

CLINA

VOLUME 8, ISSUE 1

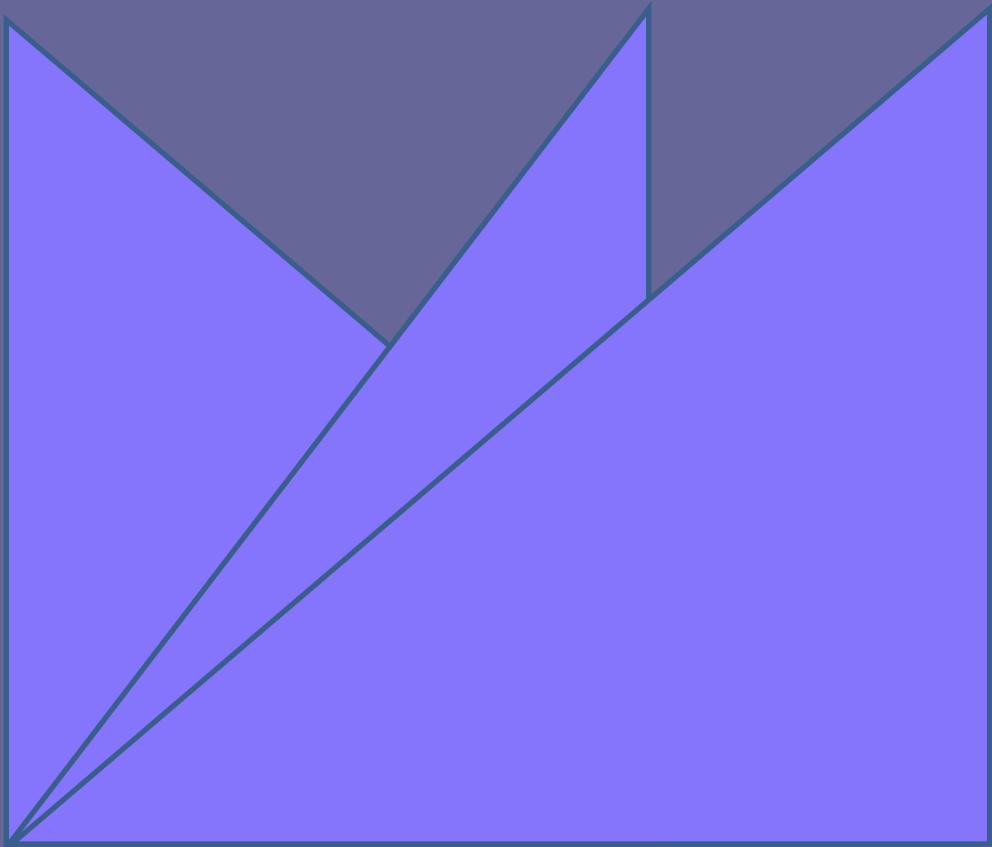
June 2022

eISSN: 2444-1961

<https://doi.org/10.14201/clina202281>

An Interdisciplinary Journal of Translation, Interpreting and Intercultural Communication
Revista Interdisciplinaria de Traducción, Interpretación y Comunicación Intercultural

<https://revistas.usal.es/index.php/clina/>



EL ESPAÑOL DESDE/HACIA LAS LENGUAS ROMÁNICAS (II)

Antonio J. Martínez Pleguezuelos y Jorge J. Sánchez Iglesias (eds.)



Ediciones Universidad
Salamanca

CLINA

VOLUME 8, ISSUE 1

June 2022

eISSN: 2444-1961

<https://doi.org/10.14201/clina202281>

An Interdisciplinary Journal of Translation, Interpreting and Intercultural Communication
Revista Interdisciplinaria de Traducción, Interpretación y Comunicación Intercultural

<https://revistas.usal.es/index.php/clina/>

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Dirección

Goedele DE STERCK (Dep. T&I, Usal) y J. Agustín TORIJANO (Dep. T&I, Usal)

Secretaría

Beatriz DE LA FUENTE (Dep. T&I, Usal)

Consejo de Redacción

Ovidi CARBONELL I CORTÉS (Dep. T&I, Usal)

Anna Gil BARDAJÍ (UAB)

Juan David GONZÁLEZ-IGLESIAS GONZÁLEZ (UCM)

Catalina JIMÉNEZ (UGR)

Sayaka KATO (CCHJ, Dep. T&I, Usal)

M. Rosario MARTÍN RUANO (Dep. T&I, Usal)

Antonio Jesús MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS (UCM)

M.^a Ángeles RECIO (Dep. T&I, Usal)

Astrid SCHMIDHOFER (Universidad de Innsbruck)

María del Pino VALERO CUADRA (UA)

Consejo Asesor

Ester ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA (Universidade Federal do Espírito Santo, Brazil)

Mona BAKER (University of Manchester, UK)

Christian BALLIU (Université libre de Bruxelles, Belgium)

Katrin BERTY (Universität Heidelberg, Germany)

Jenny BRUMME (Universität Pompeu Fabra, Spain)

Ángela COLLADO AÍS (Universidad de Granada, Spain)

Marc DELBARGE (KULeuven, Belgium)

Dimitrij DOBROVOL'SKIJ (University of Moscow, Russia)

Pilar ELENA GARCÍA (Universidad de Salamanca, Spain)

Ana M.^a GARCÍA ÁLVAREZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Spain)

Jan ENGBERG (Aarhus University, Denmark)

Noriko HAMAMATSU (Tokyo, Japan)

Sue-Ann HARDING (Queen's University Belfast, UK)

Wolfgang LÖRSCHER (Universität Leipzig, Germany)

Óscar LOUREDA (Universität Heidelberg, Germany)

Carmen MELLADO BLANCO (Universidad de Santiago de Compostela, Spain)

Ricardo MUÑOZ MARTÍN (Università di Bologna, Italy)

Adolf PIQUER (Universität Jaume I, Castelló, Spain)

Isidro PLIEGO (Universidad de Sevilla, Spain)

Jairo SÁNCHEZ GALVIS (University of West Indies, Trinidad & Tobago)

Holger SIEVER (Universität Mainz, Germany)

Carsten SINNER (Universität Leipzig, Germany)

Encarnación TABARES PLASENCIA (Universidad de La Laguna, Spain)

Fernando TODA (Universidad de Salamanca, Spain)

Aina TORRENT-LENZEN (Fachhochschule Köln, Germany)

Roberto VALDEÓN (Universidad de Oviedo, Spain & University of the Free State, South Africa)

Christian VICENTE (Université de Nice, Sophia Antipolis, France)

Rika YOSHIDA (Rikkyo University, Japan)

<https://revistas.usal.es/index.php/clina/>

Contacto

Dirección: desterck@usal.es

Dirección: torijano@usal.es

Secretaría: fuentemarina@usal.es

Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca

Campus Miguel de Unamuno, s/n • 37007 Salamanca (España)

Teléfono: +34 923 29 45 80 Correo-e: revistaclina@usal.es

<https://revistas.usal.es/index.php/clina>

La revista *CLINA* se publica exclusivamente en formato electrónico y su divulgación será a través de los portales propios de la Universidad de Salamanca y de todos aquellos otros portales o repositorios con los que existan acuerdos de colaboración, así como la realización de resúmenes de los mismos para la difusión de tales obras y de la revista en su conjunto.

Propiedad intelectual de la revista *CLINA*

El autor cede a la Universidad de Salamanca (Ediciones Universidad de Salamanca) los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública necesarios para la explotación de su obra en la revista *CLINA* en formato electrónico y su divulgación a través de los portales propios de la Universidad de Salamanca y de todos aquellos otros portales o repositorios con los que existan acuerdos de colaboración, así como la realización de resúmenes de los mismos para la difusión de tales obras y de la Revista en su conjunto. La cesión de derechos tiene carácter exclusivo, gratuito, indefinido y de alcance mundial.

El autor *garantiza* que el trabajo remitido constituye una obra original de su creación, no copiado ni plagiado en todo o en parte de la obra de terceros, ni publicado anteriormente en otro lugar. Se compromete, además, a no remitir el mismo artículo a otras publicaciones mientras no se complete el proceso de evaluación por parte de *CLINA*; no obstante, transcurridos seis meses desde su envío sin aceptación formal para su publicación, o antes, si la Revista lo hubiera rechazado, podrá de nuevo el autor disponer libremente de su trabajo para publicarlo en otro lugar.

El autor garantiza, igualmente, que ha respetado las normas de elaboración del trabajo habituales en su ámbito de estudio, así como las relativas a los derechos de autor de los textos, gráficos y demás materiales incluidos en sus textos remitidos a *CLINA*.

Pretende mantener los *más altos estándares de calidad* en sus publicaciones. Sin perjuicio de la responsabilidad que, en primera instancia, tienen los propios autores cuidando la honestidad, altura creativa y autenticidad de su obra, los editores, los miembros del Consejo de Redacción y los revisores de la Revista velarán por el mantenimiento de la integridad, calidad y originalidad de la investigación.

<https://revistas.usal.es/index.php/clina/about/submissions>

Maquetación: Gráficas Lope

Corrección de pruebas: los autores y el Consejo de Redacción

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca.

A tenor de lo dispuesto en las calificaciones *Creative Commons* CC BY-NC-ND y CC BY, se puede compartir (copiar, distribuir) el contenido de esta revista, según lo que se haya establecido para cada una de sus partes, siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y sin transformar los contenidos ni crear obras derivadas (ND).



CC BY-NC-ND



CC BY

TABLE OF CONTENTS / ÍNDICE

ARTICLES / ARTÍCULOS

- La traducción audiovisual del lenguaje tabú entre lenguas romances: el caso de los somatismos en *Todo sobre mi madre* al portugués brasileño
[The audiovisual translation of taboo language between Romance languages: The case of somatisms in *Todo sobre mi madre* into Brazilian Portuguese]
Willian Henrique CÂNDIDO MOURA..... 9-29
- El tratamiento del multilingüismo en la traducción audiovisual catalán-español: estudio de caso de *Las del hockey*
[The treatment of multilingualism in Catalan-Spanish audiovisual translation: a case study of *The Hockey Girls*]
Anna TUDELA-ISANTA y Blanca ARIAS-BADIA 31-55
- Pintosas, bafônicas!/¡Fabulosos, reinas!/¡Fabulosas, divinas!: representaciones sexo-diversas en el doblaje de *Super Drags*
[Pintosas, bafônicas!/¡Fabulosos, reinas!/¡Fabulosas, divinas!: Sexually Diverse Representations in the Dubbed Versions of *Super Drags*]
Tainara BUSTAMANTE, Diego COTRINA y Iván VILLANUEVA-JORDÁN 57-75

INTERVIEWS / ENTREVISTAS

- De los placeres y los peligros de las distancias (más o menos) cortas
[Pleasures and dangers in short distance]
Elena BORRÁS GARCÍA y Itziar HERNÁNDEZ RODILLA 79-83

BOOKS REVIEWS / RESEÑAS

ERLENSDÓTTIR, Erla; MARTINELL, Emma; SÖHRMAN, Ingmar (eds.) 2017. <i>De América a Europa. Denominaciones de alimentos americanos en lenguas europeas</i> . Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 415 pp. ISBN 978-84-16922-53-6. <i>Iciar ALONSO-ARAGUÁS</i>	87-91
CLINA STYLESHEET / NORMAS PARA AUTORES/AS	93-96

ARTICLES
ARTÍCULOS

La traducción audiovisual del lenguaje tabú entre lenguas romances: el caso de los somatismos en *Todo sobre mi madre* al portugués brasileño

The Audiovisual Translation of Taboo Language between Romance Languages: The case of somatismos in Todo sobre mi madre into Brazilian Portuguese

Willian Henrique CÂNDIDO MOURA

Universidad Federal de Santa Catarina

willianmoura.tradutor@gmail.com

Resumen: En esta investigación se expone el análisis del doblaje y la subtitulación en DVD, del español al portugués brasileño, de tabúes lingüísticos somáticos en la película *Todo sobre mi madre* (1999), dirigida por Pedro Almodóvar. El objetivo del estudio fue analizar qué técnicas de traducción se emplearon para traducir los tabúes lingüísticos somáticos de la película, y si la traducción ha logrado la carga ofensiva en portugués brasileño. Para ello, además de diccionarios, se utilizó una propuesta basada en el modelo de análisis descriptivo del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación de Ávila-Cabrera (2015). Los tabúes lingüísticos somáticos, es decir, las palabras y expresiones tabúes relativas a las partes del cuerpo (Moura 2020b), fueron elegidos aquí porque presentan relaciones cercanas y lejanas entre las dos lenguas romances. Los resultados muestran que hubo una tendencia en la traducción audiovisual brasileña a la sustitución del tabú, seguida de la traducción literal y omisión. Otro resultado muestra que la traducción ha presentado una tendencia a amenizar la carga tabú de

los somatismos en la subtítulos y a mantenerla en el doblaje. Por ello, se concluye que la traducción audiovisual de tabúes lingüísticos somáticos al portugués brasileño, en esta película, ha validado el supuesto de que leer una palabrota es más impactante que escucharla (Reid 1978, Arango 1991, Luyken 1991, Díaz-Cintas 2001).

Palabras clave: Subtitulación; doblaje; palabras tabú; palabrotas; traducción español-portugués.

Abstract: This research shows the analysis of dubbing and subtitling on DVD, from Spanish to Brazilian Portuguese, of somatic taboo words in the film *Todo sobre mi madre* (1999) directed by Pedro Almodóvar. The aim of the study was to analyze which translation techniques were used to translate the somatic taboo words of the film, and if the translation reached the offensive load in Brazilian Portuguese. In addition to dictionaries, we used a proposal based on the descriptive model of analysis of offensive and taboo language in subtitling (Ávila-Cabrera 2015). Somatic taboo words, in other words, taboo words and expressions about parts of the body (Moura 2020b), were chosen here because they present close and distant relations between the two Romance languages. Results show that there was a tendency in the Brazilian audiovisual translation to the substitution of the taboo, followed by literal translation and omission. Another result shows that translation presented a tendency to tone down the taboo load of somatismos in subtitling and to maintain it in dubbing. Therefore, it is concluded that the audiovisual translation of somatic taboo words into Brazilian Portuguese, in this film, validated the assumption that reading a «swear word» is more shocking than hearing it (Reid 1978, Arango 1991, Luyken 1991, Díaz-Cintas 2001).

