!* en E4.250; *Whoa* es recuperado como *alto* en E2.46 y como *quietos* en E2.136 (uno de los pocos casos en que la repetición no es eliminada en el subtítulo), todos mostrados en la Tabla 3.12.

La traducción de las interjecciones en el subtítulo merecería un estudio con mayor profundidad y número de datos; contrario a lo que los manuales para subtítulo sugieren, no son pocos los casos (relativamente) en que nuestro corpus muestra que se pretende recuperar el significado de las interjecciones en la versión traducida, la suposición más factible es que esto se debe a la intención general de mantener señales de oralidad y emotividad en el texto escrito que son los subtítulos pero, ¿qué elementos, lingüísticos o no, guían al subtítulador a optar por una traducción específica de una categoría léxica cuyos elementos poseen un significado altamente dependiente del contexto?

3.2.8 *Actually, I think it's cute*

Este marcador, empleado para enfatizar un contraste de la información que presenta con las expectativas e información previa (Merriam-Webster, 2015), aparece en el diálogo original en

diez ocasiones, sólo tres son eliminadas. Mostramos un par de ejemplos en la Tabla 3.13. Las reducciones no parecen causadas por la restricción espacial del subtítulo (E1.184) sino por decisión del traductor.

	Inglés	Español
E1.184.E	B- [<i>a Ranjit</i>] So Ranjit, you must have done it with a Lebanese girl?	Bueno, Ranjit. Tú seguro lo hiciste con una libanesa.
	Ranjit- Actually , I'm from Bangladesh.	-Soy de Bangladesh.
E9.255.-E	Stripper- No, thanks. I'm Amber.	-No gracias. Soy Amber.
	T- I'm Ted.	Soy Ted.
	Stripper- Actually I'm Tracy.	En realidad. Soy Tracy.

Tabla 3.13. Ejemplos de *actually*

3.2.9 *Okay, I'll be casual*

Aquí se agrupan por similitud formal tres funciones de *Okay*, una de las partículas que aparece en mayor número de ocasiones, 73 en total. *Okay* puede funcionar: 1) como marcador de recepción, que representa una señal de aceptación o acuerdo (Biber, 2002); 2) como introductor de un nuevo tópico en una conversación; y 3) con entonación interrogativa, *Okay?*, que busca una señal de entendimiento del receptor con respecto a lo que su interlocutor le comunica; en general, tiene funciones bastante similares a la partícula *right*, que ya fue anotada.

	Inglés	Español
E1.183.-E	Okay , that's my Barney limit. I'm gonna see if that bodega has a bathroom [<i>sale de taxi</i>].	Bueno , ése es mi límite Barney. Voy a ver si encuentro un baño.
E10.259.E	Robin! Come hang out! Okay , I'm gonna make this sound till you come hang out.	¡Robin! ¡Ven conmigo! Voy a hacer este sonido hasta que vengas conmigo.
E10.216.E	Okay , fair enough. I've got to prove a point to a friend, so, you just gave me your number and your name is Amy. Ladies.	Es justo. Pero debo probarle una idea a un amigo. Así que, acabas de darme tu número, y tu nombre es Amy. Señoritas.
E3.24.-E	It's not a rut, okay? It's a routine, and I like it.	No estoy estancado, ¿de acuerdo? Es una rutina y me gusta.
E1.201.E	Well, I was 18, okay? I was a virgin. Been	¡Tenía 18 años, era virgen! Esperé toda la

	waitin' my whole life for a pretty girl to want my olives.	vida que una chica linda quisiera mis aceitunas.
--	--	---

Tabla 3.14. Ejemplos de *okay*

En la Tabla 3.14 mostramos ejemplos de *okay*: como introductor de un tópico, en E1.183 y E10.259, aparece en 40 ocasiones, de las que 13 no poseen una traducción; como señal de acuerdo, ejemplo E10.216, tenemos 26 casos, 18 con una traducción; las ocasiones en que se eliminan en la traducción responden a decisión del traductor y no a la forma en que funcione la partícula. Pasa algo distinto con *okay?*, (Ejemplos E3.24 y E1.201) dirigido al oyente y buscando señal de su entendimiento, de forma similar a *right?*, sólo es eliminado en la traducción en dos de las siete ocasiones en que aparece en el corpus.

3.2.10 *I mean, lately...*

Pasamos ahora a las partículas que regularmente se ven eliminadas en la traducción, *I mean* y *now*; la primera, un marcador de elaboración dentro de la categoría de elaboración descrita por Fraser (2009), que se emplea para reformular, corregir o explicar algo dicho anteriormente, siendo la explicación el principal rol de esta partícula en los casos del corpus; en la transcripción del audio en inglés lo hemos encontrado en 24 ocasiones, sólo en cuatro aparece una traducción de éste en el subtítulo.

	Inglés	Español
E2.62.E	Oh, you know, just, uh, shopping for, uh, dip. I love dip. I mean , I don't love dip, I like dip as a friend, you know.	Ya sabes, vine a comprar un poco de salsa. Amo la salsa. No, no la amo, me gusta. Como un amigo, sabes.
E2.194.E	You're not crazy. I don't know, Ted. I mean , we barely know each other and you're looking at me with that look.	No estás loco. No sé, Ted. Apenas nos conocemos y me estás mirando de ese modo
E5.194.-E	I mean , lately...	- Quiero decir , últimamente.
E9.148.-E	Well, why not St. Cloud? I mean , I loved growing up in St. Cloud. St. Cloud is a great place to have a childhood.	¿Y por qué no en St. Cloud? Quiero decir , amé crecer en St. Cloud. St. Cloud es un gran lugar para vivir la infancia.

Tabla 3.15. Ejemplos de *I mean*

En la Tabla 3.15 mostramos ejemplos de eliminación de la partícula, E2.62 y E2.194, aunque la reformulación queda sugerida en el primer caso con el adverbio *no*, en general la función reformuladora, o explicativa, de un segmento del enunciado con respecto a la información previa queda implícita, como en E2.194.

Los ejemplos E5.194 y E9.148 en la tabla anterior son dos de los cuatro casos en que la instrucción contenida en *I mean* aparece traducida, aunque estas traducciones resultan “sospechosas” por varios motivos: tres de ellas han sido subtituladas como *quiero decir*, segmento tal vez poco natural en español para realizar una reformulación; el ejemplo mostrado en E5.194 parece traducido simplemente para presentar algo más de información en el subtítulo; por último, de las cuatro ocasiones en que *I mean* se traduce, dos se localizan en el episodio nueve de la serie: cabe inferir la posibilidad de que tal episodio haya sido trabajado por un traductor distinto a el o los traductores que habrían trabajado otros episodios, la elección de no reducir esta partícula correspondería a una decisión estilística del individuo que realizó la traducción de tal episodio. Seguramente un mayor número de datos daría un poco más de luz a esta cuestión.

Por su parte, la partícula *now* aparece en la transcripción del inglés en 14 ocasiones, sólo cuatro tienen alguna traducción en el subtítulo. Este marcador señala un cambio de tópico o la recuperación de un tópico anterior (Biber, 2002), por lo que también podemos incluirlo dentro de los marcadores de elaboración. Mostramos un ejemplo de eliminación (E4.50) y uno de no eliminación (E9.110) en la Tabla 3.16.

	Inglés	Español
E4.50.E	Hey, is it cold in here? 'Cause I can kinda see Robin's nickels. Now , for your next challenge	¿No hace frío? Porque a Robin se le notan los pezones. Para tu siguiente desafío...

E9.110.-E	Now , if Lily was already uneasy about joining the Eriksen family, imagine how she felt about possibly having a 15-pound Eriksen growing inside of her.	Ahora , si a Lily le incomodaba unirse a la familia Eriksen, imagínense cómo se sintió ante la posibilidad de tener un Eriksen de 7 kilos en su interior.
-----------	--	--

Tabla 3.16. Ejemplos de *now*

Es turno de analizar las partículas que se mantienen o eliminan en proporciones bastante similares, comenzamos con *so*.

3.2.11 *So, do you like Mike?*

Se había anotado, siguiendo a Fraser (2009) que los marcadores discursivos del inglés pueden clasificarse en tres categorías funcionales. Vimos ya *and* como marcador elaborativo y *but* como marcador contrastivo. *So* es el representante prototípico de los marcadores inferenciales y la partícula con un mayor número de apariciones en nuestro corpus, un total de 112, de las cuales 50 tienen alguna traducción en el subtítulo.

De acuerdo con Bolden (2009) la partícula *so* se ha explicado tradicionalmente como un marcador de conexión, ya sea causal o inferencial. Sin embargo, en la conversación esta partícula suele desempeñar otra función, “*so* commonly prefaces turn constructional units that accomplish a shift to what might be considered (and treated by interlocutors) as the pending interactional agenda”, es decir, mediante *so* el hablante puede introducir en la conversación un tópico que tenía pensado y que necesita incluir en el intercambio.

En nuestro corpus lo encontramos cumpliendo la función de conector causal o inferencial en 62 casos, justo la mitad cuenta con una traducción en el subtítulo, como E4.215 en la Tabla 3.17 (C al final de la etiqueta indica *conexión*). La distinción que presenta Portolés (1995) entre partículas funcionando como *conectores* (relacionando dos miembros del discurso) y como *operadores* (afectando sólo al miembro del discurso que preceden) parece ser de alguna utilidad para la partícula *so*: de los casos en que aparece una

traducción en el subtítulo, 21 están al inicio del turno de palabra, es decir, funcionan como operadores. La relación de inferencia o causalidad entre los argumentos presentados en un mismo turno por un hablante tiende más a quedar implícita en el subtítulo.

Empleado como introductor de un tópico, *so* aparece en 50 ocasiones, ejemplos E6.99 y E1.188 (/ al final de la etiqueta significa *introducción*), y con tal función, la tendencia a la reducción de esta partícula es algo clara, pues sólo 15 subtítulos contienen alguna traducción de la partícula con esta función.

	Inglés	Español
E3.43/44.E.C	Marshall had a ton of studying to do. So Lily went out with Robin, who was new to New York and looking for a friend.	Marshall tenía mucho que estudiar. Lily salió con Robin quien era nueva en Nueva York y buscaba una amiga.
E4.215.-E.C	Oh, so dating you is like winning the lottery?!	¿ Entonces salir contigo es como ganarse la lotería?
E6.99.-E.I	Yes, it's weirdly hot. So , where's your costume?	Sí, es sexy. ¿ Y tu disfraz?
E1.188.-E.I	So , Ted, what brings you back to Brooklyn at 1:00 in the morning in a suit?	Y bien , Ted, ¿qué te hizo volver a Brooklyn a la 1 de la mañana y de traje?

Tabla 3.17. Ejemplos de *so*

3.2.12 *Hey, what's taking so long?*

La partícula *hey*, con traducción en los subtítulos 34 de las 70 ocasiones en que aparece en el audio original, tiene en realidad un patrón bastante sencillo si distinguimos dos funciones que puede cumplir, primero, como una señal para atraer la atención de un interlocutor (Biber, 2009) aparecen 45 casos, de los que sólo 10 son traducidos; luego, empleado como un saludo, bastante informal, al inicio de una conversación aparece en 25 casos, de los que sólo uno no cuenta con una traducción en el subtítulo, y es un caso especial, pues no es propiamente el inicio de una conversación dentro de la comedia (E2.74 en la Tabla 3.18).

	Inglés	Español
E9.150.-E	Hey , Amanda, what's this box for?	Oye , Amanda, ¿para qué es esta caja?
E4.117.E	Hey , here's an idea, Why don't you leave a	Te doy una idea. ¿Por qué no me dejas un

	message?	mensaje?
E2.74.-E/E	" Hey , what's up?" She says, " Hey , nice place, etcetera, etcetera".	" Hola , ¿qué hay?" Ella dice: "Bonita casa, etcétera, etcétera".
E6.91.E	Hey , Chad, how's it hanging?	Hola , boleta. ¿Cómo te tratan?

Tabla 3.18. Ejemplos de *hey*

3.2.13 *Man, you are a dork!*

En esta parte anotamos partículas especializadas en el control del contacto (Briz, 2008) el vocativo *man* y otros como *guys*, *buddy*, *dude* y *kids*, ejemplificados en la Tabla 3.19 que suman 38 casos, de los cuales 17 no tienen una correspondencia en los subtítulos. *Man* y *dude* son los más comunes, se presentan en 12 ocasiones cada uno, el primero es eliminado en la traducción en diez de los casos, el segundo, al otro extremo, se elimina sólo cuatro de las ocasiones; su inclusión o no dentro del subtítulo parece ser elección del traductor más que respuesta a algún criterio pragmático, aunque las eliminaciones de *man* podrían deberse a que, a diferencia de las demás partículas que tratamos en este apartado, tiene también un significado emotivo, indicando excitación o sorpresa, como parece hacerlo en E4.39.

Quizá sólo el caso de *kids*, que aparece en siete ocasiones, siempre con una traducción, sea el único que puede explicarse como una restricción estilística, pues una de las escenas más comunes de la serie que estudiamos es la del protagonista dirigiéndose a sus hijos mientras les narra alguna historia, escena que suele aparecer al principio de cada episodio.

	Inglés	Español
E4.39.E	L- What about Natalie?	¿Y Natalie?
	T y M- Natalie!	-¡Natalie! -¡Natalie!
	R - Who's Natalie?	¿Quién es Natalie?
	T- Man , I haven't seen her in, like, three years.	No la veo desde hace tres años.
E1.210.E	Come on, man , you said your stomach's been hurting, right ?	Dices que te duele el estómago.

E9.97.-E/E	Man , it's amazing out there. ... Man , the way the faces of the less fortunate light up when you give them a hot, nutritious meal.	Amigo , allá afuera está increíble. ... La forma en que las caras de los poco afortunados se iluminan al darles comida caliente y nutritiva.
E2.109.-E	Dude , Robin's not coming.	- Amigo , Robin no va a venir.
E3.214.E	Dude , I think that guy is gay.	-Creo que el tipo es gay.
E5.1.-E	So, kids , would you like to hear the story of the time I went deaf?	Chicos , ¿les cuento sobre la vez que me quedé sordo?

Tabla 3.19. Ejemplos de controladores del contacto

3.2.14 *Well, this is lame*

Restan cuatro partículas, *you know*, *well*, *see* y *look*, en todas, los porcentajes de eliminación y no eliminación son bastante similares, pero a diferencia de otras partículas vistas, no muestran ningún patrón, por pequeño que sea: las funciones que desempeñan dentro de los enunciados en el corpus no parece tener importancia en la decisión del traductor sobre incluirlas o no en los subtítulos.

Comenzamos con el marcador *you know*, que aparece 37 ocasiones en nuestra transcripción del audio original, 17 de ellas cuentan con alguna traducción en los subtítulos, mostramos ejemplos en la Tabla 3.20. Según Schiffrin (2001) este marcador puede servir: 1) para concluir un argumento (ejemplo E7.134), función que aparece en 21 casos del corpus, 11 con una traducción; 2) para introducir información al conocimiento compartido por los interlocutores, (E6.190), o 3) como prefacio a una historia (E5.205 y E1.21). Las últimas dos funciones no son del todo distinguibles en muchas ocasiones, ambas suman 16 apariciones, diez sin una traducción al español. En ningún caso la función o posición del marcador influye en la inclusión o no de tal significado en los subtítulos.

	Inglés	Español
E7.134.E	But it wouldn't hurt to check her out, right? See what my 9.6 looks like in person? As, you know , a frame of reference.	Pero puedo ir a conocerla, ¿no? Para ver personalmente cómo es mi 9,6, como punto de referencia.

E6.190.E	Mike- You know , if you guys like tiramisu, we found this little Italian place...	Si les gusta el tiramisú, encontramos un restaurante italiano,
	R- No, you found it. I came with you. Go on.	no, tú lo encontraste. Yo estaba contigo. Pero continúa.
E5.205.-E	You know , Ted, I don't say this nearly enough, but I really value...	Sabes , Ted, no lo digo muy seguido, pero realmente valoro.
E1.21.E	T- <i>[llegando a bar]</i> Hey!	-Hola.
	B- Where's your suit? Just once, when I say suit up, I wish you'd put on a suit.	-¿Dónde está el traje? Cuando digo que te vistas bien espero que te pongas un traje.
	T- I did that one time.	-Lo hice, aquella vez.
	B- It was a blazer !	-¡Era un saco!
	T- You know , ever since college it's been, Marshall and Lilly and me. Now, it's gonna be Marshall and Lilly and me.	Desde la facultad éramos Marshall, Lily y yo. Ahora será Marshall y Lily... y yo.

Tabla 3.20. Ejemplos de *you know*

El caso de *well* tiene dos funciones básicas en las que en general coinciden Schiffrin (2001) y Biber (2002): la primera es como un *filler* o marcador de deliberación, llenando pausas antes de que el hablante continúe su enunciado o cambie de tema, tal función, ejemplificada por E2.21 y E1.147 en la Tabla 3.21, se da en 66 casos, 35 tienen una traducción; la segunda función es la de atenuación de una respuesta indirecta, evasiva, o que no cumple con ciertas expectativas que podrían haberse generado en la conversación, como muestran los ejemplos E5.154 y E9.144.

	Inglés	Español
E2.21.-E	T- Since when do you guys know each other?	¿Desde cuándo se conocen?
	R- <i>[señalando vaso]</i> Oh, since about here. Lily recognized me from the news and I think... <i>[M llega, besa a L]</i> Hello, sailor!	Desde aquí, más o menos. Lily me reconoció por el noticiero... -Hola, marinero.
	T- They just got engaged.	-Acaban de comprometerse.
	R- Well , I should get back to the station. See you, guys. Nice seeing you, Ted.	Bueno , será mejor que vuleva a la estación. Hasta luego. -Encantada de verte, Ted.
E1.147.E	B- But, see, at least tonight, I get to sleep knowing Marshall and me, never gonna happen. You should have kissed her.	Al menos dormiré sabiendo que entre Marshall y yo no funcionaría. Debiste besarla.
	T- Oh, I should have kissed her. Well , maybe in a week when she gets back from Orlando.	¡Debí besarla...! Tal vez en una semana cuando regrese de Orlando.

E5.154.E	Well , I hate to take his side, but come on, a wine tasting?	Odio ponerme de su lado, pero ¿qué es eso de una degustación?
E9.144.-E	Well , we haven't actually decided anything yet, so we're...	Bueno , aún no decidimos nada, así que.

Tabla 3.21. Ejemplos de *well*

Aunque en un principio tuve la hipótesis de que la función de atenuador de *well* tendría la suficiente relevancia como para mantenerla en la traducción, los datos no muestran que tal sea el caso: de 18 apariciones en el diálogo original, diez no cuentan con una traducción.

Por último *see* y *look*, partículas que tienen bastantes similitudes, ambas derivan de verbos referidos al sentido de la vista y ambas funcionan para introducir evidencia o explicación de algo. *Look* aparece 30 ocasiones en la transcripción del audio, de las que 17 cuentan con alguna traducción; *see* suma diez ocurrencias, cuatro con un equivalente en los subtítulos.

	Inglés	Español
E1.132.E	No. The moment wasn't right. Look , this woman could actually be my future wife. I want our first kiss to be amazing.	No. No era el momento adecuado. Esta mujer podría ser mi futura esposa. Quiero que nuestro primer beso sea increíble.
E10.246.-E	Ah, no, that's not my girlfriend. Um, look , it's complicated.	No. No es mi novia. Mira , es complicado.
E1.86.E	Yeah, see , the one in the middle just got dumped by her boyfriend. So, tonight, every guy is "the enemy".	A la del medio acaba de dejarla el novio, así que hoy, todos los hombres son "el enemigo".
E3.14.-E	See , you say that. You say it's going to be this much fun, but most of the time it ends up being this much fun.	Lo ves , eso dices. Dices que será así de divertido. Pero, en general, acaba siendo así de divertido.

Tabla 3.22. Ejemplos de *look* y *see*

Más allá de que la traducción de ambas partículas, cuando aparecen en el subtítulo, corresponden también a verbos referidos al sentido de la vista, E10.246 y E3.14 en la Tabla 3.22, no puede observarse mayor patrón, podría suponerse que *see*, más adecuado para evidenciar algo tiende a mantenerse en mayor medida que *look*, más adecuado para la explicación, aunque los pocos datos de *see* debilitan tal hipótesis.

3.3 Traducción de las partículas discursivas al español

Aquí veremos un poco más detalladamente cómo las partículas discursivas presentes en el audio original de la serie que estudiamos son traducidas en los subtítulos en español cuando no son sacrificadas durante el proceso de reducción. En la (extensa) Tabla 3.23 presentamos las partículas discursivas de nuestro corpus, sus funciones, y las formas en que se traducen al español, así como el número de ocurrencias de cada traducción.

Partícula	Función	Traducción	Casos	Total
SO	Conector	<i>Así que</i>	14	32
		<i>Entonces</i>	12	
		<i>Y</i>	5	
		<i>O sea que</i>	1	
	Introducción de tópico	<i>Y</i>	9	15
		<i>Así que</i>	2	
		<i>Bueno</i>	1	
		<i>Y bien</i>	1	
		<i>Entonces</i>	1	
	WELL	Deliberador/ atenuador	<i>Bueno</i>	31
<i>Pues</i>			4	
<i>(qué) bien</i>			3	
<i>Y</i>			2	
<i>Pero</i>			2	
<i>Vaya</i>			1	
OKAY	Introducción de tópico	<i>(Está/muy) bien</i>	19	27
		<i>Bueno</i>	8	
	Señal de acuerdo	<i>(Está/muy) bien</i>	16	18
		<i>Es cierto</i>	1	
		<i>Bueno</i>	1	
	Fático/apelativo (forma interrogativa)	<i>¿De acuerdo?</i>	2	5
		<i>¿sí?</i>	2	
		<i>¿está bien?</i>	1	
	HEY	Fático/ apelativo	<i>Oye</i>	8