Keywords: Subtitling; dubbing; taboo words; «swear word»; Spanish-Portuguese translation.

«A boca, como princípio feminino, como espaço vazio, como cavidade, era o melhor lugar para gerar as palavras, e a língua, princípio masculino, pontiaguda, afiada, fállica, era a indicação para introduzir a palavra criada, esse universo de informação, em outras mentes, para que ali fecundasse» (Esquivel 2007, 70-1).

1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación se enmarca en los estudios de traducción audiovisual y busca contribuir a este campo mediante el análisis descriptivo de las técnicas empleadas en la traducción del español (ES) al portugués brasileño (PT-BR) de los tabúes lingüísticos somáticos en la película *Todo sobre mi madre* (1999). En la traducción audiovisual (TAV), el acto traductor no se basa solamente en la traducción del código lingüístico,

sino en la traducción de un conjunto de códigos además del verbal y que, cuando interactúan efectivamente, contribuyen a que el espectador comprenda el texto audiovisual en su totalidad (Chaume 2004, Orrego-Carmona 2013).

En el campo de la TAV, las modalidades se pueden categorizar en dos grandes grupos, mediante las técnicas usadas en la traducción, como señala Orrego-Carmona (2013, 301): «(1) las que agregan un código textual gráfico al material audiovisual y (2) las que alteran el código lingüístico del canal verbal». En la primera categoría, se presentan modalidades como la subtitulación (subtítulos interlingüísticos, intralingüísticos, para sordos, *closed caption*, electrónicos etc.) y, en la segunda, el doblaje, las voces superpuestas y la audiodescripción. En esta investigación, el análisis sobre los tabúes lingüísticos somáticos, como se presenta más adelante, ha sido realizado con dos modalidades distintas: la subtitulación interlingüística y el doblaje oficiales al portugués brasileño de la película *Todo sobre mi madre* (1999).

El presente artículo expande uno de los resultados de una investigación de máster¹ (Moura 2020b) en la que se analizaron doce categorías distintas de tabúes lingüísticos. Se han elegido los tabúes lingüísticos somáticos, es decir, ‘las palabras y expresiones tabúes sobre las partes del cuerpo’, por ser la categoría con más incidencias en el corpus de investigación. Debido a esta recurrencia, ha sido posible analizar las similitudes y diferencias lingüísticas y culturales e, incluso, categorizar los tabúes en la traducción audiovisual de dichas lenguas, más allá del análisis lexicográfico defendido en la tesis de máster.

En este contexto, el objetivo de este trabajo es analizar qué técnicas de traducción han sido empleadas para traducir los tabúes lingüísticos somáticos de la película y si la traducción ha logrado el trasvase de la carga ofensiva en portugués brasileño. De tal manera, se cuestiona si es posible establecer una aproximación entre español y portugués de Brasil en términos lingüísticos y culturales, analizando los límites, las similitudes y los alejamientos sobre el uso del lenguaje tabú, las palabrotas y la carga ofensiva en ambas lenguas.

El artículo se estructura de la siguiente forma: en el apartado 2, se presentan investigaciones que llevaron hasta la definición de «tabú lingüístico somático». En el apartado 3, se discuten algunos trabajos sobre TAV y tabúes lingüísticos, palabrotas y lenguaje ofensivo y tabú. En el apartado 4, se describen el material y la metodología de recogida y análisis del corpus. En el apartado 5, se presentan los análisis cualitativos y cuantitativos de los tabúes lingüísticos somáticos. Las discusiones sobre las aproximaciones y los alejamientos con respecto a la traducción del lenguaje tabú u ofensivo entre ES y PT-BR, se ha presentado en el apartado 6. Por último, el apartado 7 se ha dedicado a las conclusiones basadas en los resultados y discusiones y sugerencias de investigaciones futuras.

1. La investigación se concluyó el 2020 en el *Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução* de la *Universidade Federal de Santa Catarina* (PPGET-UFSC), en Brasil. La investigación se ha llevado a cabo con una beca del *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico* (CNPq).

2. LENGUAJE TABÚ, SOMATISMOS Y TABÚES LINGÜÍSTICOS SOMÁTICOS

Como se ha expuesto en el apartado anterior, esta investigación busca analizar las técnicas empleadas en la traducción al portugués brasileño de los tabúes lingüísticos somáticos de la película *Todo sobre mi madre* (1999). Ante todo, se hace necesario definir el concepto de tabúes lingüísticos somáticos, partiendo de lo que se comprende por «tabú», «lenguaje tabú», «tabú lingüístico» y «palabrota», y cómo se puede incluir los somatismos en este marco conceptual.

Arango (1991) señala que el tabú tiene dos significados diferentes: el primero se relaciona con lo sagrado; el segundo se refiere a lo peligroso, perturbador, impuro o prohibido. Hay siempre una idea de prohibición que subyace tras el concepto de tabú o, como propone Silva (2016), detrás de todo lo que viola las buenas costumbres impuestas por la sociedad sobre las formas de vestirse, de comportarse y hasta la propia manera de hablar, por las cuales se puede sufrir una desaprobación social. Desde el origen de la palabra «tabú», pasando por su significado inicial hasta la consolidación de la Lingüística como disciplina científica, los estudiosos del lenguaje se dedicaron a investigar los tabúes como fenómeno lingüístico. Calvo Shadid (2011) afirma que los tabúes lingüísticos están restringidos al alcance del tabú en la sociedad. Por ello, se puede inferir que la diversidad de mecanismos sociales que se relacionan con las actitudes sobre lo peligroso, lo obsceno, lo prohibido, lo limitado o fuera de lo común para una cultura, varía en cada sistema de valores, creencias y costumbres, sean estos lingüísticos o no.

Para Fuentes-Luque (2014, 4), «el lenguaje tabú es parte innegable del discurso cotidiano, en una u otra forma, en todo idioma y cultura». A su vez, respecto a las palabrotas, Jay y Janschewitz (2008) enfatizan que su principal objetivo es expresar emociones, especialmente frustración e ira. Arango (1991), Allan y BurrIDGE (2006), Jay y Janschewitz (2008), Jay (2009), Mohr (2013) y BurrIDGE (2014) sostienen que existen numerosos factores históricos, pragmáticos, culturales, neurológicos, fisiológicos, psicológicos, cognitivos, entre otros, que determinan qué es una palabrota, y cuándo se utiliza una palabrota de manera ofensiva, grosera o incluso amistosa. Así, como mencionan Jay y Janschewitz (2008) y Fuentes-Luque (2014), en algunas culturas usar palabras tabú tiene como consecuencia un castigo; en otros, esta costumbre es común y su uso indiferente. Generalmente, la recepción de las palabrotas y la reacción que conllevan se basa en las relaciones de poder y el estatus social de la persona que pronuncia/recibe dichas palabras, pues diferentes comunidades y culturas tienen diferentes perspectivas sobre el uso de ese tipo de lenguaje.

De tal modo, Moura (2020b) ha investigado y propuesto una clasificación para los tabúes del lenguaje. La propuesta busca actualizar la literatura sobre el tema en lengua portuguesa, ya que este tipo de lenguaje está en constante desarrollo y sometido a cambios lingüísticos y culturales, debido a la libertad de expresión y a las evoluciones sociales. Se denominan tabúes lingüísticos morales:

Palabras o expresiones que, en ciertos contextos, pueden tener una carga de significado considerada grosera, soez, vulgar u obscena, utilizadas con el objetivo de ofender a alguien. Tales palabras también pueden considerarse inmorales debido a su connotación irrespetuosa, y pueden llamarse palabrotas o malas palabras. A menudo, pueden causar malestar tanto al hablante como al oyente/lector [...] (Moura 2020b, 57).

Esta clasificación se ordena en doce tipos de tabúes lingüísticos morales, es decir: «Insultos u Ofensas», «Insultos Sutiles», «Blasfemias», «Excreciones», «Somatismos», «Relaciones Sexuales», «Libertinaje», «Drogas y Adicciones», «Étnico Raciales», «Género y Orientación Sexual», «Zoónimos», y «Condición Física/Psicológica». En esta propuesta, la misma palabra tabú puede pertenecer a dos categorías a la vez, por ejemplo, ser un Insulto/Ofensa así como un Zoónimo, por ejemplo, llamar a alguien de *perra*.

Sobre los somatismos, en el ámbito de la fraseología, Mellado Blanco (2004) y Olza Moreno (2011) definen que son las unidades fraseológicas y expresiones idiomáticas que contienen como componente al menos un lexema que hace referencia a un órgano o parte del cuerpo humano o animal. Sciutto (2005, 507) presenta desde una perspectiva semántico-funcional que los somatismos, «además de servir de refuerzo expresivo para referirnos a situaciones o comportamientos humanos, se caracterizan generalmente por el hecho de que acentúan los aspectos negativos de los mismos». De manera análoga, por la existencia de diversos tabúes lingüísticos y palabrotas que hacen referencia a las partes del cuerpo, se define el concepto de tabú lingüístico somático, o somatismo tabú:

Se refiere a partes del cuerpo, como el pene y la vagina, palabras que incluso en su definición biológica ya se consideran tabúes lingüísticos morales en determinados contextos. Otras partes del cuerpo que, a través de la situación de análisis llegan a adquirir esta connotación, también entran en esta categoría, como los senos, los glúteos y el vello púbico. Ejemplos de tabúes lingüísticos somáticos: *coño*, *culo* y *polla* (Moura 2020b, 58).

Una vez presentada la definición de tabú lingüístico somático, se pasa, en el apartado siguiente, a la exposición de algunas discusiones sobre la traducción audiovisual del lenguaje tabú, palabrotas, somatismos y tabúes lingüísticos.

3. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DEL LENGUAJE TABÚ Y DE LOS SOMATISMOS

Generalmente se consideran los elementos culturales como un problema de traducción debido a las complejidades que requiere el traductor para transponer tales elementos de la lengua de origen, que no tienen una traducción cristalizada en el idioma de destino, sin perder su significado para la audiencia. En el ámbito de los

elementos culturales en la TAV, los tabúes lingüísticos y las palabrotas, a menudo, no son elementos esenciales o necesarios para la comprensión de un diálogo, y por ello terminan por no traducirse. Otro rasgo relevante sobre este tipo de lenguaje es que hay un supuesto de que leer una palabrota es mucho más impactante que escucharla (Reid 1978, Arango 1991, Luyken 1991, Díaz-Cintas 2001, Ávila-Cabrera 2015).

Fuentes-Luque (2014) señala que ciertos idiomas y culturas optan por censurar o camuflar el lenguaje tabú en la traducción audiovisual. En ocasiones, se utilizan símbolos y signos gráficos para ocultar las palabrotas, los llamados *grawlixes* u *obscenicons* (#!@*\$), como forma de censura en la subtitulación, además de alteraciones en la banda sonora del material audiovisual doblado a través de pitidos (Díaz-Cintas 2012, Fuentes-Luque 2014). Ese tipo de traducción se configura como censura o «manipulación ideológica» según Díaz-Cintas (2012), pues decir palabrotas siempre ha sido mal visto, además que usar asteriscos para reemplazar términos obscenos es común en otras ocasiones.

Díaz-Cintas y Remael (2021) comentan que palabras tabú, palabrotas e interjecciones suelen estar atenuadas en los subtítulos, o incluso excluidas si el espacio es limitado. Esto quiere decir que la atenuación y la omisión son dos técnicas de traducción muy utilizadas cuando se trata de las palabrotas en la subtitulación². Sin embargo, estas dos técnicas no siempre son las más adecuadas para el diálogo o la escena traducida (Scandura 2004, Hjort 2009, Valdeón 2015). Aunque haya la premisa de que en la subtitulación las palabrotas son desechables y su lectura causa una mala impresión en la audiencia, según Díaz-Cintas (2001), se cree que tales palabras cumplen funciones específicas en la caracterización e interacción entre los personajes y, en consecuencia, en la narrativa fílmica. Por ello excluirlas ciertamente no es la única ni tampoco la mejor opción disponible. El hecho de que las palabrotas y los tabúes lingüísticos se consideren un tipo de lenguaje cargado de emoción los hace sensibles a los cambios de la oralidad a la escritura, siendo, en la mayoría de los casos, eliminados de la subtitulación (Díaz-Cintas 2020).

En el doblaje, como contraejemplo, las investigaciones de Valdeón (2015) y Valdeón (2020), desarrolladas en España, han arrojado resultados que mostraron una tendencia al aumento (intensificación) de las palabrotas y del lenguaje tabú en el doblaje de series del inglés al español peninsular, lo que este autor denomina como «hipótesis de la vulgarización» en la traducción audiovisual española. Estos resultados difieren de

2. Díaz-Cintas (2012) presenta que las restricciones visuales y espacio temporales no deberían servir como excusas para suavizar u omitir elementos sensibles presentes en el diálogo original, como blasfemias, palabrotas, referencias sexuales o comentarios políticos. Sin embargo, las limitaciones y necesidades técnicas de cada tipo de traducción audiovisual a menudo se pueden malinterpretar y utilizar abiertamente para justificar algunas soluciones desagradables, como ha sido el caso de los regímenes de censura, tanto en el pasado como en el presente. Ahí es cuando se produce la manipulación ideológica.

las directrices tradicionales de TAV, que indican la costumbre de atenuar u omitir las malas palabras (Chaume 2004, Díaz-Cintas y Remael 2021).

Además, Pérez Rodríguez, Huertas Abril y Gómez Parra (2020) han investigado el cambio del lenguaje soez en el doblaje de series del inglés al español peninsular. Los resultados muestran que la versión doblada mantiene la carga ofensiva y los registros de oralidad por medio de adaptaciones más fieles, cercanas al texto original. Resultados semejantes fueron encontrados por Moura (2020a) al comparar la traducción de tabúes lingüísticos relacionados a insultos en la versión subtitulada en DVD y *fansubbing* —subtitulación hecha por fans— de una película española al portugués brasileño. Ambos subtítulos han traducido los insultos manteniéndose su carga ofensiva, valorando el significado que los subtítulos deben proporcionar a la audiencia que mira la película.

En el ámbito de los somatismos en TAV, la investigación de Vaivaraitė-Balsienė (2017) ha presentado un análisis sobre la traducción de modismos de una serie en inglés mediante las voces superpuestas en lituano. Los resultados han mostrado la incidencia de modismos verbales somáticos en el corpus de análisis, y han revelado que existen similitudes y equivalencias entre los idiomas inglés y lituano en lo que se refiere a la forma y significado de somatismos. En dicha investigación, hubo muchos casos en los que un modismo somático de la lengua de origen fue reemplazado por un modismo somático de la lengua de destino equivalente en forma y significado.

Resultados cercanos han aparecido en la investigación de Oliveira (2019). La autora buscó analizar la traducción para el doblaje de unidades fraseológicas somáticas de una telenovela mexicana al portugués brasileño. Entre los resultados obtenidos, se destacan que las unidades fraseológicas somáticas presentaron diferentes estrategias traductoras con un gran número de correspondencias totales. Esto muestra una tendencia del doblaje brasileño de telenovelas a mantener en el texto de destino una unidad fraseológica correspondiente al significado y uso de la del texto original, lo que puede ser facilitado gracias al paralelismo cultural entre las dos lenguas involucradas en los análisis.

4. METODOLOGÍA

4.1. *Material*

Todo sobre mi madre, en portugués brasileño *Tudo sobre minha mãe*, es una película española de 1999 dirigida por Pedro Almodóvar. Ha sido elegida como material por dos justificaciones: la primera es que posee una trama llena de temas y personajes tabú, lo que conlleva un número más grande de tabúes lingüísticos en los diálogos.

Sobre el argumento de la película, Manuela, la protagonista, es una enfermera que graba simulaciones en video para lidiar con personas que han perdido a familiares por muerte cerebral. Vive en Madrid con su hijo Esteban, un joven al que le gustaría conocer a su padre, pero Manuela insiste en ocultarlo. El padre de Esteban, Lola, es una travesti que vive en Barcelona y tiene el virus del VIH. Se lo transmitió el virus a la hermana Rosa, una monja que terminó embarazada de Lola. Después de ver una pieza de teatro junto a su madre, Esteban sale en busca de un autógrafo de la actriz Huma Rojo, de la que es fan. En este momento, es atropellado y fallece como resultado de muerte cerebral. Manuela, entonces, pasa a vivir una de sus propias simulaciones y acaba huyendo a Barcelona, donde encuentra su amiga Agrado, una transexual que vive de la prostitución. Además de la trama tabú, la segunda justificación para la elección de *Todo sobre mi madre* (1999) como objeto de estudio es que se tuvo acceso al guion (Almodóvar 1999), lo que ha facilitado la recopilación del *corpus* y el cotejo con los tabúes lingüísticos en la pantalla.

4.2. Recolección y análisis de datos

Se ha recopilado el corpus de investigación manualmente, sin el uso de recursos de la lingüística de corpus, tampoco se usaron programas informáticos de recolección de datos. Inicialmente, se compró y se utilizó como base el guion original de *Todo sobre mi madre* (Almodóvar 1999) para identificar los tabúes lingüísticos. Después, se cotejaron estos tabúes del guion con la película para excluir los somatismos del guion que no aparecían en la pantalla, o para añadir tabúes lingüísticos que no estaban en el guion, pero que sí aparecían en la película.

Con el material de base, se procedió con el análisis contrastivo. Para ello, además de diccionarios, se ha utilizado una propuesta basada en el modelo de análisis descriptivo del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación de Ávila-Cabrera (2015). En la propuesta del autor, se presentan las siguientes técnicas de traducción³: traducción literal, préstamo, calco, explicitación, sustitución, transposición, recreación léxica, compensación, omisión y reformulación. Tras analizar estas técnicas, se muestra el impacto que la traducción audiovisual de los tabúes lingüísticos somáticos puede ejercer en los espectadores que ven la película, a través del nivel de carga ofensiva que utiliza el traductor (Ávila-Cabrera 2015). Así, el trasvase de la carga ofensiva en la traducción se puede suavizar, mantener, intensificar, neutralizar u omitir el tabú lingüístico.

El corpus recopilado se presenta en dos tablas, una para subtitulación y otra para doblaje, y se encuentra ordenado en el apartado «Resultados». Las tablas se dividen

3. A partir de las técnicas de traducción enumeradas por Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet y por Jorge Díaz-Cintas y Aline Remael, la propuesta de Ávila-Cabrera (2015) contiene diez técnicas de traducción.

en cinco columnas: 1. Tabúes lingüísticos somáticos recogidos del audio original de la película en DVD; 2. Tabúes lingüísticos traducidos al portugués brasileño recogidos de la película en DVD; 3. Número de incidencias del tabú en la película; 4. Técnica de traducción utilizada; 5. Carga ofensiva del tabú traducido.

Siguiendo las tablas, se presentan los análisis descriptivos de las técnicas empleadas. Los análisis cualitativos han sido realizados desde una perspectiva lexicográfica, buscando lo que dicen diccionarios generales bilingües, monolingües, específicos de argot, jergas, palabrotas y vulgarismos en español y portugués sobre los tabúes lingüísticos recopilados, su significado y uso en ambas lenguas. Se consultaron los siguientes diccionarios:

[ATOPE] *ATOPE - Dicionário de Gírias Espanhol-Português*

[AULETE] *Aulete Digital, o Dicionário da Língua Portuguesa*

[DICAR] *Diccionario de Argot*

[DIPAL] *Dicionário do Palavrão e Termos Afins*

[DLE] *Diccionario de la Lengua Española Online*

[JHH] *Jergas de Habla Hispana*

[WR] *WordReference, Dicionário Online de Idiomas*

Los análisis cuantitativos se presentan a través de gráficos de las técnicas empleadas en la traducción de las palabras tabú, y del trasvase de carga ofensiva que se cree que se ha logrado con esta traducción en la subtitulación y doblaje de la película. De ahí, se expone la «Discusión» sobre la traducción de tabúes lingüísticos somáticos entre español y portugués brasileño, buscando identificar similitudes y alejamientos entre estas lenguas romances.

5. RESULTADOS

En *Todo sobre mi madre* (1999), se identificaron 8 tabúes lingüísticos referentes a somatismos, que tuvieron 24 incidencias en la película. Las figuras que siguen están ordenadas con el tabú en español, la traducción al portugués brasileño, las incidencias de somatismos en el film, la técnica de traducción empleada y la carga ofensiva lograda en la subtitulación (Fig. 1) y en el doblaje (Fig. 2).

SUBTITULACIÓN				
Somatismo	Traducción	Incidencias	Técnica	Carga Ofensiva
<i>Cojones</i>	<i>Cansado</i>	1	Sustitución	Neutralizada
	∅	2	Omisión	Omitida
<i>Coño</i>	<i>Droga</i>	1	Sustitución	Suavizada
	<i>Diabos</i>	1	Sustitución	Suavizada
<i>Culo</i>	<i>Bunda</i>	1	Traducción Literal	Mantenida
<i>Dotadas</i>	<i>Dotadas</i>	1	Traducción Literal	Mantenida
	<i>Pau</i>	4	Traducción Literal	Mantenida
<i>Polla</i>	∅	2	Omisión	Omitida
	<i>Pênis</i>	1	Sustitución	Suavizada
<i>Pollón</i>	<i>Caralho</i>	1	Sustitución	Mantenida
<i>Rabo</i>	<i>Bunda</i>	2	Sustitución	Suavizada
<i>Tetas</i>	<i>Seios</i>	3	Sustitución	Suavizada
	<i>Peitos</i>	4	Sustitución	Suavizada

Figura 1. Subtitulación de los tabúes lingüísticos somáticos. Fuente: Elaboración propia

DOBLAJE				
Somatismo	Traducción	Incidencias	Técnica	Carga Ofensiva
<i>Cojones</i>	<i>Farto</i>	1	Sustitución	Neutralizada
<i>Coño</i>	<i>Ova</i>	1	Sustitución	Neutralizada
	∅	3	Omisión	Omitida
<i>Culo</i>	<i>Bunda</i>	1	Traducción Literal	Mantenida
<i>Dotadas</i>	<i>Dotadas</i>	1	Traducción Literal	Mantenida
<i>Polla</i>	<i>Chupada</i>	1	Sustitución	Mantenida
	<i>Pau</i>	6	Traducción Literal	Mantenida
<i>Pollón</i>	<i>Bastante</i>	1	Sustitución	Neutralizada
<i>Rabo</i>	<i>Rabo</i>	2	Traducción Literal	Mantenida
<i>Tetas</i>	<i>Peitos</i>	7	Sustitución	Suavizada

Figura 2. Doblaje de los tabúes lingüísticos somáticos. Fuente: Elaboración propia

A continuación se presentan los resultados cualitativos de los análisis lexicográficos con el objetivo de estudiar las estrategias de traducción empleadas en la traducción de tabúes lingüísticos somáticos y describir los trasvases de carga ofensiva obtenidos con dichas traducciones en portugués brasileño. Se desarrollaron los análisis a partir de consulta a los diccionarios presentados en el apartado «Metodología».

5.1. Resultados cualitativos

Cojones

Este tabú lingüístico ha tenido 1 registro en la película y fue traducido a través de la técnica de sustitución, la cual ha neutralizado el somatismo tanto en la subtitulación como en el doblaje. DLE, DICAR y WR indican que *cojón* es una forma coloquial de referirse a los *testículos*. Por ello, la sustitución en *cojones* → *cansado* y *cojones* → *farto* [*harto*] ha anulado, en ambos casos, la connotación tabú del somatismo, ya que no hay carga ofensiva en las palabras *farto* y *cansado*. Es importante mencionar que en el diálogo de la película, la palabra *cojones* hace parte de la expresión idiomática *estar hasta los cojones*. Los diccionarios DICAR y JHH indican que *estar hasta los cojones* es una frase malsonante que significa *estar cansado*, *estar harto*. ATOPE y WR sugieren como traducciones para *estar hasta los cojones* → *estar de saco cheio* y *estar cheio*. Las traducciones *estar hasta los cojones* → *estar cansado*, en la subtitulación y *estar hasta los cojones* → *estar farto*, en el doblaje, están en línea con lo expuesto en DICAR y JHH, pero neutralizan y explican el significado de la expresión tabú española.

Coño

En el corpus, el somatismo *coño* se ha repetido 4 veces. En la subtitulación han ocurrido 2 sustituciones y 2 omisiones y, en el doblaje, 1 sustitución y 3 omisiones. DLE, DICAR y JHH indican que *coño* es un vulgarismo para designar el *órgano genital femenino*. Además, estos diccionarios muestran que dicha palabra puede indicar una interjección de irritación, asombro o admiración. WR ofrece posibilidades de traducción para *coño* → *boceta* y *xoxota*, además de las interjecciones *¡qué coño!* → *que merda!*, *que porra!* y *que caralho!*. En la subtitulación *coño* → *droga* y *coño* → *diabos* [*diablos*], se percibe que *droga* y *diabos* no hacen parte del mismo campo semántico de *coño* que muestran los diccionarios, pero su traducción presenta tabúes lingüísticos de drogas/adicciones y blasfemias⁴, respectivamente, que suavizan la carga ofensiva contenida en el significado del somatismo *coño*. La sustitución en el doblaje de *coño* → *ova* ha neutralizado la carga ofensiva del tabú. Se justifica esta neutralización con base en la definición de AULETE para *uma ova*, que se refiere a una expresión idiomática utilizada para negar algo enfáticamente, equivalente a *de jeito nenhum* [*de ninguna manera*], alejándose de las definiciones de tabúes lingüísticos usadas en esta investigación.

4. «Drogas/Adicciones» y «Blasfemias» hacen parte de la propuesta de clasificación de los tabúes lingüísticos morales, presentada en el apartado 2.

Culo

El único caso de este tabú lingüístico se ha traducido literalmente tanto en la subtitulación como en el doblaje, lo que ha resultado en el mantenimiento de la carga ofensiva del somatismo *culo* → *bunda*. Las traducciones literales realizadas en ambas modalidades de TAV se justifican a través de las acepciones de los diccionarios: DLE muestra que *culo* es un referente para *nalgas*; ATOPE y WR sugieren como traducciones para *culo* → *bunda*, *rabo*, *ânus* y *cu*.

Dotadas

Se entiende que la palabra *dotadas* hace parte de los tabúes lingüísticos somáticos, pues en el contexto de la escena ha sido utilizada para referirse al *pene*. Las dos modalidades de TAV han presentado la traducción literal como técnica de traducción para este somatismo, manteniendo la carga ofensiva del tabú: *dotadas* → *dotadas*. En las consultas lexicográficas, solamente DIPAL trae en sus acepciones que *dotado* es un hombre con un *pene grande*.