		<i>Bien</i>	2	
	Saludo	<i>Hola</i>	24	24
YEAH	Señal de acuerdo/ <i>filler</i>	<i>Sí</i>	45	46
		<i>Bueno</i>	1	
BUT	Marcador contrastivo	<i>Pero</i>	52	52
AND	Marcador elaborativo	<i>Y</i>	35	35
RIGHT	Señal de acuerdo	<i>Sí</i>	2	7
		<i>Claro</i>	2	
		<i>Cierto</i>	2	
		<i>Correcto</i>	1	
	Fático (forma interrogativa)	<i>¿no?</i>	8	14
		<i>¿verdad?</i>	4	
		<i>¿No es así?</i>	1	
		<i>¿Cierto?</i>	1	
	Señal de acuerdo/ introductor de tópico (forma <i>all right</i>)	<i>(Está) bien</i>	10	15
		<i>De acuerdo</i>	2	
		<i>Bueno</i>	2	
		<i>Sí</i>	1	
COME ON	Reacción/ Exhortación	<i>Vamos</i>	31	33
		<i>Por favor</i>	2	
MAN	Controlador de contacto/ emotivo <i>man</i>	<i>Vaya</i>	1	2
		<i>Amigo</i>	1	
	Controlador del contacto <i>guys</i>	<i>Chicos</i>	2	2
	Controlador del contacto <i>buddy</i>	<i>Amigo</i>	2	2
	Controlador del contacto <i>dude</i>	<i>Amigo</i>	6	8
		<i>Viejo</i>	2	
Controlador del contacto <i>kids</i>	<i>Chicos</i>	6	7	
	<i>Muchachos</i>	1		
YOU KNOW	Conclusión de argumento	<i>Sabes</i>	6	11
		<i>Ya sabes</i>	5	
	Introducción de información	<i>Ya sabes</i>	3	6
		<i>Sabes</i>	3	
LOOK	Conector elaborativo	<i>Mira/mire/miren</i>	14	17
		<i>Escucha</i>	3	
WOW	Marcador de reacción	<i>Vaya</i>	15	18
		<i>Qué bien</i>	1	
		<i>Alto</i>	1	
		<i>Qué (exclamativo)</i>	1	

I MEAN	Marcador de reformulación	<i>Quiero decir</i>	3	4
		<i>Es decir</i>	1	
GOD	Marcador de reacción	<i>Dios (mío)</i>	14	14
NOW	Marcador de elaboración	<i>Ahora</i>	4	4
FINE	Señal de acuerdo/ respuesta breve	<i>(Está/muy) bien</i>	11	11
WHOA	Captar atención de interlocutor	<i>Espera</i>	2	7
		<i>Alto</i>	2	
		<i>Vaya</i>	2	
		<i>Quietos</i>	1	
SEE	Conector elaborativo	<i>Verán</i>	3	4
		<i>Lo ves</i>	1	
ACTUALLY	Marcador contrastivo	<i>De hecho</i>	5	7
		<i>En realidad</i>	2	
Total				499

Tabla 3.23. Traducción de las partículas discursivas

Partículas como *well*, *god*, *fine*, *now*, *yeah* y *come on* aparecen con una misma traducción en la mayoría de los casos, sin importar si desempeñan funciones distintas, lo que lleva a algunos resultados extraños en el subtítulo: *ahora* como traducción de *now* (en el apartado 3.2.10) no parece recuperar el significado del original, sino que suena bastante a un adverbio:

- Inglés: **Now**, if Lily was already uneasy about joining the Eriksen family, imagine how she felt about possibly having a 15-pound Eriksen growing inside of her.
- Español: **Ahora**, si a Lily le incomodaba unirse a la familia Eriksen, || imagínense cómo se sintió ante la posibilidad || de tener un Eriksen de 7 kilos en su interior. ||

La traducción de *yeah* como *sí* no presenta mayor problema en los casos en que el primero funciona como señal de acuerdo, pero cuando corresponde a un *filler*, el *sí* que aparece en español resulta extraño (apartado 3.2.6):

- Inglés: Okay is the name of a club. **Yeah**, it's supposed to be incredibly exclusive.
- Español: Okay es el nombre de una disco. || **Sí**, se supone que es súper exclusiva.

Luego, *come on* traducido en general como *vamos* (apartado 3.2.5) presenta extrañeza cuando el original funciona como un marcador de reacción, papel que cumple en los dos

casos en que el subtítulo muestra *por favor*, que tal vez hubiera sido una traducción más apropiada:

-Inglés: Oh, **come on**, he just got here.

-Español: ¡**Vamos!** Acaba de llegar. ||

Mencionamos anteriormente la clasificación que realiza Fraser (2009) de los marcadores discursivos en inglés: elaborativos, contrastivos e inferenciales, de los que *and*, *but* y *so* representan, respectivamente, los ejemplos prototípicos de cada categoría. En los primeros dos casos, la traducción es totalmente estable, en todas las ocasiones en que aparecen en el subtítulo lo hacen como *y* o *pero*, que también en español constituyen los ejemplos más representativos de las categorías de marcadores de elaboración y de contraste.

Las traducciones no son tan homogéneas en el caso de *so*, aunque puede observarse que la traducción es sensible a las dos funciones que le hemos atribuido a esta partícula: *so* indicando conexión tiende a traducirse como *así que* o *entonces*, elementos que, de funcionar como conectores, señalan consecuencia o ilación entre los segmentos que enlazan. Por su parte, los casos en que la función de *so* en el enunciado original es la de introducción de tópicos suelen traducirse simplemente como *y*, que en español, además de servir como enlace copulativo, “se emplea para abrir discursos o para encabezar réplicas” (RAE, 2010): al abrir un discurso, introducimos un tópico.

En la partícula *okay* también se aprecia una distinción en los subtítulos según la función que cumple, tanto el introductor de tópico como la señal de acuerdo se traducen, en la mayoría de los casos, con un *bien*, acompañado en ocasiones de un intensificador, *muy*, o del verbo *estar*. En general las traducciones resultan naturales en el español, donde la partícula *bien* “da por buena una sugerencia, invitación o intervención previa, con las que se muestra de acuerdo” (Briz, 2008). La misma traducción que a *okay* suele darse a la forma *all*

right, ambas tienen un significado bastante similar.

La forma *right*, que también señala acuerdo, no tiene una forma traducida predominante, aunque no son muchos los casos en que aparece con tal función. Las formas interrogativas *right?* y *okay?* tampoco poseen una traducción predominante, aunque en español también aparecen como interrogaciones, que, en general “apela[n] al oyente solicitando, de manera atenuada, una confirmación de lo dicho antes” (Briz, 2008).

Los controladores del contacto, agrupados en la etiqueta MAN, presentan *amigo* como la traducción más común. El caso de *man*, a pesar de que sólo se traduce en dos ocasiones, muestra sensibilidad a dos distintas funciones que puede cumplir esta partícula: controlador del contacto o señal de reacción emotiva.

Por último, las interjecciones *whoa* y *wow* también presentan heterogeneidad formal en su traducción, pero puede notarse que en todos los casos las interjecciones propias en inglés, aparecen como interjecciones impropias en los subtítulos; en ningún caso muestra la versión en español una interjección propia. Una hipótesis, que requeriría un mayor número de datos, es que las varias formas de traducir las interjecciones responden a distintas fuerzas ilocutivas o al evento que rodea la emisión de un elemento de esta categoría.

3.4. Tendencias en la reducción de partículas discursivas

Como pudo notarse, la reducción no afecta por igual a todas las partículas discursivas y en un gran porcentaje, el traductor debe respetar las instrucciones codificadas mediante partículas en el diálogo original presentando una traducción para estos elementos en el subtítulo: los datos que el corpus ha proporcionado muestran que relaciones básicas entre los enunciados del diálogo en la comedia que estudiamos, como el contraste y la elaboración, los casos de *but* y *and*, por lo general deben mantenerse en la traducción al

español; también tienden a respetarse las partículas que codifican acuerdo o aceptación, como *fine*, *right* y *ok*, aún más cuando tal aceptación es buscada en el interlocutor del diálogo ficticio, mediante formas interrogativas, es el caso de los *response getters right?* y *ok?*.

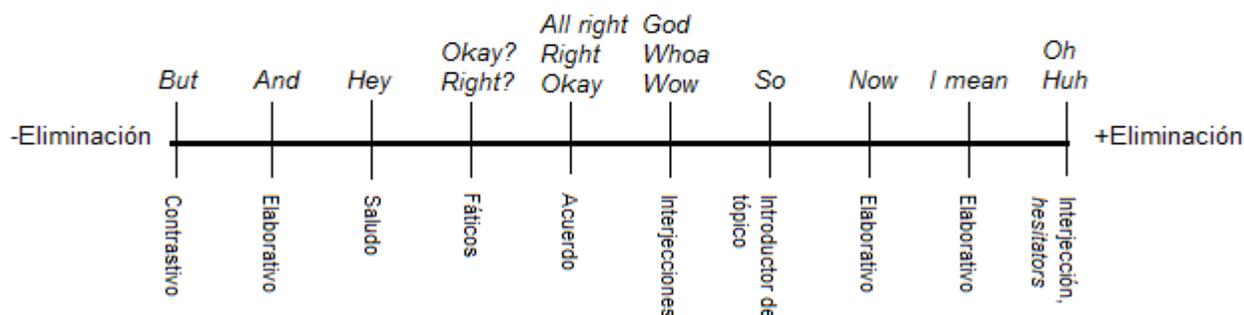
En cuanto a interjecciones, en general encargadas de los matices emotivos en los diálogos entre los personajes, los casos de *god*, *wow* y *whoa* suelen contar con alguna equivalencia en los subtítulos, no así con *oh* y los *hesitators*, que siempre son eliminados. También son eliminadas con bastante frecuencia las instrucciones de cambio de tópico y de reformulación, codificadas por *now* y *I mean*, si los consideramos marcadores de elaboración, atendiendo a la clasificación de Fraser (2009), sólo el más básico de éstos, *and*, debe traducirse.

Entre las partículas cuyas instrucciones tienen porcentajes similares de presencia o ausencia en la traducción, algunas tienen un patrón: la falta de traducción de la partícula *so* obedece en más de la mitad de los casos al empleo de ésta como introductor de un tópico, y *hey*, si funciona como un saludo al inicio de una conversación difícilmente no contará con un equivalente en el subtítulo. La eliminación de otros marcadores, como *well* y *you know* no parece explicarse a través de criterios pragmáticos, sino que su traducción o falta de ella aparentemente obedece a la voluntad del traductor y al espacio del que disponga en cada subtítulo.

Pese a que en el corpus que se ha elaborado, las partículas discursivas, como categoría general, tienen un alto porcentaje de eliminación, puede observarse una jerarquía entre las partículas sensible a criterios pragmáticos: no se eliminan partículas indistintamente, algunas instrucciones codificadas en ellas deben mantenerse en la traducción, hasta donde las restricciones técnicas lo permitan. Así, podemos elaborar una escala acerca de las tendencias de eliminación y no eliminación de ciertas partículas

(aquellas con datos más consistentes) en la siguiente figura:

Fig. 3.1. Escala de eliminación de partículas discursivas



La decisión acerca de reducir partículas en el subtítulo recae en la voluntad del traductor en muchos casos, en otros, como se ve en la Figura 3.1, se impone la necesidad de transmitir tan fiel como sea posible el mensaje original a las restricciones técnicas: las relaciones de contraste y de elaboración con sus representantes prototípicos, *but* y *and*, *pero* e *y*, el saludo informal, elementos fáticos y de acuerdo, en general, deben ser respetados por el traductor. En cuanto a otro tipo de partículas, el traductor goza de una mayor libertad para decidir, o bien prima el espacio disponible en el subtítulo a otro tipo de información, o, como citamos al principio, se eliminan por considerarse elementos “superfluos”.

Resumen

Esta parte del trabajo se ha centrado en definir el proceso de reducción en el subtítulo, así como la clase de elementos lingüísticos sobre el que se da de forma generalizada la reducción: las partículas discursivas. Luego se han presentado las distintas partículas encontradas en el corpus, sus funciones, y el grado en que son eliminadas en el subtítulo; hemos mostrado, en los casos en que existen, los patrones pragmáticos que explicarían la decisión de reducir o no algunas partículas, y, al final, la forma en que las partículas son traducidas.

4. La reformulación en el subtítulo

Se mencionó en los primeros párrafos del capítulo anterior que, si la reducción obedece principalmente a las restricciones formales sobre el subtítulo, la reformulación atiende básicamente a restricciones lingüísticas, que nacen de las diferencias entre los sistemas de las lenguas, pero también restricciones socioculturales, emanadas de la disimilitud entre los referentes culturales accesibles a cada sociedad.

La reducción, por decirlo burdamente, “quita pedazos” de la versión traducida de los diálogos; reformular es dar otra forma a los segmentos traducidos: la reformulación implica una mayor incidencia en el texto a traducir, mediante la sustitución o adición de elementos capaces de evocar un significado similar al original, la variación en conjugaciones verbales, la modificación de la estructura sintáctica, la sustitución de sintagmas por pronombres, entre otros procedimientos (Mondo Agit, 2015).

En el corpus que hemos obtenido de la serie *How I met your mother*, se ha observado la presencia de reformulación principalmente en un conjunto de elementos lingüísticos que denominaremos *expresiones metafóricas*, así como en algunos chistes verbales. Este capítulo contiene tres secciones: la primera, *Consideraciones acerca de la metáfora*, está dedicada a presentar distintas concepciones, principalmente pragmáticas, sobre la naturaleza de la metáfora, como recurso lingüístico y como reto para la traducción; la segunda sección, *Expresión metafórica en How I met your mother*, presenta los datos de este tipo de elementos que han sido encontrados en el corpus y posibles caminos en que la pragmática puede dar cuenta de la traducción de éstos; la tercera sección, *Sobre la traducción de algunos juegos de palabras*, muestra algunos chistes verbales encontrados en el corpus, que a su vez, son el mejor ejemplo de las “soluciones imaginativas” que menciona Díaz-Cintas (2003) que el traductor debe activar para tratar de recrear en su versión el efecto

pretendido en el diálogo original, además, algunos ejemplos en los que las restricciones lingüísticas no pueden ser salvadas y el efecto original se pierde completamente.

4.1 Consideraciones acerca de la metáfora

Anotamos en el capítulo anterior que la traducción literal es el punto de partida de cualquier tipo de traducción. Son las reformulaciones que veremos aquí donde la versión que se presenta en el subtítulo se ve imposibilitada de seguir el camino de la literalidad como método para traducir. La traducción de metáforas y, en general, de expresiones alejadas de la literalidad, representan el problema particular más importante para cualquier traductor (Newmark, 1988).

Cuando se lee el verso “Hay un pájaro azul en mi corazón” es improbable que un lector llegue a considerar que el autor del poema, o algún “Yo poético”, presenta tal enunciado como contenedor de una proposición con un valor de verdad; en cierto sentido, las metáforas son “mentiras”, o aserciones falsas, si las interpretamos únicamente en cuanto a su significado literal. Si tomamos como punto de partida la teoría de H. P. Grice (1975), el significado de una metáfora corresponde a la implicatura que se genera de una violación a la máxima de cualidad.

La máxima de cualidad establece *Trata de que tu contribución sea verdadera* y contiene dos submáximas: 1) *No digas lo que crees que es falso* y 2) *No digas algo de lo cual no tienes la evidencia adecuada*. Específicamente, el uso de una metáfora implica una burla de la primera submáxima:

Ejemplos como *Tú eres la crema en mi café* involucran, de modo característico, una falsedad categorial; así, lo contrario de lo que el hablante ha hecho como si dijera, será, estrictamente hablando, una perogrullada. Por tanto, no puede ser que ese hablante esté tratando de ser literalmente comprendido. La suposición más aceptable es que el hablante está atribuyendo a su interlocutor alguna característica o características con respecto a las cuales el interlocutor se parece (más o menos de una manera extravagante) a la sustancia mencionada (Grice, 1975).

Algo similar a lo anterior, quizás ligeramente más estructurado, encontramos en la revisión radical de la teoría de Grice que supone la Teoría de la Relevancia (Sperber y Wilson, 1995), marco en el que las metáforas se basan en semejanzas lógicas (*logical resemblance*) entre representaciones mentales de formas proposicionales, semejanza que existe si dos formas proposicionales comparten propiedades lógicas.

Desde la visión de la Teoría de la Relevancia, las representaciones mentales que evoca un enunciado pueden usarse descriptiva o interpretativamente. El ejemplo de los autores es “Este cuarto es una pocilga”, cuya representación se estaría usando descriptivamente dado el caso de que literalmente un espacio referido esté destinado a la vivienda de cerdos. Por otra parte, el mismo enunciado podría tener una representación usada interpretativamente en el caso de una madre que abre la puerta del cuarto de su hijo adolescente; estereotípicamente, las pocilgas son lugares sucios y desordenados, y la habitación de un adolescente (o de cualquier otro) también puede estar sucia y desordenada: son éstas las propiedades lógicas compartidas que permiten la metáfora.

En tanto exista un mayor número de propiedades compartidas por dos formas proposicionales, habrá un mayor número de posibles implicaturas o interpretaciones de una metáfora, más débiles serán todas éstas, mayor la responsabilidad de los interlocutores en la interpretación y mayor el efecto poético y creativo de la metáfora (Sperber y Wilson, 1995): el significado de “Este cuarto es una pocilga” parece medianamente sencillo de obtener en un contexto estereotípico pero, ¿qué es el “pájaro azul” (o “azulejo”) en el poema de Bukowski?

Otra perspectiva acerca de la metáfora fue desarrollada por J. Searle (1981), para quien la metáfora, la ironía y los actos de habla indirectos comparten una similitud: en estos casos, lo que el hablante pretende dar a entender es distinto de lo que significa su emisión,

pero el significado del hablante depende de lo que significa su enunciado.

Para Searle, en una metáfora ocurre lo siguiente: <<un hablante expresa una oración de la forma “S es P” y da a entender metafóricamente que “S es R”>> (1981), si recordamos el ejemplo de la pocilga, mediante “Este cuarto es una pocilga”, (S es P) un hablante pretendería significar “Este cuarto está sucio/ desordenado” (S es R). El núcleo del problema en la metáfora estaría en dar con una caracterización de las relaciones entre *S*, *P* y *R*. Para el autor, las semejanzas que permiten la metáfora son parte de una estrategia de comprensión de las emisiones metafóricas, y no del significado de éstas.

Searle profundiza un poco más en la cuestión del valor de verdad de una metáfora, pues puede darse el caso de que el significado pretendido en una expresión metafórica sea verdadero y, en estricto sentido, falso el conocimiento que se requiere para interpretarla. Por ejemplo, en un día seco y caluroso, la emisión de “sudo como cerdo” podría interpretarse como algo verdadero, cuando no es algo propio de los cerdos el poder sudar como lo hacemos los humanos: se dice o se cree un estado de cosas, aunque hablante y oyente sepan que es falso (Searle, 1981).

Cada uno de estos acercamientos a la metáfora tiene sus características particulares, pero también tienen una gran similitud: una metáfora es una forma de transmitir un significado acerca de una esfera específica de la experiencia humana tomando elementos de otra esfera, ello posible mediante el establecimiento de un conjunto de propiedades en común entre ambas esferas.

Pasemos ahora al problema de la traducción de expresiones metafóricas; en la traducción de estos elementos es donde puede advertirse en mayor grado la responsabilidad que recae sobre el traductor. Vázquez-Ayora (1977) ofrece tres alternativas para la traducción de metáforas, la cual se puede realizar “a) con expresiones equivalentes de la

lengua receptora; b) si no se encuentran equivalencias, por otras adaptadas; c) finalmente, si no hay otro recurso, por expresiones endocéntricas o amplificadas”. La primera opción consiste, básicamente, en encontrar una metáfora en la lengua de llegada con un significado similar a la metáfora original; la segunda supone una “reconstrucción” de la metáfora; la última, la traducción mediante una expresión con un significado más o menos literal semejante al significado pretendido por la metáfora original.

Newmark (1988) también plantea tres alternativas útiles para el traductor al enfrentarse a una expresión metafórica: a) la traducción literal, que deja la mayor parte de la responsabilidad de la interpretación al lector; b) la traducción literal con la adición, generalmente apositiva, de la interpretación preferida para la metáfora; y c) la traducción de la interpretación preferida.

En consonancia con estas triadas, los datos que se han encontrado en el corpus han sido agrupados también en tres patrones, los cuales son, en cierto grado, sencillos de explicar atendiendo a los conceptos teóricos acerca de la metáfora que han sido presentados; así, pasemos al análisis de nuestros datos.

4.2 Expresión metafórica en *How I met your mother*

Se han identificado en las transcripciones de la serie que nos ocupa un total de 71 expresiones metafóricas, sólo 15 no son reformuladas en el subtítulo. Todas estas expresiones se han agrupado en tres patrones de traducción: el primero, *Traducción mediante expresión metafórica*, agrupa los enunciados en que la expresión metafórica original en inglés se traslada a los subtítulos mediante una expresión metafórica en español, bajo la suposición de lograr una implicatura similar; sólo en nueve de los casos se ha optado por este método, por ejemplo:

Up yours three years ago. --> **Vete al diablo**, hace tres años.

El segundo patrón, *Traducción literal*, agrupa los subtítulos en que se traduce de forma literal la expresión metafórica presente en el inglés; 15 de los 71 casos corresponden a este patrón, v.g.:

Stop the tape. Rewind. Play it again. --> **Detén la cinta. Rebobina y vuévela a poner.**

El tercer patrón lo hemos denominado *Traducción mediante explicación de implicatura*, se agrupan aquí los enunciados en que la expresión metafórica en el diálogo original se traduce con una expresión de significado más o menos literal y que, creemos, corresponde a una formulación explícita de la implicatura en el original; este patrón es el más numeroso, 47 de las expresiones encontradas pueden explicarse bajo esta forma, por ejemplo:

You had to **play the race card**. --> Tuviste que **alegar racismo**.

Antes de analizar con algo más de detalle cada uno de estos patrones, una afirmación (no tan categórica) más: según Grice (1975) una implicatura, en nuestro caso, el significado pretendido por una expresión metafórica, es calculable, es decir, dado un enunciado, un cotexto, un contexto y las máximas conversacionales, es posible calcular el significado pretendido, sin embargo: “saying the implicature is calculable is not the same as saying that it is in fact calculated” (Birner, 2013). Creemos que en el caso de la traducción de expresiones metafóricas, más que calculables, las implicaturas desprendidas de estas expresiones deben ser calculadas.

La afirmación anterior reviste gran importancia: supongamos que camino por la calle y, en dirección opuesta a la mía y a paso apresurado, camina alguien más que, al estar cerca de mí, pregunta “disculpe, ¿tiene reloj?”, lo más probable es que, considerando que un asalto no es lo que pasará, le responda mencionando la hora que en ese momento indique mi reloj.

Tal pregunta corresponde a un acto de habla indirecto, en la terminología de Searle, y a una violación de la máxima de relación de la teoría de Grice.