Polla

El tabú lingüístico *polla* ha tenido 7 incidencias en la película. En la subtitulación, se tradujo mediante 4 traducciones literales, 2 omisiones y 1 sustitución, manteniendo la carga ofensiva del somatismo en las primeras, omitiéndola en las segundas y suavizándola en la tercera. En el doblaje, a través de 6 traducciones literales y 1 sustitución, la carga ofensiva se mantuvo en todas las traducciones. DLE, DICAR y JHH informan que *polla* es una forma soez de referirse al *órgano genital masculino*, siendo una palabra coloquial y malsonante. ATOPE y WR presentan entre sus traducciones para *polla* → *pau*, *pinto*, *cacete*, *rola*, *pica*, *piroca*, *caralho* y *bilau*. DIPAL registra *pau* como una palabrota en portugués para referirse al *pene*. Así, se justifica no solo las traducciones literales de *polla* → *pau*, sino también el mantenimiento de la carga ofensiva en la traducción. La sustitución *polla* → *chupada* [*mamada*] en el doblaje no se justifica por los diccionarios, pero se ha mantenido la carga ofensiva del tabú, puesto que *chupada* se refiere a un tabú lingüístico de relaciones sexuales⁵. Cuando *polla* se traduce como *pene* en la subtitulación, se suaviza la carga ofensiva del tabú, pues como presentado antes, *polla* se refiere a un vulgarismo para *pene*, siendo *pau*, su principal traducción al portugués según los diccionarios consultados.

5. «Relaciones Sexuales» hace parte de la propuesta de clasificación de los tabúes lingüísticos morales, presentada en el apartado 2.

Pollón

Este somatismo se tradujo utilizando la sustitución en las dos modalidades de traducción audiovisual, manteniendo la carga ofensiva del tabú en la subtitulación y omitiéndola en el doblaje. Los diccionarios consultados no contenían entradas para *pollón*, pero se entiende que se refiere al aumentativo de *polla*. Como se ha presentado en el análisis anterior, según WR *polla* se puede traducir por *caralho*, en portugués brasileño. Por ello, se confirma que *polla/pollón* → *caralho* pertenecen a un mismo campo semántico y léxico, aunque *caralho* no aparece como aumentativo, todavía se justifica el mantenimiento de la carga ofensiva del tabú en la traducción para subtitulación. A su vez, el doblaje tradujo *pollón* → *bastante*, eliminando el lenguaje soez presente en la escena doblada y neutralizando la carga ofensiva del somatismo.

Rabo

Se registraron 2 incidencias de este tabú lingüístico en el corpus. La subtitulación ha suavizado la carga ofensiva del tabú mediante la sustitución, y el doblaje la mantuvo mediante la traducción literal. DLE presenta entre sus acepciones de *rabo* un coloquialismo para *nalgas*. DIPAL, tanto para *rabo* como para *bunda*, indica que son palabrotas que en portugués se refieren a *nalgas*, *ano*, *ojete* o *traseiro*, pertenecientes al mismo campo semántico y léxico. A su vez, se entiende que *rabo* tiene una connotación más soez que *bunda*, y que la traducción *rabo* → *bunda* ha suavizado el tabú lingüístico, mientras que *rabo* → *rabo* ha mantenido la carga ofensiva del tabú.

Tetas

La palabra tabú *tetas* ha aparecido 7 veces en el film. Todos los registros en la subtitulación y en el doblaje han sido traducidos mediante sustitución y han mantenido el significado expresado por el tabú. Desde una mirada lexicográfica, ATOPE y WR presentan como posibilidades de traducción para *tetas* → *tetas*, *peitos*, *seios* y *mamas*, y DLE indica que dicha palabra se refiere a *mama*. No han sido consideradas las traducciones *tetas* → *seios* y *tetas* → *peitos* como traducciones literales, puesto que hay un equivalente idéntico en portugués: *tetas* → *tetas*. Sin embargo, como se señala en los análisis lexicográficos, todas las palabras aparecen dentro del mismo campo semántico, lo que justifica las elecciones traductoras empleadas. En cambio, se entiende que la carga ofensiva del tabú se ha suavizado en la traducción *tetas* → *seios* y *tetas* → *peitos*.

5.2. Resultados cuantitativos

Aquí se presentan dos gráficos para comparar las incidencias de las técnicas de traducción de los tabúes lingüísticos somáticos (Fig. 3) y los trasvases de carga ofensiva alcanzados (Fig. 4) en la subtitulación y el doblaje al portugués brasileño de la película española *Todo sobre mi madre* (1999).

Los análisis realizados tuvieron como aporte la propuesta de traducción del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación de Ávila-Cabrera (2015), la cual ofrece 10 técnicas de traducción, como presentado en la sección 4. En la subtitulación, 58 % de los casos se han traducido mediante sustitución, seguido de 25 % traducción literal y 17 % omisión. A su vez, en el doblaje, 46 % de los casos han empleado la sustitución, 42 % traducción literal y 12 % omisión, como representado en el gráfico que sigue:

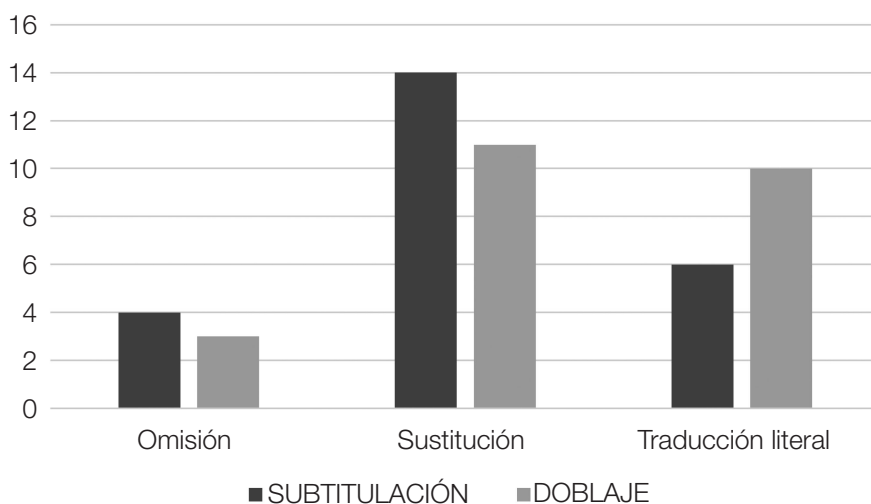


Figura 3. Técnicas de traducción para la subtitulación y el doblaje de los tabúes lingüísticos somáticos. Fuente: Elaboración propia

Como se ha ilustrado en la Figura 3, ambas modalidades de TAV han empleado solamente las técnicas de omisión, sustitución y traducción literal para traducir los tabúes lingüísticos somáticos. Se cree que estos resultados se justifican por 4 motivos: 1. la sustitución como estrategia traductora; 2. la tendencia a la equivalencia de significado en la TAV de palabras tabú; 3. la búsqueda de equivalencia estructural en las traducciones de somatismos; y 4. la omisión como estrategia común en TAV.

Sobre el primer motivo, la cantidad de sustituciones (58 % subtítulos y 46 % doblaje), es muy recurrente dadas las diferencias existentes en cuanto a las formas de hablar de tabúes entre lenguas distintas (Ávila-Cabrera 2015). Además, la designación «sustitución» se puede comprender de forma general como sustituir un término por

otro, por ejemplo. El segundo motivo, es la tendencia de los traductores audiovisuales a la búsqueda por una equivalencia de significado entre los tabúes lingüísticos traducidos (Moura 2020a). El tercer motivo sostiene los hallazgos de Vaivaraitė-Balsienė (2017) y Oliveira (2019) sobre el traductor buscar traducir el somatismo por otro somatismo equivalente, cuándo no es posible hacer una traducción literal. El postrer motivo, sobre los 17 % y 12 % de omisiones, como presentan Chaume (2004), Díaz-Cintas y Remael (2021) y Fuentes-Luque (2014), es una técnica muy recurrente, incluso necesaria, en la TAV cuando se traducen el lenguaje tabú, palabrotas y otros términos emocionalmente cargados.

Una vez analizadas las técnicas de traducción, los tabúes lingüísticos somáticos se pueden considerar conforme el impacto que se puede trasvasar en la audiencia. Ávila-Cabrera (2015) presenta que la carga ofensiva del lenguaje tabú se puede suavizar, mantener, intensificar, neutralizar u omitir. En el corpus recogido, no hubo una traducción que ha buscado intensificar el tabú lingüístico somático; sin embargo, en la subtitulación 50 % de los casos han suavizado el somatismo tabú, 29 % mantenido, 17 % omitido y 4 % neutralizado. En comparación, en el doblaje 46 % de la carga ofensiva se han mantenido, 29 % suavizado, 13 % omitido y 12 % neutralizado. Estos datos están representados gráficamente en la Figura 4:

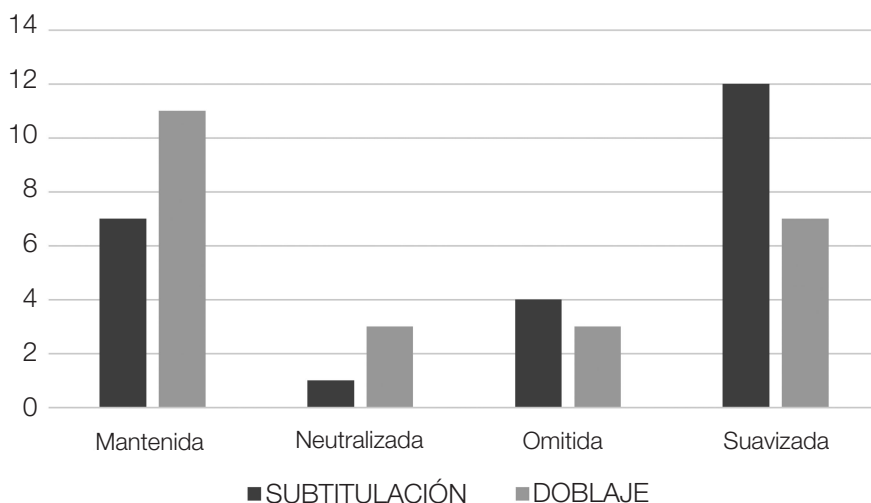


Figura 4. Impacto de la carga ofensiva en la traducción para la subtitulación y el doblaje de los tabúes lingüísticos somáticos. Fuente: Elaboración propia

Se han notado algunas diferencias entre las dos modalidades de TAV que reafirman el presupuesto de que las palabrotas y el lenguaje tabú suelen ser más impactantes en la lectura que en la escucha, como teorizado en el apartado 3. El hecho de que solamente 29 % de los casos se han mantenido la carga ofensiva en la subtitulación,

en comparación con 46 % en el doblaje, justifica que al menos en ese estudio de caso, la premisa aún sigue siendo verdadera.

Aunque 50 % del corpus han sido suavizados en la subtitulación, se analiza que las neutralizaciones y omisiones juntas sumaron 21 % de los casos, lo que presenta resultados que comprueban lo que exponen Díaz-Cintas y Remael (2021) sobre la recurrencias de omisiones y suavizaciones como estrategias de subtitulación de tabúes. Asimismo, este valor parece llevar a la manipulación ideológica (Díaz-Cintas 2012). Sin embargo, un análisis más detallado en términos de restricciones espaciales y temporales sería necesario en el contexto de la película para comprobar efectivamente el tipo de manipulación que se tiene, si técnica o ideológica.

Como no hubo ningún caso de intensificación en la traducción de los tabúes lingüísticos somáticos, en este contexto de análisis no se aplica la hipótesis de la vulgarización en el doblaje (Valdeón 2015, 2020) tampoco en la subtitulación en PT-BR de tabúes lingüísticos somáticos.

6. DISCUSIÓN

En la sección 5, se han presentado los resultados obtenidos con los análisis cuantitativos y cualitativos desde una perspectiva lexicográfica. En esta sección se presentan discusiones sobre la TAV de tabúes lingüísticos somáticos desde una mirada a las similitudes y alejamientos entre ES y PT-BR, las estrategias y modalidades en la TAV de dichas lenguas.

La traducción de los tabúes lingüísticos somáticos permite identificar un paralelismo entre las lenguas analizadas cuando se compara las estrategias traductoras empleadas. Esa relación se justifica mediante la utilización de las técnicas traducción literal y sustitución, que representan tentativas de aproximar el significado de la lengua de origen a la lengua de destino (Ávila-Cabrera 2015, Moura 2020a). Este dato permite añadir los tabúes lingüísticos somáticos a las investigaciones sobre traducción de somatismos, así como sostener los resultados de las investigaciones en TAV de Vairaité-Balsiené (2017), sobre modismos somáticos verbales, y Oliveira (2019) sobre unidades fraseológicas somáticas.

Hubo casos detallados en el apartado 5.1 en los que los somatismos fueron traducidos por otras clases de tabúes lingüísticos, a saber, drogas/adicciones: *coño* → *droga*; blasfemias: *coño* → *diabos*; y relaciones sexuales: *polla* → *chupada*. Aunque esas traducciones han logrado éxito en la correspondencia a nivel de tabúes lingüísticos, no hacen parte del mismo campo semántico entre las lenguas, o sea que se acercan en cuestiones de categorización del lenguaje tabú, pero se alejan en términos de significado.

Otro acercamiento entre ES y PT-BR es la gran cantidad de palabras soeces para referirse a los órganos sexuales *pene* y *vagina*. En ambas lenguas existe un abanico

terminológico que puede servir a los traductores en su labor, incluso con características semánticas que pueden cambiar/manipular el trasvase de la carga ofensiva a la hora de traducir, palabras que son semánticamente más vulgares u obscenas que otras, por ejemplo, pero que comparten una base léxica similar y están diccionarizadas.

Se constataron similitudes lexicográficas en las lenguas que, sin embargo, no están acompañando las evoluciones lingüísticas, sociales y culturales. Aunque los diccionarios consultados poseen entradas sobre *pene*, *vagina* y los vulgarismos relacionados a ellos, las acepciones generales traen *pene* y sus derivados como un «órgano *genital/copulador/miccional* masculino» (ATOPE, DICAR, DIPAL, DLE, JHH, WR)⁶, y *vagina* como un «conducto muscular y membranoso de las hembras de los mamíferos» (DLE, AULETE). Estas definiciones sexistas/anatómicas presentes en los diccionarios monolingües y bilingües no son coherentes con la realidad de las discusiones académicas sobre ideología de género en España y Brasil.

Lo mismo sucede con la entrada *dotado* presentada únicamente en DIPAL. Aunque no esté cristalizada en los diccionarios traductores y monolingües españoles consultados, la acepción de DIPAL está acorde con el significado de la escena en la que Agrado le dice a Nina que los clientes prefieren *travestis bien dotadas*. Sin embargo, se nota la diferencia entre el contexto de la escena y la entrada de DIPAL más allá del tabú lingüístico, ya que el diccionario brasileño se refiere a «hombres», expresando una connotación sexista que es subvertida en la película española por las travestis *bien dotadas*.

Se pudo notar algunas aproximaciones y alejamientos entre el doblaje y la subtitulación ES/PT-BR de tabúes lingüísticos. Los primeros acercamientos sobre el tema se tratan de que tanto en la subtitulación como en el doblaje brasileño, los tabúes lingüísticos somáticos han sido traducidos a través de las técnicas de omisión, sustitución y traducción literal. Lo mismo pasó con el trasvase de carga ofensiva que se ha mantenido, neutralizado, omitido y suavizado en las dos lenguas. En este contexto, las omisiones se presentaron como estrategias de traducción que, en algunos casos, se pueden justificar gracias a la manipulación técnica, es decir, el espacio ocupado por los subtítulos, que deben ser los más cortos posibles y, el intento de evitar la repetición de palabras en los subtítulos de la misma escena.

En términos técnicos de TAV, aunque *rabo* en la subtitulación se ha traducido como *bunda*, y en el doblaje se ha transliterado como *rabo*, hubo una equivalencia de significado en ambas traducciones, pero la carga ofensiva de *bunda* se suaviza en dicha traducción, como presentado en el apartado 5.1. Además, se justifica la traducción en el doblaje por el sincronismo labial perfecto posibilitado entre las palabras idénticas en ES y PT-BR.

En síntesis, se cree que la proximidad entre español y portugués brasileño puede ser un elemento facilitador para la traducción audiovisual. De lo contrario, puede llevar al traductor que no conoce las palabras tabúes de los dos idiomas a basar su

6. Solamente el Diccionario Aulete ha presentado *pene* como un *órgano «sexual» masculino*.

traducción en la estructura del tabú del texto origen, no logrando una obtención de significado, o basar la traducción en el significado del texto destino y no lograr un equivalente en términos de tabú.

7. CONCLUSIONES

Se hace importante mencionar las pocas investigaciones sobre traducción envolviendo el par de lenguas español-portugués brasileño. Fanjul y González (2014) señalan que solamente en la última década las investigaciones en Traductología han empezado a comparar el funcionamiento de esas lenguas de modo a buscar similitudes y diferencias más allá de un análisis morfológico. De esta manera, como presentado en la «Introducción», este artículo ha pretendido sumar a las investigaciones en dichas lenguas, particularmente en el campo de la TAV.

Asimismo, tras el análisis del corpus de tabúes lingüísticos somáticos recopilados de la película *Todo sobre mi madre* (1999), subtítulos y doblados al portugués brasileño, este artículo tuvo el objetivo de presentar las técnicas de traducción del lenguaje tabú empleadas en la TAV, además de analizar el impacto de la carga ofensiva que ha logrado el trasvase de una lengua a otra en la traducción. Así, las discusiones han llevado en consideración que al comparar lenguas romances, como señala Fanjul (2017), es necesario pensar sus diferentes grados de proximidad lingüística y cultural y los dominios de intercomprensión establecidos entre ellas. Se suma a eso, en el campo de la traductología, investigar cómo estos acercamientos lingüísticos suelen ser llevados a cabo en el proceso de traducción de dichas lenguas, pensándolos como facilitadores u obstáculos del acto traductor, pues como señala Escalante (2015, 39), muchas veces español y portugués son semejantes extraños: «lo extraño acaba por no serlo y lo semejante, en vez de acercar, aleja».

En términos históricos, se halla una diferencia entre los contextos, las formas y la recepción de tabúes lingüísticos en ambas lenguas. Los resultados han mostrado que las evoluciones lingüísticas han permitido una aceptación más grande de los tabúes en la sociedad, incluso como una forma de reacción a términos que históricamente eran considerados despectivos, como las palabrotas para referirse a órganos sexuales o las empleadas para insultar a homosexuales. Sobre esto, recaen las diferencias existentes entre las épocas y los modos de producción de TAV, es decir, la subtitulación y el doblaje para DVD y la subtitulación y el doblaje para *streaming*, por ejemplo. Algunas cuestiones están en constante cambio cuando se habla de las palabras tabúes en la TAV, como las estrategias de traducción, las manipulaciones técnica e ideológica, e incluso el nivel de ofensa que se busca presentar en la TAV.

Para finalizar, este artículo ha presentado un estudio de caso de la traducción audiovisual de tabúes lingüísticos somáticos entre las lenguas romances ES y PT-BR. Rasgos de acercamientos, similitudes y también alejamientos y diferencias lingüísticas

y culturales han aparecido a lo largo de análisis y discusiones. Estos rasgos indican evoluciones en las investigaciones sobre TAV, palabras tabú, somatismos y las formas de pensar el proceso traductor entre dos lenguas cercanas históricamente. Como sugerencia para investigaciones futuras, se presenta el desarrollo de otras investigaciones semejantes a esta, pero buscando un análisis descriptivo de la TAV para *streaming*. Las investigaciones empíricas de recepción también resultan necesarias para saber cómo la audiencia está recibiendo efectivamente las palabrotas y los tabúes lingüísticos en la TAV.

8. REFERENCIAS

- ALLAN, K. & BURRIDGE, K. (2006). *Forbidden Words: Taboo and the censoring of language*. Nueva York: Cambridge University Press.
- ALMODÓVAR, P. (1999). *Todo sobre mi madre*. Madrid: El Deseo Ediciones.
- ARANGO, A.C. (1991). *Os palavrões*. (Trad. J.L. Bastos). São Paulo: Editora Brasiliense. (Trabajo original publicado en 1991).
- ATOPE - AUBERTOT, A. & ROSELL, X.R. (2013). *A tope: dicionário de gírias espanhol-português*. (Trad. C. Cacciacarro). São Paulo: Martins Fontes. (Trabajo original publicado en 2009).
- AULETE - *Aulete Digital. O dicionário da língua portuguesa na internet*. (2021). Fecha de acceso 11/07/2021. <http://www.aulete.com.br/index.php>
- ÁVILA-CABRERA, J.J. (2015). Propuesta de modelo de análisis del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación. *Verbeia 0*, 8-27. <https://journals.ucjc.edu/VREF/article/view/4067/2990>
- BURRIDGE, K. (2014). Taboo Words. En J.R. Taylor (Ed.). *The Oxford Handbook of the Word*. DOI: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199641604.013.017>
- CALVO SHADID, A. (2011). Sobre el tabú, el tabú lingüístico y su estado de la cuestión. *Káñina 35*(2), 121-145.
- CHAUME, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- DÍAZ-CINTAS, J. (2001). Sex, (Sub)titles and Videotapes. En L.L. García & A.M. Pereira Rodríguez (Eds.), *Traducción subordinada II: el subtulado (inglés-español/galego)*, (pp. 47-67). Vigo: Universidad de Vigo.
- DÍAZ-CINTAS, J. (2010). Subtitling. En Y. Gambier & L. Van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies*, (pp. 344-349). Ámsterdam & Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- DÍAZ-CINTAS, J. (2012). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta 57*(2), 279-293. DOI: <https://doi.org/10.7202/1013945ar>
- DÍAZ-CINTAS, J. (2020). The Name and the Nature of Subtitling. En Ł. Bogucki & M. Deckert (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*, (pp. 149-171). Londres: Palgrave Macmillan.
- DÍAZ-CINTAS, J. & REMAEL, A. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices*. Londres & Nueva York: Routledge.
- DICAR - OLIVER, J.M. (1991). *Diccionario de Argot*. Madrid: Sena.
- DIPAL - SOUTO MAIOR, M. (1980). *Dicionário do palavrão e termos afins*. Recife: Guararapes.
- DLE - *Diccionario de la Lengua Española*. (2021). Fecha de acceso 11/07/2021. <https://dle.rae.es/>

- ESCALANTE, A.E. (2015). *Semejantes extraños: traducción comentada de O sujeito e seu texto, de Teresa Palazzo Nazar*. [Tesis de doctorado]. Universidade Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/158444>
- ESQUIVEL, L. (2007). *Malinche*. (Trad. L. Schlafman). Rio de Janeiro: Ediouro. (Trabajo original publicado en 2005).
- FANJUL, A.P. (2017). *A pessoa no discurso. Português e Espanhol: novo olhar para a proximidade*. São Paulo: Parábola Editorial.
- FANJUL, A.P. GONZÁLEZ, N.M. (2014). *Espanhol e Português Brasileiro: estudos comparados*. São Paulo: Parábola.
- FUENTES-LUQUE, A. (2014). El lenguaje tabú en la traducción audiovisual: límites lingüísticos, culturales y sociales. *E-AESLA 1*. Fecha de acceso 11/07/2021. <https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/pdf/01/70.pdf>
- HJORT, M. (2009). Swearwords in Subtitles: A Balancing Act. in *TRAlinea* (n. esp.: The Translation of Dialects in Multimedia). http://www.intralinea.org/specials/article/Swearwords_in_Subtitles
- JAY, T. (2009). The Utility and Ubiquity of Taboo Words. *Perspectives on Psychological Science* 4(2), 153-161. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2009.01115.x>
- JAY, T. & JANSCHWITZ, K. (2008). The pragmatics of swearing. *Journal of Politeness Research* 4(2), 267-288. DOI: <https://doi.org/10.1515/JPLR.2008.013>
- JHH - Fitch, R. *Jergas de Habla Hispana*. (2021). Fecha de acceso 11/07/2021. <http://www.jergasdehablahispana.org>
- LUYKEN, G.-M. (1991). *Overcoming Language barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Mánchester: European Institute for the Media.
- MELLADO BLANCO, C. (2004). *Fraseologismos somáticos del alemán*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- MOHR, M. (2013). *Holy Shit: A Brief History of Swearing*. Nueva York: Oxford University Press.
- MOURA, W.H.C. (2020a). ¡Ay, maricón! Analisando a tradução de tabus linguísticos na legendagem de La Mala Educación para o português brasileiro: um estudo comparativo entre legendas oficiais e fansubbing. *Diacrítica* 34(3), 235-253. DOI: <http://doi.org/10.21814/diacritica.464>
- MOURA, W.H.C. (2020b). *A tradução de tabus linguísticos morais na legendagem e na dublagem do filme Todo Sobre Mi Madre, de Pedro Almodóvar*. [Trabajo de fin de máster]. Universidade Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216684>
- OLIVEIRA, D.D. (2019). *Análise da tradução de unidades fraseológicas somáticas na versão dublada em português brasileiro de uma telenovela mexicana*. [Trabajo de fin de máster]. Universidade Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/214363>
- OLZA MORENO, I. (2011). *Corporalidad y Lenguaje: la fraseología somática metalingüística del español*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- ORREGO-CARMONA, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis* 6(2), 397-320. Fecha de acceso 11/07/2021. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/17081>
- PÉREZ RODRÍGUEZ, V., HUERTAS ABRIL, C. & GÓMEZ PARRA, M.E. (2020). Análisis del cambio de tipo de lenguaje soez y del lenguaje ofensivo en el doblaje al español de Breaking Bad. *Trans. Revista de Traductología* 24, 91-109. DOI: <https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.8292>
- REID, H. (1978). Sub-titling, the intelligent solution. En P.A. Horguelin (Ed.), *Translating, a Profession* (pp. 420-428). Montreal: Proceedings of the VIII FIT World Congress.
- SCANDURA, G.L. (2004). Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling. *Meta* 49(1), 125-134. DOI: <https://doi.org/10.7202/009028ar>

- SCIUTTO, V. (2005). Unidades fraseológicas: un análisis contrastivo de los somatismos del español de Argentina y del italiano. *AISPI Actas XXIII: Centro Virtual Cervantes*. Fecha de acceso 11/07/2021. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II_31.pdf
- SILVA, T.B. (2016). *A legendagem em filmes do espanhol para o português brasileiro: técnicas tradutórias aplicadas às expressões-tabu*. [Trabajo de fin de máster]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/148967>
- Todo sobre mi madre*. (1999). Dirigido por Pedro Almodóvar. Madrid & Barcelona: El Deseo S.A., 1999. DVD.
- VAIVARAITĖ-BALSIEŅĒ, I. (2017). *Translation of Fixed Expressions in the Political Drama „House of Cards«*. [Trabajo de fin de máster]. Kaunas University of Technology. <https://epubl.ktu.edu/object/elaba:22716273/>
- VALDEÓN, R.A. (2015). The (ab)use of taboo lexis in audiovisual translation: Raising awareness of pragmatic variation in English-Spanish. *Intercultural Pragmatics* 12(3), 363-385. DOI: <https://doi.org/10.1515/ip-2015-0018>
- VALDEÓN, R.A. (2020). Swearing and the vulgarization hypothesis in Spanish audiovisual translation. *Journal of Pragmatics* 155, 261-272. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2019.09.005>
- WR - *WordReference: Spanish-Portuguese Dictionary*. (2021). Fecha de acceso 11/07/2021. <http://www.wordreference.com/>

El tratamiento del multilingüismo en la traducción audiovisual catalán-español: estudio de caso de *Las del hockey*

The Treatment of Multilingualism in Catalan-Spanish Audiovisual Translation: A Case Study of The Hockey Girls

Anna TUDELA-ISANTA

Open University

anna.tudela-isanta@open.ac.uk

Blanca ARIAS-BADIA

Universitat Pompeu Fabra

blanca.arias@upf.edu

Resumen: El contenido audiovisual que no tiene el inglés como lengua principal de producción está experimentando un auge en las plataformas de vídeo bajo demanda. Al mismo tiempo, los creadores audiovisuales han sido interpelados por las academias de cine y televisión para crear contenidos que reflejen la diversidad cultural de las sociedades actuales y, con ello, el multilingüismo de dichas sociedades (Santamaria, 2019). La serie *Las del hockey* (Brutal Media, 2019), grabada originalmente en catalán y disponible también en la versión en español peninsular en Netflix, sigue esta tendencia e incorpora personajes hablantes de distintas lenguas románicas, como el portugués o el español tanto en variedad peninsular como argentina, así como de otras lenguas extranjeras. Nuestro artículo propone un estudio de caso de la serie desde un punto de vista interdisciplinar entre la sociolingüística y los estudios de traducción audiovisual.