Los pasos que llevan de la pregunta sobre la posesión de un reloj a la respuesta indicando la hora pueden esquematizarse aproximadamente de la siguiente forma: un desconocido que camina apuradamente me pregunta si tengo un reloj, dada la ausencia de una relación personal entre esta persona y yo, no parece tener mayor pertinencia para ninguno de los dos el conocimiento acerca de si poseo o no un reloj, por lo que, si el desconocido quiere entablar un intercambio cooperativo conmigo, no puede ser el significado literal de su pregunta el significado que él pretende. El desconocido camina con prisa, alguien que avanza de tal forma probablemente desea llegar con la mayor presteza posible a algún lugar antes de un momento específico. Un reloj sirve para indicar la hora convencional de algún lugar, información de relevancia para alguien que desea atender a una cita a un tiempo determinado, concluyo que el desconocido en realidad me pregunta qué hora es.

Todo el proceso anterior correspondería al cálculo de la implicatura detrás de la pregunta “¿tiene reloj?”, que ha sido posible desentrañar dado el enunciado, las máximas conversacionales y un conjunto de informaciones contextuales, pero en el caso de que tal situación se presentara en la vida real, difícilmente atravesaremos todo ese camino antes de responder al desconocido, así como también es poco probable que, antes de la respuesta, formulemos, al menos para nosotros mismos, una versión explícita de la implicatura, he aquí el carácter de indeterminadas que da Grice a las implicaturas; básicamente al hecho de que no vamos por todo ese proceso se refiere la afirmación de que una implicatura es calculable, mas no calculada.

El patrón de traducción de un elemento metafórico mediante explicación de implicatura presenta de forma escrita un enunciado similar a la implicatura pretendida en el original

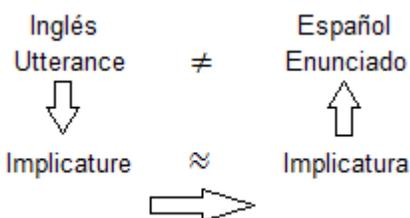
inglés, el traductor debe realizar el cálculo de tal implicatura, pues el enunciado que formula explícitamente en español y que aparece en el subtítulo es la conclusión a la que lleva el proceso inferencial que conjunta las máximas conversacionales, el enunciado original y la información contextual.

Un asunto importante es la especificación de los pasos que requeriría este cálculo, consideramos por ahora que los tres pasos en el modelo de interpretación de la metáfora que postula Searle (1981) son una buena base. Resumidos y adaptados, estos pasos son: 1) Se identifica el elemento cuya interpretación literal es defectuosa y se busca un significado que difiera del literal. 2) Se buscan interpretaciones sobresalientes, conocidas y distintivas. 3) Se restringe la interpretación al candidato o candidatos que resulte más probable o posible en el contexto específico en que aparece la metáfora. A esto sólo cabría añadir el paso de la formulación explícita en español de la interpretación más probable.

4.2.1 Traducción mediante expresión metafórica

Traducir una expresión metafórica mediante otra expresión metafórica es el patrón menos común que hemos encontrado en el corpus; esta forma de traducir supone el cálculo de la implicatura existente en la expresión metafórica del diálogo original en inglés, para luego encontrar una expresión, también metafórica, que en el subtítulo en español pueda ofrecer un significado similar. Tal como esquematizamos en la Figura 4.1, este patrón supone proximidad entre las implicaturas pretendidas y una total diferenciación entre las expresiones en los enunciados.

Fig. 4.1. Traducción mediante expresión metafórica



Las expresiones que caben en este patrón no son, en ningún caso, metáforas innovadoras, sino expresiones con cierto grado de lexicalización. Mostramos cinco ejemplos en la Tabla 4.1; el primero, E2.238, presenta en inglés una expresión originada del contexto de la pesca y la caza, muy productivo en ese idioma, para referir a personas en el contexto de la búsqueda de parejas, bien para relaciones casuales, bien para relaciones formales. Este último tipo de relaciones es el que rescata la expresión *ser un gran partido* en el subtítulo, expresión cuyo carácter metafórico es bastante opaco, pero posiblemente obtenido a partir de interpretar *partido* como *porción de algo*; en general, en nuestra cultura, más es mejor.

	Inglés	Español
E2.238.R	You are a catch .	Eres un gran partido
E4.99.R	You didn't have the sack to face those tears.	No tuviste las agallas de enfrentar sus lágrimas.
E5.5.R	Say you're my bitch .	-Di que eres mi esclavo .
E8.42.R	Oh, Ted, you are so screwed .	Ted, metiste la pata .
E10.78.R	I drank all five, bitch .	-¡Me tomé los cinco, cerdo!

Tabla 4.1. Ejemplos de traducción mediante expresión metafórica

El segundo ejemplo, E4.238, refiere en inglés tener valor para hacer algo, *sack*, literalmente *saco*, es un eufemismo para referirse al escroto, un tipo de saco en relación de contigüidad con los testículos, relacionados metafóricamente (o con algún sustento metonímico en la testosterona) con el valor. La versión española, *tener agallas*, establecería una asociación mediante la semejanza visual de las agallas, presentes en distintos árboles, con los

testículos, que en nuestro idioma también han dado lugar a expresiones lingüísticas relacionadas con el valor.

Los ejemplos E5.5 y E10.78 muestran dos traducciones distintas de un mismo elemento en el original, *bitch*: la primera opta por resaltar la propiedad de servil que pueden implicar tanto *bitch*, como *esclavo*, traducción reforzada por el adjetivo posesivo, pues ser un tipo de posesión es también algo asociado a un sirviente. La segunda traducción, por su parte, sólo intenta recrear una forma peyorativa de referirse a un humano nombrándolo como un animal de otra especie. En ambos casos hay una sensible pérdida de efecto, porque el original *bitch* se emplea de forma bastante común para llamar a alguien en contextos de cierta intimidad y gran informalidad, mientras que ni *cerdo* ni *esclavo* en español parecen funcionar de tal manera.

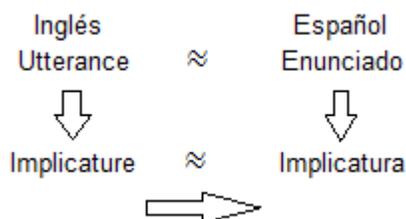
4.2.2 Traducción literal

Es turno de ver los casos de traducción literal de expresiones metafóricas, es decir, cuando el enunciado original no atraviesa el proceso de reformulación en el subtítulo. Por este método se opta en 15 de los casos identificados en el corpus. Si el traductor elige la traducción literal de una metáfora, la versión en el subtítulo y la expresión original en el diálogo son denotativamente similares; para que la traducción funcione, las implicaturas que de estos enunciados se desprenden deben ser también similares en inglés y en español. Esquematizamos este patrón en la figura 4.2.

En general, las expresiones agrupadas aquí, cuyos ejemplos mostramos en la Tabla 4.2, no suelen ser frases lexicalizadas, sino enunciados con algo más de complejidad, algunas son expresiones creadas ex profeso, el caso de los ejemplos E1.252 y E3.123. Aunque en general estas traducciones funcionan satisfactoriamente, no están exentas de

algunos resultados extraños.

Fig. 4.2. Traducción literal de expresiones metafóricas



	Inglés	Español
E1.38.-R	a five year-old boy got to second base with me	Un niño de 5 años llegó a la segunda base conmigo.
E1.252.-R	I never thought I'd see that girl again, but it turns out I was just too close to the puzzle to see the picture that was forming.	Yo nunca pensé que volvería a verla. Pero resulta que estaba demasiado cerca del rompecabezas como para ver el cuadro que formaba.
E2.73.-R	Gatsby , what are you gonna do when Robin shows up?	Gatsby , ¿qué harás cuando aparezca Robin?
E3.217.-R	I guess I just wanted to throw this net back into the ocean and see how many fish I could catch. So far, one. One gay dolphin.	Creo que solo quería tirar la red al océano y ver cuántos peces atrapaba. Hasta ahora uno. Un delfín gay.
E3.123.-R	They'll get your tray table in its full upright position.	Te enderezarán totalmente la mesa.
E4.174.-R	I just wrapped up a live newscast by honking my own boobs.	Acabo de cerrar una nota haciendo sonar mis senos.

Tabla 4.2. Ejemplos de traducción literal de expresiones metafóricas

El primer ejemplo, E1.38, ha sido ya explicado en el segundo capítulo, relaciona el juego de béisbol y el grado de intimidad alcanzado en un encuentro sexual. La interpretación del subtítulo debe basarse en los elementos visuales para funcionar, puesto que en la mayoría de los países hispanohablantes el béisbol está lejos de ser un deporte popular.

El segundo ejemplo, E1.252, a través de la imagen que forma un rompecabezas conforme se arma, implica la “imagen” que toma una relación humana conforme se desarrolla; esta traducción es un ejemplo de la decisión del traductor por respetar el efecto

estilístico que tiene la metáfora original.

El tercer ejemplo, E2.73, es un gran ejemplo de la expresión incluida en el diálogo de forma totalmente deliberada; *Gatsby* funciona aquí como un apelativo a *Ted*, el protagonista de la serie, en un contexto en que organiza distintas fiestas con la intención de intimar con otro personaje, situación de gran paralelismo con el personaje de *Jay Gatsby* en la novela de Francis Scott Fitzgerald. A pesar de que puede obtenerse una interpretación bastante similar en la versión original y su traducción, el referente cultural es, me parece, menos accesible a un público hispanohablante que al original anglohablante y estadounidense.

Los últimos dos ejemplos, E3.123 y E4.174, son muestra de resultados extraños que puede surgir de una traducción cercana a la literalidad. La primera de ellas es parte de una invitación a seducir aeromozas en el bar de un aeropuerto, la expresión metafórica, de tema sexual, relaciona la pequeña mesa plegable de los aviones y su movimiento, con el pene y su movimiento cuando se llena de sangre; la traducción *mesa* es mucho menos específica que *tray table*, e incluso con el soporte audiovisual, el subtítulo es bastante extraño (tal vez el adjetivo *plegable* no sería inútil).

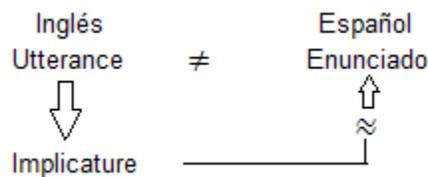
El último ejemplo es el más paradigmático de la extrañeza que puede resultar de aplicar la traducción directa a una expresión metafórica: el inglés *honk*, de origen onomatopéyico, relaciona la maniobra necesaria para hacer sonar un claxon o bocina, apretando la pera que tienen, con una maniobra similar aplicada a modo de “caricia” en los senos de una mujer, empero, parece difícil obtener una interpretación similar de *hacer sonar unos senos*.

4.2.3 Traducción mediante explicación de implicatura

Este último patrón es por mucho el más común en cuanto a la traducción de expresiones

metafóricas en el corpus, se da en 47 de los 71 casos identificados. También es este patrón el que muestra de forma más clara que las implicaturas en el proceso de traducción no son sólo calculables, sino calculadas. Básicamente las traducciones que ejemplificamos aquí se realizan, primero, calculando la implicatura más adecuada para el enunciado en cuestión a través los pasos que ya hemos descrito, luego, formulando de manera explícita la implicatura mediante un enunciado en español ya no de sentido figurado, sino bastante cercano a un sentido literal; así, el enunciado que se ve en el subtítulo es sensiblemente distinto del enunciado en el diálogo original, pero bastante aproximado a la implicatura que genera la expresión metafórica en inglés, fenómeno representado en la Figura 4.3.