Por un lado, el producto seleccionado es interesante porque representa las actitudes de naturalidad ante el multilingüismo social o el cosmopolitismo lingüístico de los jóvenes en Cataluña (Newman *et al.*, 2008; Trenchs-Parera *et al.*, 2014), a la vez que refleja fenómenos propios de una sociedad multilingüe, como el *code-switching* o la convergencia lingüística. Por otro lado, a pesar de que el estudio del multilingüismo y su traducción en los productos audiovisuales se ha tratado en profundidad en la última década (Corrius *et al.*, 2019), los trabajos que han abordado la combinación lingüística catalán-español son aún escasos. Nuestro trabajo llena este vacío documentando el tratamiento del multilingüismo en la serie en las siguientes modalidades de TAV: subtítulo para sordos en catalán, subtítulo convencional y subtítulo para sordos en español, doblaje en español y audiosubtitulado en catalán y en español.

Palabras clave: multilingüismo; traducción audiovisual; subtitulación; audiosubtitulado; series de televisión; traducción catalán-español.

Abstract: Audiovisual content that does not have English as the main production language is experiencing a boom on video-on-demand platforms. At the same time, audiovisual creators have been challenged by film and television academies to create content that reflects the cultural diversity and the multilingualism of current societies (Santamaria, 2019). The series *The Hockey Girls* (Brutal Media, 2019), originally recorded in Catalan and also available in Castilian Spanish on Netflix, follows this trend and incorporates characters who speak different Romance languages, such as Portuguese or Spanish in both Castilian and Argentinian variety, as well as other foreign languages. Our article proposes a case study of the series from an interdisciplinary approach between Sociolinguistics and Audiovisual Translation Studies. On the one hand, the selected product is interesting because it represents the natural attitudes towards social multilingualism or linguistic cosmopolitanism of young people in Catalonia (Newman *et al.*, 2008; Trenchs-Parera *et al.*, 2014) and reflects typical phenomena of multilingual societies, such as code-switching or linguistic convergence. On the other hand, despite the fact that the study of multilingualism and its translation in audiovisual products has been explored in depth in the last decade (Corrius *et al.*, 2019), the studies that address the Catalan-Spanish language combination are still scarce. This paper fills this gap by documenting the treatment of multilingualism in the series in the following TAV modalities: subtitling for the d/Deaf and hard of hearing in Catalan, conventional subtitling and subtitling for the d/Deaf and hard of hearing in Spanish, dubbing in Spanish, and audio subtitling in Catalan and Spanish.

Keywords: multilingualism; audiovisual translation; subtitling; audio subtitling; TV series; Catalan-Spanish translation.

1. INTRODUCCIÓN: CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS

Se considera que el recorrido de la traducción audiovisual entre las lenguas catalana y española comienza «de forma tímida» en el año 1975 (García de Toro, 2006, p. 267). En particular, la traducción del catalán al español de productos audiovisuales es una práctica relativamente joven que ha recibido menos atención que la de otras combinaciones lingüísticas, entre otros motivos, porque el número de producciones rodadas originalmente en catalán y traducidas al español u otras lenguas es reducido en comparación con la producción y exportación de películas y series en lenguas mayoritarias como el inglés, el chino o el hindi. En el momento de escritura de este artículo, la plataforma Netflix ofrece cinco títulos de producción en catalán —*La propera pell* [*La próxima piel*] (2016), *Incerta glòria* [*Incierta gloria*] (2017), *Benvinguts a la família* [*Bienvenidos a la familia*] (2018), *Si no t'hagués conegut* [*Si no te hubiese conocido*] (2018) y *Les de l'hoquei* [*Las del hockey*] (2019)—, todos ellos subtítulados en español y todos excepto *Incerta glòria* doblados al español. De los cinco títulos mencionados, solamente la serie que nos ocupa, *Las del hockey* (Brutal Media, 2019), se ofrece igualmente audiodescrita en español. En el contexto actual de auge del contenido producido en lenguas distintas del inglés en las plataformas de vídeo bajo demanda (Muñoz *et al.*, 2020), que parece predecir un aumento del contenido en lenguas como el catalán, es relevante reflexionar sobre las decisiones de traducción que se toman al verter en español las producciones en catalán, desde el punto de vista sociolingüístico. En efecto, ya se observan indicios del auge de este tipo de contenido: en el plazo de menos de un año, Netflix ha pasado de incorporar dos títulos en versión original en catalán (Plataforma per la Llengua, 2020) a incorporar los cinco mencionados, además de una película que emplea tanto el español como el catalán en la producción: *La mujer ilegal* (2020).

Como veremos en los apartados siguientes, un aspecto que caracteriza varias de las producciones de la última década cuya lengua principal es la catalana es su carácter multilingüe. Siguiendo a Díaz-Cintas (2011, p. 215), entendemos los productos audiovisuales multilingües como aquellos en los que «al menos se hablan dos lenguas distintas, ya sea por parte de un solo personaje o, como es más frecuente, por parte de distintos personajes» (nuestra traducción). Al igual que el contenido producido en lenguas distintas del inglés, este tipo de productos audiovisuales está también en auge, hasta el punto de que Wahl (2005) acuña el término de género fílmico políglota (cf. Díaz Cintas y Remael, 2021, p. 79). Esto se debe, en parte, a que los creadores audiovisuales han sido interpelados por las academias de cine y televisión para crear contenidos que reflejen la diversidad cultural de las sociedades actuales y, con ello, el multilingüismo de dichas sociedades (Santamaria, 2019, pp. 177-178). Esta situación da lugar a que los productos actuales «reflejen fenómenos sociolingüísticos como el

multilingüismo, el *code-switching*, la diglosia o la interpretación informal, entre otros. [...] Así, cabría esperar que la ficción audiovisual fuera realista en cuanto al uso del lenguaje: para resultar más creíble, para ser respetuosa, para que el arte refleje la vida, etcétera» (Corrius *et al.*, 2019, p. 11, nuestra traducción).

En el caso de las producciones en catalán, y especialmente en series juveniles como en la que se centra este estudio de caso, el español es una lengua que acostumbra a estar presente en los diálogos. En este artículo nos proponemos describir brevemente cómo conviven el catalán, el español y otras variedades lingüísticas en el uso de los hablantes de Cataluña, cómo se lleva el multilingüismo a la ficción y cómo se traduce. Por un lado, analizaremos el texto de partida en profundidad para entender qué papel desempeñan en él las lenguas distintas del catalán y qué presencia tienen. Por otro lado, describiremos los tipos de solución adoptados en las distintas modalidades de traducción audiovisual intralingüística e interlingüística de la serie (en catalán y español).

2. EL CONTACTO DE LENGUAS EN CATALUÑA: DE LA REALIDAD A SU REPRESENTACIÓN EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Como es sabido, en Cataluña conviven tres lenguas de carácter cooficial, a saber, el catalán, el español y el aranés, además de la lengua de signos catalana, que está reconocida desde 2010 como la lengua propia de las personas sordas de Cataluña. De acuerdo con los datos de Idescat (2021), el catalán es la lengua habitual del 36,1 % de la población; mientras que el 48,6 % de la población habitualmente habla español y el 7,4 % afirma hacer un uso habitual de ambas lenguas. El aranés, por su parte, es la lengua habitual de 1.700 personas. Más allá de las tres lenguas cooficiales de Cataluña, el abanico de lenguas habladas en la región se amplía a más de 300 (Grup d'Estudi de Llengües Amenaçades [GELA], 2019).

Entre las personas jóvenes, como las representadas por los personajes protagonistas de la serie *Las del hockey*, que aquí nos ocupa, el uso del catalán y del español es similar a los datos de la población general: entre el grupo de edad de 15 a 29 años, un 35,2 % utiliza el catalán de forma habitual, un 48,1 % habla el español, un 7,7 % usa ambas lenguas y más del 7 % habla otras lenguas o combinaciones lingüísticas (Idescat, 2021). A pesar de que los porcentajes de usos lingüísticos de los distintos grupos de edad son parecidos, se ha detectado entre los hablantes más jóvenes una cierta «desetnificación» de los usos lingüísticos en Cataluña (Pujolar y González, 2013; Woolard, 2016; Sorolla y Flors-Mas, 2020). Esto significa que el hecho de que los jóvenes utilicen el catalán o el español ya no se explica por factores como la lengua familiar. De hecho, entre los jóvenes se observan prácticas multilingües flexibles, que utilizan distintas variedades lingüísticas de forma consciente en diferentes contextos y con objetivos distintos (Trenchs-Parera, 2016).

Como respuesta a la sociedad multilingüe catalana, una de las ideologías lingüísticas predominantes entre los jóvenes es el cosmopolitismo lingüístico (Newman *et al.*, 2008; Trenchs *et al.*, 2014), que puede definirse como una ideología en la que los hablantes se muestran abiertos a una realidad multilingüe y aceptan mayoritariamente el plurilingüismo. Así, aunque los hablantes mantienen su identidad etnolingüística, priorizan la buena relación entre grupos etnolingüísticos distintos y muestran disponibilidad a acomodarse a las preferencias lingüísticas de los demás. Esto se ve reflejado en las prácticas lingüísticas de los jóvenes, que incluyen ejemplos de convergencia lingüística, interferencias y *code-switching*.

La sociolingüística catalana ha estudiado durante años las normas de interacción lingüística en contextos multilingües en Cataluña. Se ha detectado una preferencia por conversaciones monolingües y una tendencia a la convergencia lingüística hacia el español (Calsamiglia y Tusón, 1980; Woolard, 1992; Boix, 1993; Galindo y Vila, 2009). Los datos de la Encuesta de los Usos Lingüísticos de la Población de 2018 (Idescat, 2021) indican que un 75,6 % de la población que sabe catalán, cuando empieza una conversación en catalán y recibe una respuesta en español por parte de su interlocutor, continúa hablando en español. Entre los hablantes de 15 a 29 años, la convergencia al español es un poco más alta, ya que el 81,6 % de los hablantes sigue la conversación en español.

Una de las consecuencias de la convivencia de dos o más variedades lingüísticas es que los hablantes modifican las estructuras y formas de un código lingüístico por la influencia de otro. Como señaló Weinreich (1953), uno de los primeros autores en hablar del término *interferencia*, este es un fenómeno sistemático en las comunidades bilingües. En el caso del catalán coloquial, varios autores señalan que las interferencias son numerosas (Payrató, 1996; Wieland, 2008; Sinner, 2008; Bernal y Sinner, 2009), a nivel morfosintáctico (como los derivados verbales con el sufijo verbalizador *-ejar*), fonológico (por ejemplo, la pronunciación de [a] en vez de la vocal neutra), léxico (el uso de *finde* por *cap de setmana*). Otro fenómeno sociolingüístico habitual en situaciones de contacto lingüístico es el *code-switching* o alternancia de código; es decir, «el uso alternativo de dos o más lenguas en la misma conversación por parte de los bilingües» (Milroy y Muysken, 1995, p. 7, nuestra traducción). Varios autores señalan que el *code-switching* cumple funciones muy distintas en la conversación (Gumperz, 1992; Auer, 1990; Wei, 1994), que pueden ir desde querer definirse como miembro de un grupo social a marcar un cambio de tema. Por esta razón, Auer (1990, 1995) defiende la imposibilidad de crear una lista cerrada de las funciones del *code-switching* y especifica que hay que interpretar su significado de acuerdo con el contexto inmediato de producción.

Teniendo en cuenta el contexto multilingüe que caracteriza la sociedad catalana, no es sorprendente que los creadores audiovisuales que han ambientado sus relatos en Cataluña hayan recurrido al multilingüismo como estrategia para conferir una mayor naturalidad a sus diálogos. En palabras del actor Alex Brendemühl (Santamaria, 2019, p. 175, nuestra traducción):

[...] aquí en Cataluña estamos acostumbrados a trabajar en producciones multilingües. Nuestras películas se graban en español o en catalán, con mucha probabilidad de que en una película aparezcan las dos lenguas porque es lo que sucede en las conversaciones en Cataluña. Por eso, los actores tienen que saber trabajar en ambas lenguas.

El multilingüismo funciona en estos productos como un elemento de oralidad ficticia, esto es, como un mecanismo que sirve para otorgar vivacidad a los diálogos de los personajes (Brumme, 2012; Arias-Badia, 2020a, pp. 38-43). Así, Televisió de Catalunya ha emitido distintas series de producción propia protagonizadas por personajes jóvenes —como *Pulseras rojas* (2011), *Citas* (2015), *Merlí* (2015) o *Las del hockey* (2019)— en las que los diálogos han recurrido en mayor o menor medida a los fenómenos que acabamos de describir. Por un lado, Arias-Badia (2020b) señala que la presencia de interferencias léxicas y sintácticas del español en *Citas* es un elemento clave para que el diálogo resulte verosímil. Por el otro, Millán (2020) indica que el uso del *code-switching* o la elección lingüística en un contexto determinado se utilizan en la ficción como una forma de expresión del personaje que puede tener un significado social. Esta autora concluye que en el caso de *Merlí*, por ejemplo, la alternancia de código sirve para caracterizar a los personajes, y expresar su ideología o identidad. El último caso que queremos mencionar es el de la serie *Drama* (2020), coproducida por Radio Televisión Española y El Terrat, pero igualmente emitida en Televisió de Catalunya, en la que la alternancia de código catalán-castellano es un recurso muy frecuente en personajes de todas las edades, pero, sobre todo, en sus protagonistas jóvenes. Así, la serie ha sido criticada en los medios y en las redes sociales por presentar una lengua catalana que parece «intrínsecamente insuficiente» si no se completa con palabras y expresiones castellanas (Vila, 2020, párrafo 4, nuestra traducción).