Fig. 4.3. Traducción mediante explicación de implicatura



En aras de cierta elegancia teórica, formularemos este patrón, con la probable futura intención de comprobar su regularidad en el subtulado de otros materiales audiovisuales, basándonos en las heurísticas para la interpretación de los enunciados que propone Levinson (en Birner, 2013) en su revisión, menos radical que la Teoría de la Relevancia, de la propuesta pragmática de H. P. Grice.

El marco que propone Levinson contiene tres heurísticas: 1) la Heurística Q, *what isn't said, isn't*, si digo al oficial de tránsito que bebí dos tragos, no debería interpretarse que tomé tres o cuatro tragos; 2) la Heurística I, *what is simply described is stereotypically exemplified*, los tragos del ejemplo anterior en realidad denotan un significado bastante amplio, que se reduce y especifica dado que en nuestro idioma *tragos* refiere estereotípicamente bebidas

con contenido alcohólico; y 3) la Heurística M, *a marked message indicates a marked situation*, los enunciados *me empiné cuatro tragos* y *bebí cuatro tragos* refieren más o menos el mismo evento, pero el expresado de forma más compleja implica una información adicional acerca de la forma en que fueron consumidas las bebidas.

Hemos tomado y reformulado la Heurística M para explicar las traducciones que vemos en este apartado: *Un mensaje marcado implica una traducción no marcada*, donde consideramos una expresión metafórica como marcada en contraste con una expresión literal, no marcada. Aunque tal formulación pueda toparse con muchos problemas, sobre todo en el caso de expresiones metafóricas altamente lexicalizadas, la mantendremos así atendiendo a que, en un plano algo alejado de la realidad de la lengua, una expresión que se pretende sea interpretada de forma literal, requeriría menos cálculo o procesamiento para ser interpretada que una expresión metafórica. Mostramos los datos que se adaptan a este patrón en la Tabla 4.3.

	Inglés	Español
E1.7.R	You pop the champagne	abres el champagne
E1.43.R	Marshall was in his second year of law school, so he was pretty good at thinking on his feet .	Marshall estaba en el 2° año de Derecho, así que sabía pensar rápido .
E1.68.R	B- How does Carl land a Lebanese girl?	¿Cómo es que Carl está con una chica libanesa?
E1.133.R	Aw, Ted, that is so sweet. So you chickened out like a little bitch.	¡Ted, qué dulce! Te acobardaste como una nena.
E2.40.R	Did you guys get high ?	¿Están drogados ?
E5.156.R	I heard that in college you flashed a campus tour group on a dare.	Oí que en la universidad mostraste los pechos por una apuesta.
E7.162.R	My friend, you just poked the bear .	Amiga, acabas de cometer un error .
E9.43.R	No fartin' around!	Nada de entretenerse.
E10.17.R	So, uh, where's Thurston Howell taking you?	-¿Y adónde te llevará el ricachón ?
E1.84/85.R	R-[...] monkey who can play the ukulele.	- [hace reportajes como] el mono que toca el

	I'm hoping to get some bigger stories soon. T-Bigger , like, uh gorilla with an upright bass? Sorry.	ukelele. Pronto voy a cubrir historias más importantes . -Como... ¿un gorila que toca el contrabajo? Perdona.
--	---	--

Tabla 4.3. Ejemplos de traducción mediante explicación de implicatura

Se ha mencionado en varias ocasiones que la traducción siempre tiene como base la traducción literal; las reformulaciones que hemos visto son momentos en que el traductor se aleja de tal literalidad, aunque, sobre todo en los ejemplos que aquí vemos, si la literalidad se pierde en la traducción como proceso, se mantiene (o se pretende mantener) en la traducción como producto.

En el ejemplo E1.7 vemos que un onomatopéyico *pop* es traducido con *abrir*, de un sentido mucho más literal, a costa de la evocación del sonido que emite una botella de una bebida gaseosa al desprenderse de su corcho. En E1.43, todo el escenario implicado de hablar hábilmente y con desenvoltura frente a un público, se traduce como un escueto pero funcional *pensar rápido*.

El ejemplo E1.68 contiene una expresión metafórica también obtenida del dominio de la caza y la pesca, todo el proceso de acechar pacientemente para llegar a la captura, se traduce sólo como el resultado final, estar con aquello que se ha pescado. El ave y su actitud referida en E1.133, pese a que tiene, aunque en otra edad, un equivalente español en la gallina, es traducido mediante un literal *acobardarse*.

Molestar a un oso, traducción medianamente literal de la expresión en E7.62, no parece una situación en la que prototípicamente alguien quisiera estar, la considerable ventaja física del oso frente al humano la vuelve una situación no muy deseable: el error que seguramente sería verse envuelto tal evento es lo que se rescata en el subtítulo que traduce esta expresión.

El ejemplo de E10.17 es similar al de *Gatsby* que vimos anteriormente: a través de un

referente cultural, se aplican atributos a una persona, aunque en este caso la traducción ha preferido sustituir el referente cultural por una traducción que resalta la propiedad más adecuada de tal referente en el contexto en que está: *Thurston Howell*, personaje yanqui, millonario, republicano y egresado de Harvard, es protagonista de la serie *Gilligan's Island*, emitida en la década de los sesentas del siglo pasado en Estados Unidos, sin duda un referente cultural mucho menos accesible para el público hispanohablante que el protagonista de “El Gran Gatsby”.

La traducción de una expresión metafórica a través de un enunciado literal en los diálogos en inglés tampoco se exime de algunas pérdidas que pudieran no haber sido tales de optar por otra forma de traducción; es el caso del ejemplo en E1.84/85, donde *bigger* se ha traducido como *más importantes*, con respecto a las historias sobre las que hace su trabajo la reportera, tal traducción pierde el efecto humorístico de jugar con el sentido literal de *bigger*, cuando se le pregunta a la reportera si pasará de hacer notas sobre monos que tocan ukelele a gorilas que tocan el contrabajo.

4.3 Sobre la traducción de algunos juegos de palabras

Veamos, para finalizar este capítulo, la reformulación como una solución imaginativa para rescatar chistes verbales elaborados en el diálogo original en inglés. Hemos encontrado en total 15 juegos de palabras, o chistes verbales, de los que sólo cuatro han sido reconstruidos de alguna forma en el subtítulo y dos de éstos han pasado por una reformulación. Vemos los ejemplos en la Tabla 4.4.

Si bien algunas metáforas que aparecen en el corpus pretenden un efecto cómico, los elementos que vemos en este apartado crean comicidad a través de otros recursos, los juegos de palabras afectan la forma de las palabras o de las frases, mediante la sustitución,

supresión o adición de fonemas que crean ambigüedad o un cambio de significado (Beristáin, 2008)

En el ejemplo E6.111-114 vemos, en los primeros dos turnos de palabra, una total disimilitud entre el diálogo original en inglés y el subtítulo español, la pregunta por un tipo de suéter es sustituida por una pregunta sobre preferencias en cuanto a colores: el original se basa en los sonidos que comparten la interjección *arrgh*, asociada en inglés a los piratas antiguos, con *argyle*, un patrón formado por rombos o cuadrados presente en muchos suéteres; la traducción intenta recrear un juego similar mediante la imagen estereotípica del pirata con un loro descansando en su hombro. El cuarto turno, *arby's*, se traduce de forma más fiel, aunque sin mayor efecto por la ausencia de la interjección *arrgh* en español y el fracaso fuera de Estados Unidos y Canadá del restaurante referido.

	Inglés	Español	Situación
E6.111-114.R	M- What be a pirate's favorite kind of sweater?	¿Cuál sería el color favorito de un pirata?	Bar, fiesta de disfraces. Personajes disfrazados de pirata y loro.
	L- Arr-gyle.	El verde loro.	
	M- And what be a pirate's favorite fast food restaurant?	¿Y cuál sería el restaurante de comida rápida favorito de un pirata?	
	L- Arr-by's.	Arby's.	
E6.136.R.	So what does a fella have to do to get lei'd around here?	¿Qué tiene que hacer un hombre para desflorar a una mujer?	Fiesta de disfraces, mujer con disfraz hawaiano, con un collar de flores.
E7.91.-R.	Oh, just play it cool. Don't Ted out about it.	Quédate tranquilo. No te "tedices" .	Protagonistas en bar, pidiendo calma a <i>Ted</i> .
E10.42/43.-R	B- Ted, your problem is all you do is think, think, think. I'm teaching you how to do, do, do.	Ted, tu problema es que piensas, piensas, piensas. Te estoy enseñando a hacer, hacer, hacer.	Protagonistas en bar, invitando a <i>Ted</i> a embriagarse.
	M- [p] Doo-doo.	-Caca.	

Tabla 4.4. Ejemplos de chistes verbales

En el ejemplo de E6.136 se hace un juego de palabras basado en la expresión *to get laid* y una verbalización del nombre *lei*, un collar de flores, que crean una homofonía. La traducción

española intenta un juego similar con las flores y el verbo *desflorar*, recuperando en cierta medida la propuesta sexual que se implica en el original, aunque éste basado en cierta ambigüedad, más que en fenómeno sonoro.

Los últimos dos ejemplos, E7.91 y E10.42/43, no presentan una reformulación tan sensible como los anteriores, aunque la ausencia de tal procedimiento no merma del todo el efecto pretendido en el original: el juego de usar un nombre propio como verbo en el primer ejemplo, y la consideración del nombre *caca* como objeto directo del verbo *hacer* en el último.

La mayor parte de los juegos de palabras que se pierden totalmente en el subtítulo en español se explican por el hecho de que se basan en el nivel fónico de la lengua, mostramos algunos ejemplos en la tabla 4.5: si una metáfora es difícil de traducir, elementos como la rima (ejemplo E10.84), la paronimia (ejemplo E4.47) y la homofonía (ejemplo E5.137) lo son aún más.

	Inglés	Español	Notas
E3.167.R	It's gonna be legen -- wait for it-- and I hope you're not lactose-intolerant 'cause the second half of that word is dary!	Será "legen". Espera el final. Espero que estés preparado. La segunda parte de esta palabra es "dario" .	<i>Legendary-</i> /'ledʒ.der.i/ (legendario) <i>dairy -</i> /'der.i/ (lácteos)
E4.47.-R	When the stand first opened, in 1955, you could get one for only a nipple .	cuando Stan abrió su puesto por primera vez en 1955 se podía conseguir una por sólo un pezón .	<i>Nipple -</i> /'nɪp.əl/ (pezón)- <i>nickel -</i> /'nɪk.əl/ (moneda de 5 centavos de dólar)
E5.137.-R	You know something? I'd take a P in the gutter over Julia Roberts any day.	¿Sabes algo? Yo elegiría una P en la alcantarilla antes que a Julia Roberts.	<i>P -</i> /pi:/ (letra P en V.I.P.) <i>pee -</i> /pi:/ (orinar, orina)
E10.84.-R	I am vomit-free since '93. Vomit-free since '93. That's funny. I'm funny!	No he vomitado desde 1993. No he vomitado desde el '93. Es gracioso. ¡Soy gracioso!	<i>Three -</i> /θri:/ (tres) <i>free -</i> /fri:/ (sin, libre de)

Tabla 4.5. Ejemplos de juegos intraducibles

Según Vázquez-Ayora (1977), el inglés aventaja al español en cuanto al “uso pictórico” de la lengua, uso que se ve en la creación de enunciados metafóricos para expresar distintas situaciones; sin caer en juicios y comparaciones subjetivas acerca de las lenguas, de ser el caso aquello que argumenta Vázquez-Ayora, se explicaría la preferencia por traducir expresiones de sentido figurado en inglés por enunciados de sentido más literal en los subtítulos en español. Otra explicación, que me parece más plausible y que mencionamos de paso, es que la traducción audiovisual inglés-español mediante subtítulos lleva el método de traducción literal más allá del proceso, la búsqueda de sentidos literales se vuelve método base para la interpretación del producto final de la traducción.