3. EL MULTILINGÜISMO EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Especialmente en la última década, la traducción audiovisual se ha ocupado de los textos multilingües como desafío específico para los profesionales y objeto de interés para la investigación en este ámbito de especialización (cf. Corrius y Zabalbeascoa, 2011 o De Higes, 2014, entre otros). El reto del multilingüismo no solo se ha vinculado a las modalidades más tradicionales de la TAV (doblaje y subtítulo convencional), sino que igualmente se han dedicado trabajos a estudiar cómo se vierte el multilingüismo a la hora de hacer un producto audiovisual más accesible para las personas con discapacidad sensorial, por medio del subtítulo para sordos o la audiodescripción (cf. Braun y Orero, 2010; Espasa y Corrius, 2017; Iturregui-Gallardo, 2019, Szarkowska *et al.*, 2013, entre otros).

Se ha acuñado el término de tercera(s) lengua(s) (L3) para designar, en los estudios de traducción, cualquier lengua presente en el producto audiovisual que sea distinta de la lengua principal del texto de partida (L1) o de la lengua principal del texto meta

(L2) (Corrius y Zabalbeascoa, 2011), esto es, para las lenguas que encontramos en los productos multilingües que hemos definido en la introducción de este artículo. Las terceras lenguas pueden desempeñar funciones distintas en los productos audiovisuales en los que aparecen, a saber: subrayar los rasgos de la personalidad de un personaje, reforzar estereotipos, servir de apoyo al desarrollo del argumento, dar un mayor dramatismo a algunas escenas (por ejemplo, si un personaje no comprende lo que sucede en una situación de emergencia) o dar un tono cómico a las escenas, entre otras (Corrius *et al.* 2019).

No tenemos constancia de trabajos previos que se hayan fijado en el multilingüismo en las distintas modalidades de TAV en la combinación de lenguas catalán-español. De ahí nuestra decisión de trabajar con la serie *Las del hockey*. Si pensamos en definiciones de películas multilingües como la de De Bonis (2015, p. 52) —aquellas en las que se produce «un encuentro intercultural en el que se hablan dos lenguas como mínimo y, por lo tanto, tienen un papel importante en la historia y en el discurso»—, cabe pensar que la combinación catalán-español será especialmente desafiante, puesto que aquí los personajes hispanohablantes no necesariamente forman parte de «una cultura distinta» de la de la mayoría de personajes, catalanohablantes, del texto de partida. En estos casos, se pretende reflejar una sociedad multilingüe en la que conviven distintas lenguas mediante la selección de personajes.

4. METODOLOGÍA

El material analizado para este trabajo son los trece episodios de la primera temporada de la serie *Las del hockey* (Brutal Media, 2019), una serie protagonizada por siete mujeres jóvenes que tratan de mantener activa la sección femenina del equipo de hockey de su Club, junto con su entrenadora. El guion original de la serie, a cargo de Ona Anglada, Laura Azemar, Natalia Boadas, Marta Vivet, Núria Parera y Marta Grau, se escribió en lengua catalana. Televisió de Catalunya colaboró en la producción de la serie y la emitió inicialmente, si bien en septiembre de 2019 la plataforma Netflix adquirió los derechos de emisión de la serie. En este trabajo nos centramos en las soluciones de traducción aportadas por esta plataforma.

Siguiendo la propuesta metodológica de Zabalbeascoa y Corrius (2019), para nuestro estudio del multilingüismo en la serie hemos tomado la conversación como unidad de análisis. Este tipo de unidad permite tanto a los espectadores como a los investigadores entender la función que las terceras lenguas desempeñan en el producto audiovisual objeto de estudio. Asimismo, la propuesta metodológica de estos autores se nutre tanto del campo del análisis conversacional (estrechamente vinculado con la sociolingüística) como de las recomendaciones dirigidas a creadores audiovisuales, por lo que resulta útil para los objetivos de nuestro trabajo.

Tras el visionado del material en versión original, hemos transcrito todas las conversaciones entre personajes en las que se hacía uso de una lengua distinta del catalán.

Cada episodio de la serie tiene una duración aproximada de 50 minutos, por lo que el vaciado de conversaciones se ha realizado sobre 11 horas de contenido, aproximadamente. En total, hemos recogido 101 conversaciones de este tipo. Hemos etiquetado cada conversación con la información siguiente: personajes involucrados, L3 empleada, lengua en la que se responde a la L3, medio en el que tiene lugar la conversación (oral o escrito), función de la L3 y contexto de uso de la L3. Para cada conversación recogida, hemos consultado las soluciones de subtítulo, doblaje y audiosubtitulado y las hemos categorizado siguiendo las propuestas de trabajos anteriores, con el foco en Szarkowska *et al.* (2013) e Iturregui-Gallardo (2019). El motivo de elección de estos trabajos de referencia es que en ellos ya se han tenido en cuenta servicios de accesibilidad (subtitulado para sordos y audiodescripción, respectivamente) y, a su vez, se fundamentan en categorizaciones afianzadas para el análisis traductológico del multilingüismo (Sternberg, 1981). Se ha hecho un análisis cualitativo, con un enfoque descriptivo a la vez que valorativo, ya que nos planteamos las consecuencias que pueden tener las decisiones de traducción adoptadas en cuanto a la visibilización de la L3 en este producto audiovisual. En los dos apartados siguientes presentamos los resultados de nuestro análisis.

5. EL MULTILINGÜISMO EN LAS DEL HOCKEY

Los trece episodios estudiados contienen conversaciones en las que aparece alguna L3. En concreto, cada episodio contiene entre cinco y quince conversaciones de este tipo; como es esperable, el episodio que más conversaciones con L3 contiene es el episodio 6, que se centra en el personaje de Flor, una joven procedente de Argentina. En la serie aparecen cuatro lenguas además del catalán, que por orden de aparición son las siguientes: el español (en las variedades de Argentina y peninsular, que aquí los trataremos como dos L3 distintas), el portugués, el inglés, el francés y el bereber. La distribución de estas lenguas en las 101 conversaciones transcritas puede consultarse en la tabla 1.

L3	Número de conversaciones en las que aparece
Español de Argentina	74
Español peninsular	20
Portugués	3
Inglés	2
Bereber	1
Francés	1

Tabla 1. Número de conversaciones en las que aparece cada L3.

Estas variedades lingüísticas aparecen en boca de doce personajes distintos, es decir, aproximadamente en la mitad del conjunto de 26 personajes de la primera temporada de la serie (CCMA, 2021). Igualmente las L3 de la serie aparecen en contextos distintos, entre los que destaca el uso con amigos (73 ejemplos), seguido del uso familiar (18), el uso profesional (7), el uso con la pareja (2) y el uso en las redes sociales (1). Del total de 101 conversaciones anotadas, 95 tienen lugar a través del canal oral y 6, a través del escrito. Estos resultados se resumen en las tablas 2 y 3.

Contexto de uso de la L3	Frecuencia
Uso con amigos	73
Uso familiar	18
Uso profesional	7
Uso con la pareja	2
Uso en las redes sociales	1

Tabla 2. Contextos de uso de las L3 de la serie.

Medio de la conversación	Frecuencia
Oral	95
Escrito	6

Tabla 3. Medio en el que tienen lugar las conversaciones en L3 de la serie.

La función principal de la L3 es, en todos los casos, caracterizar a los personajes: porque no tienen el catalán como lengua vehicular o porque lo desconocen, porque son personas migrantes o con experiencia profesional en otros países que demuestran tener conocimientos en otras lenguas, o por ser aprendices de lenguas. En 5.1 nos centramos en la descripción de los personajes que no tienen el catalán como L1. En 5.2 hablamos de otros contextos de aparición de la L3 como mecanismo de oralidad ficticia en la serie.

5.1. Personajes que no tienen el catalán como L1

En la primera temporada de la serie hay cuatro personajes que no tienen el catalán como L1. Tres de ellos hablan español de Argentina y uno habla español peninsular. Los describimos en este apartado.

5.1.1. Flor

Este personaje femenino es una de las protagonistas de la serie. Se trata de una jugadora del equipo Minerva de procedencia argentina. Interpreta el papel la actriz Asia Ortega, nacida en Barcelona y de ascendencia argentina (Arana Arts Agency, 2021). La versión final emitida de la serie sigue la idea original de Anglada *et al.* (2016, p. 22), según la cual este personaje llevaría poco tiempo viviendo en Cataluña y «no quiere establecer vínculos fuertes ni establecerse porque considera que su situación [en Cataluña] es temporal» (nuestra traducción). Flor aparece en todos los capítulos, pero en especial en el episodio 6, que está dedicado a este personaje, como hemos señalado anteriormente.

Este personaje participa en 71 conversaciones durante la primera temporada, y su intervención es siempre en español de Argentina. Así, en sus parlamentos encontramos unidades léxicas y expresiones propias de dicha variedad, como *ma* (por ‘madre’), *boluda*, *dale o que se vaya al carajo*. Asimismo, en su forma de hablar se aprecia también el tiempo que lleva en Cataluña, ya que en su discurso adopta formas que no son típicamente argentinas, como el verbo *molar*. Adicionalmente, en el episodio 1 vemos que publica un anuncio en las redes en catalán («Pack de videojocs» / ‘Pack de videojuegos’). El personaje entiende el catalán, que es, de hecho, la lengua en la que más habitualmente se dirigen a ella los demás (en 54 ocasiones). Invariablemente, cuando algún personaje se dirige al grupo de jugadoras, lo hace usando el catalán, aunque Flor sea hispanohablante y esté presente, y ella responde en español. Veamos dos ejemplos de ello en (1) y (2):

(1) Raquel: Mare meva, amb l’Anna! No he patinat tant en ma vida.

Berta: Joder, com es nota que està acostumada a competir.

Flor: A mí me mola, es lo que esperaba en la liga catalana.

Berta: Sabeu res de l’Emma?

Laila: No ho sé, no m’ha dit res.

[Ep. 2, 01:48]

(2) Terrats: I la Gina? S’està canviant?

Laila: No, encara no ha arribat.

Terrats: Com que no ha arribat?

Berta: Algú ha provat de trucar-la?

Raquel: Jo li he enviat un *whats*, però és que no li ha ni arribat.

Lore: Ja la truco jo, va.

Flor: Venimos todas para que ella aprenda y ni se presenta.

Lore: Fa tantes coses que segur que no hi ha pensat.

[Ep. 7, 25:04]

Cuando en la conversación los personajes se dirigen específicamente a Flor, aunque más miembros del equipo estén presentes, puntualmente el uso es variable entre

español peninsular y catalán. Así, en (3) vemos como el mismo personaje que en (2) se había expresado en catalán habla con Flor en español:

- (3) Anna: Vinga, noies, hem acabat. A les dutxes.
Flor: ¿Y el entreno? Si no terminamos...
Terrats: **Es nuestra hora, Flor.**
[Ep. 3, 14:59]

Como hemos señalado, este uso del español por parte de los personajes catalanohablantes de la serie es puntual. Incluso dentro de una misma conversación, los personajes pueden alternar entre español y catalán en intervenciones dirigidas a Flor, como se observa en (4) en los dos parlamentos del personaje de Gina:

- (4) Flor: A ver si te va a sacar el puesto de *community manager*.
Gina: **¿Tantas ganas tienes de perderme de vista?**
Flor: No, Gina, para nada. Perdón por insultarte antes, me puse demasiado nerviosa.
Gina: **No, perdona tu, tia. Em sap greu haver-te fet mal.**
[Ep. 7, 12:31]

5.1.2. Pelayo («Pela»)

Este personaje masculino, que es el padre de dos jugadores de hockey en la ficción, tiene el español peninsular como L1. En ningún momento de la serie se especifica la procedencia exacta del personaje, que está interpretado por el actor gallego Xúlio Abonjo. Pela aparece en 14 conversaciones a lo largo de la primera temporada. Los personajes con los que interactúa son sus hijos, Òscar y Lorena; su expareja, Sílvia; la madre de Sílvia; Enric, el presidente del Club, y su amigo Ray. En la mayoría de las ocasiones (9 de 14), sus interlocutores se dirigen a él en catalán, por lo que queda patente que el personaje entiende esta lengua. En el caso de Enric y de la madre de Sílvia, esto ocurre siempre que se dirigen al personaje. En el caso de los demás familiares, encontramos como mínimo una conversación en la que cada uno dirige una frase en español peninsular a Pela. En el ejemplo (5) se reproduce una conversación entre Pela y Sílvia, en la que se observa la alternancia de lenguas por parte de esta última. También vemos como Pela recurre puntualmente a la alternancia de código en catalán: al citar una frase anterior de Sílvia, en una expresión coloquial y para despedirse (señalamos los tres casos en negrita).

- (5) Sílvia: Joder, Pela! Ai, ja n'estic una mica farta que vinguis així sense avisar, com si fos casa teva.
Pela: Como siempre, lo que he hecho toda la vida.
Sílvia: Doncs mira, s'ha acabat.

Pela: A ver, Sílvia, pero vamos a ver. Fue idea tuya, por los niños, para que siguiesen teniendo «**sensació de família**».

Sílvia: Pela, fa tretze anys que estem separats. La Lore ara viu amb tu i l'Òscar, no sé, no crec que tingui cap trauma perquè truquis al timbre.

Pela: No, no, no, el táper es para Lorelai, que no hace más que comer kebab.

Sílvia: Dame las llaves ya.

Pela: **Mare meva!** Esto es cosa de tu novio, ¿a que sí?