También esperamos haber mostrado que algunos conceptos tomados de la pragmática ofrecen una explicación bastante sensata acerca de la reformulación en la traducción audiovisual, la cual se basa, en la mayor parte de los casos, en el cálculo y la formulación explícita de las implicaturas pretendidas en el original inglés. Por último, vimos que en general la traducción de juegos de palabras se ve imposibilitada sobre todo si se da el caso de que los originales funcionen a través de fenómenos como la rima; en algunos otros casos, la traducción de algunos chistes es muestra de las soluciones, poco fieles al contenido original, a las que recurren los traductores en la búsqueda de recrear efectos humorísticos, no parece haberla, pero tal vez un mayor número de ejemplos de estos chistes pudiera mostrar alguna sistematicidad.

Resumen

Este capítulo aborda lo que denominamos *expresiones metafóricas* como la categoría que suele ser afectada por el proceso de reformulación en el subtitulado. El apartado *Consideraciones acerca de la metáfora* presentó tres propuestas de conceptualización de los

fenómenos metafóricos, desde la pragmática y la lingüística cognitiva, además de las soluciones que ofrecen manuales de traducción al problema de expresiones de sentido no literal.

El apartado *Expresión metafórica en How I met your mother* muestra el análisis que se ha realizado, basado en las propuestas pragmáticas, del material encontrado en las transcripciones del audiovisual que se estudia, y que agrupa la traducción de estos elementos en tres patrones. El tercer apartado, *Algo sobre la traducción del humor*, da muestra de algunas propuestas con cierta creatividad mediante las cuales los traductores intentan rescatar el efecto de un chiste verbal presente en el diálogo en inglés; también muestra que los casos en que el efecto es difícilmente recreable son aquellos en que hay juegos de palabras basados en fenómenos como la rima.

Conclusiones generales

Aun con las diversas delimitaciones que hemos impuesto para esta investigación, se ha podido evidenciar una serie de generalidades que, más que aproximarse a dar un tema por estudiado con algo cercano a la suficiencia, abren posibilidades para investigaciones de muy distinto tipo, algunas específicas de la traducción audiovisual por subtitulado, otras más sobre fenómenos generales de la comunicación humana.

Se ha visto que el modelo tradicional de la comunicación, en el que hay un hablante y un oyente, emisor y receptor o destinatario, es en realidad un retrato de muy pobre definición de la mayoría de los eventos comunicativos y sus elementos, al menos en este caso, el emisor y el receptor no comparten un código, lo que ya plantea distintos problemas a este paradigma tradicionalista. Una comedia audiovisual subtitulada hace manifiesta una amplia variedad de participantes con distintas responsabilidades, entre ellos, el papel de un traductor tiene una prominencia ciertamente desatendida: además de ser el encargado de resolver el problema derivado de la incompatibilidad de códigos entre la fuente y el destinatario de un mensaje, es decir, ser un transmisor, es también en buena parte el responsable de la interpretación accesible a una audiencia de los significados y efectos que se han pretendido originalmente.

El logro de una interpretación más o menos específica en la audiencia del material traducido está sujeto a restricciones de distintos tipos que dan un margen de maniobra a las decisiones que toma el traductor en su versión del original. Respecto a las reducciones, eliminaciones de segmentos en la traducción, se ha advertido que las partículas discursivas constituyen una categoría lingüística sensiblemente afectada por tal proceso, aunque no todos los elementos de este conjunto se verán eliminados en igual medida.

Dos tipos de relaciones básicas deben ser respetadas por el traductor hasta donde la

restricción espacial lo permita: el contraste y la elaboración, prototípicamente indicados mediante *pero* e *y*. Otras partículas, cuya función en común podría consistir en mantener el tono conversacional del audio original en el subtítulo también tienden a respetarse, es el caso de *response getters* o partículas de función fática, como *right?* y *okay?*, señales de acuerdo como *all right*, saludos informales como *hey* y algunas interjecciones. El resto de partículas y su falta o no de traducción son evidencia, al menos aparentemente, a falta de pruebas más meticulosas, de la responsabilidad y decisión del traductor.

Por su parte, la reformulación la hemos advertido en mayor grado presente en una clase gramaticalmente poco uniforme pero caracterizada por contener elementos que, en el original, pretenden una interpretación metafórica y no literal. En las expresiones metafóricas el traductor elude cierta responsabilidad que deja en la audiencia de la serie en los casos en que opta por hacer una traducción literal del mensaje en inglés, sin embargo, éste no es el caso que resulte más común en los subtítulos.

La mayoría absoluta de las expresiones metafóricas que hemos conjuntado en nuestro corpus han sido traducidas mediante una reformulación que da como resultado un enunciado en el subtítulo cuya interpretación pretendida es la literal; si la literalidad ya no es respetada aquí como método de traducción, sí se presenta como método de interpretación básico de los mensajes codificados en los subtítulos: en el cálculo y formulación explícita en español de las implicaturas pretendidas por el original metafórico en inglés se hace presente la voluntad del traductor.

No todas estas decisiones obedecen a criterios meramente lingüísticos, por ello, hemos mostrado, breve pero ilustrativamente, que el análisis de todos los elementos enmarcados en una serie televisiva, desde los verbales a los visuales, además de restringir el margen de acción del traductor, sirven también como soporte para su ejercicio.

Los patrones encontrados en cuanto a la reducción y la reformulación en el subtitulado podrían someterse a prueba con una mayor diversidad y cantidad de datos provenientes de otros audiovisuales o, con el diseño de esquemas de análisis con una meticulosidad mayor, estos patrones podrían refinarse mucho más: de resultar coherentes con los datos podría derivar su utilidad para los profesionales de la traducción en su trabajo. En el ámbito académico, creemos haber bosquejado una parcela productiva y algo descuidada para los estudios de la comunicación y el análisis del discurso que puede dar resultados aplicables más allá del ámbito de la traducción audiovisual.

Bibliografía

- Agost Canos, R. (1999). *Traducción y doblaje: voces palabras e imágenes*. Barcelona: Ariel
- Bajtín, M. (1985). El problema de los géneros discursivos. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa
- Biber, D., Conrad, S., G. Leech (2002). *The Longman Grammar of Written and Spoken English*. Reino Unido: Longman
- Birner, B. J. (2013). *Introduction to Pragmatics*. Chichester: Wiley-Blackwell
- Bolden, G. (2009). Implementing incipient actions: The discourse marker 'so' in English conversation. *Journal of Pragmatics* 41. Elsevier. p. 974-998. Recuperado el 21 de marzo de 2016 de <http://www.sciencedirect.com/>
- Bonaut, J. Grandío, M. (2009). Los nuevos horizontes de la comedia televisiva en el siglo XXI. *Revista Latina de Comunicación Social*. 65, p. 753-765. Tenerife: U. De la Laguna
- Briz, A. Pons, S. (2010). Unidades, marcadores discursivos y posición. *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*. O. Loureda, E. Acín-Villa (coord.). p. 327-328. Recuperado el 16 de mayo de 2016 de <https://uv.academia.edu/SalvadorPonsBorder%C3%ADa>
- Briz, A., Pons, S. y J. Portolés (coords.) (2008): *Diccionario de partículas discursivas del español*. Recurso electrónico. Disponible en: www.dpde.es.
- Carrasco, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernandez Communication Journal*. 1. p. 174-200
- Chau Hu, H. (2003). Cognitive-functional considerations in translating. *International Review in Applied Linguistics* 41. Recuperado el 1 de noviembre de 2014 de [http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j\\$002firal.2003.41](http://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j$002firal.2003.41)
- Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona: Ariel
- Fraser, B. (1999). What are discourse markers? *Journal of Pragmatics* 31. Elsevier. p. 931-952. Recuperado el 21 de marzo de 2016 de <http://www.journals.elsevier.com/journal-of-pragmatics/>
- - -. (2009). An account of Discourse Markers. *International Review of Pragmatics* 1. Leiden: Brill. p. 1-28. Recuperado el 21 de marzo de 2016 de <https://bu.academia.edu/BruceFraser>
- Goffman, E. (1981). Footing. *Forms of Talk*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

- Grice, H. P. (1975). *Lógica y conversación. Syntax and semantics Vol. 3, Speech Acts*, D. Piña (trad.). Nueva York: Academic Press
- Gutt, E. A. (1989). *Translation and relevance*. Tesis doctoral. Universidad de Londres. Recuperado el 28 de noviembre de 2015 de <http://discovery.ucl.ac.uk/1317504/1/241978.pdf>
- Halliday, M.A.K. (1979). *El lenguaje como semiótica social*. México: FCE
- Hatim, B., y Mason, M. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel
- Hodge, R., Kress, G. (1991). *Social semiotics*. Nueva York: Cornell University Press
- Igareda, P. y Aperribay, M. (2012). New moon. Aproximación a la traducción audiovisual del lenguaje de los adolescentes. *Quaderns. Revista de Traducció* 19. 321-339. Recuperado el 10 de septiembre de 2015 de www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/257043
- Información sobre el subtítulo*. Recuperado el 20 de agosto de 2015 de la página web de Agencia Mondo Agit: www.mondoagit.es
- Jewitt, C., Kress, G., T. Van Leeuwen. (2009). *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. Londres: Routledge
- Jucker, A., Smith, S. (1998). "And people just you know like wow". *Discourse Markers as negotiating strategies. Discourse Markers. Description and Theory*. Filadelfia: John Benjamins
- Kovačič, I. (1994). Relevance as a factor in subtitling reduction. *Teaching translation and interpreting* 2. Ed. John Benjamins
- Kress, G., Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images. The Grammar of Visual Design*. Nueva York: Routledge
- Levinson, S. C. (1988). Putting linguistics on a proper footing: Explorations in Goffman's concepts of participation. *Goffman: Exploring the interaction order*. pp. 161-227. Oxford: Polity Press.
- Manghi, D. (2009). *Co- utilización de recursos semióticos para la regulación del conocimiento disciplinar. Multimodalidad e intersemiosis en el Discurso Pedagógico de Matemática en 1º año de Enseñanza Media*. Tesis Doctoral PUCV. Recuperado el 10 de enero de 2016 de https://brochagorda.files.wordpress.com/2008/07/tesis_doc__dmanghi_recuperada1.pdf
- Merriam-Webster (2015). *Dictionary and thesaurus*. Versión electrónica. Disponible en:

<http://www.merriam-webster.com/>

- Mychko-Megrin, I. (2011). *Aproximación pragmática a la traducción de la ironía: Problemas traductológicos en la translación al castellano de los relatos de M. Zóschenko y M. Bulgákov*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado el 10 de septiembre de 2015 de http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/48703/IMM_TESIS.pdf?sequence=1
- Neves, J. (2003) *Audiovisual translation: subtitling for the deaf and hard-of-hearing*. Tesis doctoral. Universidad de Roehampton. Recuperado el 28 de noviembre de 2014 de <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/12580>
- Neumark, P. (1988). *A textbook of translation*. Gran Bretaña: Pearson
- Nguyen, M. (2012). *The impact of thematic shift on semantic and functional aspects of the translated texts*. Tesis. Macquarie University. Recuperado el 28 de noviembre de 2014 de <http://www.researchonline.mq.edu.au/vital/access/manager/Repository/mq:31208>
- Portolés, J. (1998). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel
- Quaglio, P. (2009). *Television dialogue: the sitcom Friends vs. Natural conversation*. Philadelphia: John Benjamins
- Real Academia Española (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. México: Espasa
- Rica Peromingo, J. P. (2014). La traducción de marcadores discursivos (DM) inglés-español en los subtítulos de películas: un estudio de corpus. *The Journal of Specialised Translation* 21. Recuperado el 20 de marzo de 2016 de http://www.jostrans.org/issue21/art_rica_peromingo.php
- - -. (2016) *Aspectos técnicos y lingüísticos de la traducción audiovisual (TAV)*. Frankfurt am Main: Peter Lang
- Rodríguez Medina, M. J. (2009) Consideraciones pragmáticas en la traducción de las interjecciones del inglés al español: El caso de la novela británica *Jemima B*. *Revista de Lingüística y Lenguas aplicadas Vol. 4*. Recuperado el 5 de julio de 2015 de <http://polipapers.upv.es/index.php/rdlyla/article/view/743>
- Schiffrin, D. (2001). Discourse Markers: Language, Meaning and Context. *The Handbook of Discourse Analysis*. Schiffrin, D., Tannen, D. (eds.). Oxford: Blackwell, p. 54-75
- Searle, J. (1981). Metaphor. *Philosophical perspectives on metaphor*. D. Piña (trad.). Minnesota: University of Minnesota Press

- Sperber, D., Wilson, D. (1995). *Relevance: communication and cognition*. Oxford: Blackwell
- Toda, F. (2005). Subtitulado y doblaje: traducción especial (izada). *Quaderns. Revista de traducció* 12. 119-132. Recuperado el 10 de septiembre de 2015 de <http://www.raco.cat/index.php/quadernstraduccio/article/viewFile/25471/25305>
- Tusón, A. (2002). El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido. *Estudios de sociolingüística* 3. 133-153. Recuperado el 30 de julio de 2015 de www.textosenlinea.com.ar/academicos/El%20an%C3%A1lisis%20de%20la%20conversacion.pdf
- van Leeuwen, T. Jewitt, C. (2001). *Handbook of visual analysis*. Londres: SAGE
- Vázquez-Ayora, G. (1977). *Introducción a la Traductología*. Washington: Georgetown University Press
- Wilkinson, P. R. (2002). *Thesaurus of traditional english metaphors*. Nueva York: Routledge
- Zarei, F. (2013). Discourse Markers in English. *International Research Journal of Applied and Basic Sciences* 4. p.109-117. Recuperado el 20 de marzo de 2016 de <http://www.irjabs.com/en/archive.php?rid=33>

Índice de Tablas y Figuras

Tabla 1. Indicaciones conversacionales...	12
Tabla 2.1. Elementos de proceso reactivo...	35
Tabla 2.2. Elementos de estructura bidireccional...	37
Tabla 2.3. Elementos de patrón analítico...	39
Tabla 2.4. Elementos de patrón conceptual...	41
Tabla 3.1. Partículas discursivas en el corpus...	47
Tabla 3.2. Porcentajes de eliminación y no eliminación de partículas discursivas...	48
Tabla 3.3. Ejemplos de <i>oh</i> y <i>huh</i> ...	49
Tabla 3.4. Ejemplos de <i>fine</i> ...	50
Tabla 3.5. Ejemplos de <i>right</i> y <i>right?</i> ...	51
Tabla 3.6. Ejemplos de <i>all right</i> ...	52
Tabla 3.7. Ejemplos de <i>and</i> ...	53
Tabla 3.8. Ejemplos de <i>but</i> ...	53
Tabla 3.9. Ejemplos de <i>come on</i> ...	55
Tabla 3.10. Ejemplos de <i>yeah</i> ...	55
Tabla 3.11. Ejemplos de <i>god</i> ...	57
Tabla 3.12. Ejemplos de <i>wow</i> y <i>whoa</i> ...	58
Tabla 3.13. Ejemplos de <i>actually</i> ...	59
Tabla 3.14. Ejemplos de <i>okay</i> ...	59
Tabla 3.15. Ejemplos de <i>I mean</i> ...	60
Tabla 3.16. Ejemplos de <i>now</i> ...	61
Tabla 3.17. Ejemplos de <i>so</i> ...	63
Tabla 3.18. Ejemplos de <i>hey</i> ...	63
Tabla 3.19. Ejemplos de controladores del contacto...	64
Tabla 3.20. Ejemplos de <i>you know</i> ...	65
Tabla 3.21. Ejemplos de <i>well</i> ...	66
Tabla 3.22. Ejemplos de <i>look</i> y <i>see</i> ...	67
Tabla 3.23. Traducción de las partículas discursivas...	68
Tabla 4.1. Ejemplos de traducción mediante expresión metafórica...	83
Tabla 4.2. Ejemplos de traducción literal de expresión metafórica...	85
Tabla 4.3. Ejemplos de traducción mediante explicación de implicatura...	88
Tabla 4.4. Ejemplos de chistes verbales...	91
Tabla 4.5. Ejemplos de juegos intraducibles...	92
Figura 1.1. Emisión y recepción de la serie subtitulada...	23
Figura 2.1. Proceso reactivo...	36
Figura 2.2. Estructura narrativa bidireccional...	37
Figura 2.3. Patrón analítico...	39
Figura 2.4. Composicionalidad...	40
Figura 2.5. Patrón conceptual...	40
Figura 3.1. Escala de eliminación de partículas discursivas...	74
Figura 4.1. Traducción mediante expresión metafórica...	83
Figura 4.2. Traducción literal de expresión metafórica...	85
Figura 4.3. Traducción mediante explicación de implicatura...	87

Anexo 1. Fragmento de transcripción de audio y subtítulos

T,L,R,B en mesa de bar.	R- Barney's offered me 50 bucks to say some stupid word on a live news report.	Barney me ofreció \$50 por decir una estupidez en el noticiero.
01:00:00	B- Not some stupid word-- "booger".	No es una estupidez, es "Mocos".
	R- But I'm not doing it. I am a journalist.	-Pero no lo haré, soy periodista.
	B- What?! Journalist?! You do the little fluff pieces at the end of the news. Old people. Babies. Monkeys. That's not journalism. That's just things in a diaper.	-¿Qué? ¿Periodista? Sólo haces notas de color al final de las noticias. Ancianos, bebés, monos. Eso no es periodismo, son cosas con pañales.
	R- For your information, my boss is about to bump me up to the city hall beat.	Para tu información, mi jefe está a punto de ascenderme a reportera de la Municipalidad.
	L- City hall? Miss Thing!	¡Caramba, la Municipalidad!
	R- So I'm not going to jeopardize my promotion by saying "booger" for 50 bucks.	No arriesgaré mi ascenso por decir "Mocos" por 50 dólares.
01:30:00	B- Of course not. 'cause now you're saying "nipple," and it's a hundred. [p]Step into my web.	Claro que no. Porque ahora dirás "Pezón" y te ganarás 100 dólares. Cae en mi red.
	T- Whose bourbon is this?	¿De quién es este bourbon?
	L- Ooh, I don't know. It was here when we sat down.	No lo sé, estaba aquí cuando nos sentamos.
	T- The point is I seem to like bourbon now. I could've sworn I hated bourbon. First the shirt, now bourbon. I spent 27 years making up my mind about things, right? The movie I saw once and hated; the city I'll never go back to 'cause it was raining the day I visited. Maybe it's time to start forming some second impressions.	Pero ahora parece que me gusta el bourbon. Juraría que odiaba el bourbon. Primero la camisa, ahora el bourbon. Durante 27 años, he decidido mis gustos, la película que vi y luego odié la ciudad a la que no volveré porque cuando fui llovía. Quizá sea hora de revisar mis gustos.
02:00:00	M- You're finally gonna watch Goonies again? "Sloth love Chunk".	¿Por fin verás "Goonies" de nuevo? "Sloth ama a Chunk".
	T- Not Goonies, girls. What if there's someone from my past who I thought was wrong for me at the time, when in fact she, like this shirt, is actually a perfect fit?	"Goonies" no, chicas. ¿Qué tal si conocí a una en el pasado que pensé que no era la indicada para mí cuando en realidad, como esta camisa, era perfecta para mí?
	B- Hold up. There are only two reasons to ever date a girl you've already dated: Breast implants.	Espera. Sólo hay dos razones para salir con una antigua cita. Implantes de senos.
	L- You know, this isn't a bad idea. Let's think Ted's greatest hits. What about that girl Steph?	No es mala idea. Veamos, los Grandes Éxitos de Ted. ¿Qué tal esa chica, Steph?
02:30:00	T- Steph	Steph.
Flashback, T y Steph, restaurante	Steph- Okay, this is difficult to say: Back when I lived in L. A., I was pretty broke so I spent a month making adult films.	Me resulta difícil decir esto pero cuando me quedé sin dinero en Los Ángeles pasé un mes trabajando de actriz porno.
	T- Wow. Okay H-How many did you make?	¡Qué bien! ¿En cuántas películas actuaste?

	Steph- A hundred and seventy-five.	En 175.
Termina flashback todos en bar.	L- Say what you will about the porn industry, they're hard workers.	Di lo que quieras de la industria del porno, pero trabajan duro.
	M- What about that chick, um Jackie?	¿Qué tal esa chica, Jackie?
Flashback, T y Jackie, restaurante	T- ...and my bathing suit had fallen completely off.	Y el traje de baño se me cayó por completo.
03:00:00	Jackie- I know the feeling. Once when I was 16, I was driving, and I hit this hitchhiker. Don't know what happened to him, just kept driving.	Sé lo que se siente. Cuando tenía 16 años, atropellé a alguien que hacía dedo. No sé lo que sucedió, yo seguí conduciendo.
Termina flashback, todos en bar.	T- Uh no.	No.
	L- What about Natalie?	¿Y Natalie?
	T y M- Natalie!	-¡Natalie! -¡Natalie!
	R - Who's Natalie?	¿Quién es Natalie?
Imágenes de Nat 3:30	T - [off] Natalie. I had so many fond memories of her: The tea candles on her dresser, the sock monkey collection on her bed, that one Belle & Sebastian song she always listened to, her smile.	Natalie. Guardo muy buenos recuerdos de ella. Las velas para el té en su tocador. La colección de monos de trapo en su cama. Aquella canción de Belle y Sebastian que siempre escuchaba. Su sonrisa.
	T- Man, I haven't seen her in, like, three years.	No la veo desde hace tres años.
	R- Well, why'd you guys break up?	¿Por qué terminaron?
	T- I just wasn't looking for a big commitment at the time. Of course, now a big commitment doesn't seem so bad. Maybe I should call her. What do you guys think?	En esa época no quería comprometerme, pero ahora no me parece tan mala idea. Quizá debería llamara. ¿Qué opinan?
	B- You dumped a porn star? Friendship over. [ff]Friendship over!	¿Dejaste a una estrella porno? Se terminó nuestra amistad. ¡Se terminó nuestra amistad!