Sílvia: No, l'Enric mai no em demana res, a diferencia de tu.

Pela: Pues nada, ya te diré si le ha gustado el cuscús a la niña.

Sílvia: Pues muy bien.

Pela: **Adéu!**

Sílvia: Déu!

[Ep. 4, 33:15]

En este ejemplo (5), se observa el uso de la alternancia de código cuando Sílvia expresa enfado hacia Pela. Esto coincide con los resultados de Millán (2020), que apuntaba que en *Merlí* los personajes utilizan el *code-switching* para expresar sentimientos «fuertes» (p. 303, nuestra traducción). En *Las del hockey*, la familia de Pela emplea el español en diálogos en los que están descontentos con él.

5.1.3. Paulina

Este personaje secundario, interpretado por la actriz argentina Romina Cocca, es la madre de Flor en la ficción y tiene el español de Argentina como primera lengua. Hace poco tiempo que vive en Cataluña, donde se mudó por motivos laborales con su hija. De hecho, parece que Paulina y Flor han vivido en distintas partes del mundo y al final de la primera temporada se plantean volver a su país de origen. Paulina aparece en dos episodios (5 y 12) y participa en 5 conversaciones, en las que interactúa solo con Flor, con quien habla en español argentino. En sus intervenciones se detectan formas propias de esta variedad lingüística como el voseo (*salís*), como se puede observar en el ejemplo siguiente.

(6) Paulina: ¿Te vas a quedar otra vez en casa?

Flor: Sí.

Paulina: ¿Y las chicas del equipo? ¿Por qué no salís con ellas? Me da lástima verte así como triste.

Flor: Estoy bien, ma. Además quiero acostarme pronto.

Paulina: ¿A qué hora es el partido mañana? Quizás puedo pedir libre.

Flor: No, no. No hace falta. Además es contra un equipo rebueno, seguro perdemos.

Paulina: Bueno, pero tenemos que hacer algo especial por tu cumple. Son 18. No es cualquier cosa.

[Ep. 6, 12:36]

5.1.4. Valentina («Valen»)

Valen es un personaje secundario femenino interpretado por la actriz argentina Renata Fasano. El personaje reside en Argentina y es la pareja de Flor, con quien mantiene una relación a distancia. Por este motivo, se comunican mediante videollamadas o a través de las redes sociales. Como ocurre con el personaje de Paulina, Valen interviene en 2 conversaciones, en las que interactúa solo con Flor y siempre en español de Argentina. Como se observa en el fragmento siguiente, se encuentran formas léxicas y morfológicas típicas de la variedad de Argentina: *celu* (en vez de *celular*, *móvil*), *pará* y uso del voseo.

(7) Flor: Vaya, por fin me contestas.

Valen: Salí a bailar, no estuve con el celu.

Flor: Pero si colgaste *stories*.

Valen: Pará, nena. No puedo estar todo el día pendiente de vos.

Flor: ¿Por qué no? Yo sí lo hago.

Valen: Sí, ya sé. Ese es el problema. Mirá, Flor, a mí esta distancia me mata, ya no aguanto más.

Flor: Pero ¿qué decís?

Valen: Tenemos que pensar en lo nuestro, si compensa. Igual nos tendríamos que dar un tiempo.

[Ep. 5, 46:14]

5.2. Otros usos de la L3 en la serie

Aparte de estos personajes, aparecen otras lenguas en distintas ocasiones: el uso del portugués en el ámbito profesional, la presencia de las L3 en las redes sociales y la alternancia de código para caracterizar a algunos personajes.

5.2.1. Uso profesional de una lengua extranjera: caracterización del personaje de Anna

Anna Ricou es la entrenadora del equipo femenino Minerva. Antes de empezar a trabajar en el Club con el equipo femenino, Anna había jugado a hockey profesionalmente en un equipo en Portugal. A causa de una lesión vuelve al pueblo, pero a lo largo de la temporada interactúa con algunas de sus excompañeras portuguesas, con quienes habla a través de aplicaciones de mensajería (3 conversaciones) y por teléfono (1 conversación). En estas conversaciones del ámbito profesional, tanto Anna como sus antiguas compañeras de equipo se comunican siempre en portugués. En el caso de la llamada telefónica (episodio 9), Anna empieza hablando en portugués, pero pregunta a su interlocutora si habla español y sigue la conversación en esa lengua.

- (8) Anna: Joana. Sí, sou Anna. Ah, e a sua madre. Fala espanhol? ¡Genial! Es que... Quería hablar con Joana porque ya me he enterado de que se ha recuperado y nada, que me alegro muchísimo.
[Ep. 9, 9:45]

En este caso, el uso del portugués está ligado exclusivamente a la historia de este personaje y sirve para caracterizar algunas de sus experiencias previas.

5.2.2. Uso de la L3 en las redes sociales

A lo largo de la serie, aparecen comunicaciones a través de las redes sociales y aplicaciones de mensajería. En estos casos se detectan usos lingüísticos que incorporan L3. Por un lado, en el episodio 3, las jugadoras del Minerva hacen publicidad de uno de sus partidos por redes sociales y contactan con Melo, una *influencer*, que cuelga un vídeo en el que anima a sus numerosos seguidores a ir al partido:

- (9) Melo: Estas chicas se han convertido en un referente del deporte femenino. Llegaron sin miedo, reivindicaron su lugar. O sea, son lo más. Y me gustaría comentar una cosita: me encantó cómo le callaron la boca a ese pavo. Mira, la hostia. Por eso, creo que este sábado deberíamos juntarnos todos y todas, y venir aquí a ver el partido este sábado a las 12.
[Ep. 3, 18:40]

En sus redes sociales, Melo utiliza el español, aunque en el mismo capítulo habla con las jugadoras del Minerva en catalán (ep. 3, 38:41). Esto representa la realidad lingüística actual en internet, donde los jóvenes prefieren utilizar lenguas mayoritarias para llegar a más gente. Por ejemplo, algunos *influencers* relevantes del ámbito hispanohablante son catalanes pero no utilizan el catalán en las redes (Burdeu, 2020); por ejemplo, Auronplay (con más de 28 millones de seguidores en YouTube), Dulceida (con más de dos millones de seguidores en YouTube) o Patry Jordan (con casi 12 millones de seguidores en YouTube).

Por otro lado, en las conversaciones de chat de las jugadoras del Minerva, encontramos ejemplos de *code-switching* e interferencias. En el ejemplo 10, se observa el uso de *sorry*, en inglés, en una conversación en catalán. En este caso, la ficción muestra usos cercanos a la realidad, ya que se ha demostrado que, en este tipo de texto, la presencia de esta interjección para pedir disculpas es habitual (Bach y Costa, 2020).

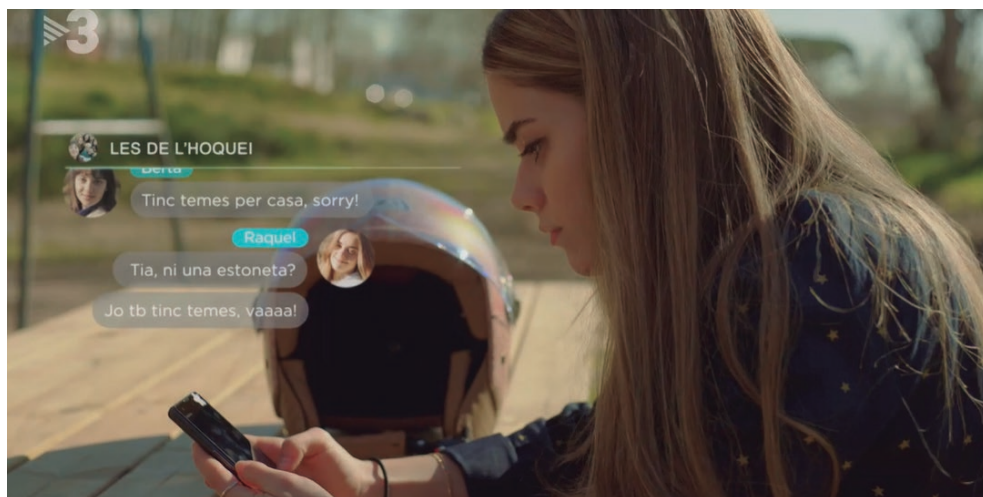


Figura 1. Conversación de chat. Personajes: Berta y Raquel.
Fuente: Las del hockey, Ep. 13, 4:21.

5.2.3. La alternancia de código como mecanismo de caracterización de los personajes

Finalmente, encontramos ejemplos de *code-switching* entre el catalán y la L3 en algunos casos que sirven para caracterizar a los personajes. Youssef es el padre de Laila y trabaja en el bar del pabellón. El personaje es originario de Marruecos, aunque el actor que interpreta al personaje (Hamid Krim) es argelino. Sus intervenciones son casi siempre en catalán, aunque con un acento extranjero. En una conversación con Terrats, en la que hablan de vino, Youssef usa el francés y Terrats le contesta con un «Oh, là, là».

- (10) Youssef: Amb aquest color no puc escopir-lo. És un color **rouge purpura avec des reflets Burlat. Fraiche com la fraise.**
Júlia Terrats: **Oh, là, là.**

El uso de distintas L3 sirve para reflejar el multilingüismo de la sociedad que se representa en *Las del hockey*. La convivencia de hispanohablantes y catalanoparlantes forma parte de la realidad catalana, como también la presencia de algunas de las más de 300 lenguas que se hablan en Cataluña. En este sentido, esta serie no solo intenta representar la diversidad lingüística actual, sino también las ideologías de cosmopolitismo lingüístico de los jóvenes que residen en Cataluña (Newman, Trenchs-Parera y Ng, 2008; Trenchs-Parera, Mendiazabal y Newman, 2014), que viven con naturalidad el multilingüismo y el uso de distintas lenguas. A lo largo de la serie,

son habituales conversaciones en las que los catalanohablantes hablan en catalán, mientras que los hispanohablantes (Flor y Pela) usan el español y esto se vive con normalidad.

La presencia de la L3 en el texto cumple, al mismo tiempo, otros objetivos: caracterizar a los personajes y hacer que los diálogos sean verosímiles. Así, el uso del español nos da información sobre el origen de Flor, Pela, Valen y Paulina, mientras que el uso del portugués se relaciona con la experiencia laboral de Anna antes de llegar al pueblo. Las prácticas lingüísticas de la serie incorporan, también, interferencias, casos de *code-switching* y de convergencia lingüística, para que las interacciones lingüísticas sean creíbles. En algunos casos estas estrategias son un buen retrato de la realidad, como el uso preferente del español en las redes sociales o de la interjección inglesa *sorry* en los mensajes de las jugadoras del Minerva. Otros casos son menos verosímiles, sobre todo, en relación con la convergencia lingüística. En la serie, los personajes casi siempre contestan a Flor y a Pela en catalán, pero, en la realidad, las conversaciones en las que los interlocutores usan distintas lenguas son menos frecuentes en Cataluña. Los datos señalan que la mayoría de hablantes continúa la conversación en español cuando alguien se dirige a ellos en esta lengua (Idescat, 2021). Solo un 11,8 % de los hablantes afirman que, en situaciones así, sigue hablando en catalán.

6. SOLUCIONES DE TRADUCCIÓN DE LA L3 EN CADA MODALIDAD DE TAV

En este apartado explicamos los tipos de soluciones encontrados para el tratamiento de cada L3 en las siguientes modalidades de traducción audiovisual intralingüísticas e interlingüísticas disponibles en la plataforma Netflix:

- a. subtítulo para sordos en catalán,
- b. audiosubtitulado en catalán,
- c. doblaje en español,
- d. subtítulo en español,
- e. subtítulo para sordos en español, y
- f. audiosubtitulado en español.

Cabe señalar que la variante de traducción al español es el español peninsular en todos los casos. Asimismo, mencionamos de nuevo que el audiosubtitulado en catalán y en español se ha extraído de las versiones audiodescritas de la serie. Por último, queremos aclarar que el subtítulo en catalán para fines generales no está disponible en Netflix; de ahí que no se haya analizado.

6.1. La L3 en la traducción intralingüística

En el subtítulado para sordos en catalán, como norma general los parlamentos en L3 aparecen traducidos en catalán y en letra cursiva, sin indicación de la lengua que habla el personaje en el texto de partida por medio de didascalias. En las figuras (2) y (3) se muestran ejemplos de esta práctica de traducción en parlamentos de Flor y Pela. Se opta, por lo tanto, por una práctica similar a la que Szarkowska *et al.* (2013) denominan «*translation and colour-coding*», consistente en verter el texto en L3 en la lengua meta, pero de un color distinto al del resto de subtítulos en el subtítulado para sordos. Aquí la cursiva reemplazaría el color, que no se usa en los subtítulos de Netflix. En todo caso, la decisión es llamativa: las pautas publicadas por la plataforma Netflix, según las cuales la lengua que habla el personaje debe indicarse entre corchetes al comienzo del subtítulo, están disponibles desde marzo de 2018¹, esto es, una fecha anterior a la emisión de esta serie; sin embargo, la traducción no aplica esta indicación. Igualmente, tras el estudio de recepción llevado a cabo por Szarkowska *et al.* (2013) se concluyó que los usuarios sordos y con déficit auditivo prefieren que las distintas lenguas en las que se habla en un producto audiovisual queden reflejadas de forma explícita en el subtítulado, ya sea transcribiéndolas directamente o con una didascalia informativa.



Figura 2. Traducción en cursiva de la L3 (español de Argentina) en el subtítulado para sordos en catalán. Personaje: Flor. Fuente: Las del hockey, Ep. 6, 26:20.

1. Para consultar la versión actualizada de las pautas, cf. Netflix (2021).



Figura 3. Traducción en cursiva de la L3 (español peninsular) en el subtítulo para sordos en catalán: Personaje: Pela. Fuente: Las del hockey, Ep. 6, 33:10.

Solamente encontramos la etiqueta «[castellà]» en una ocasión en el primer episodio (29:53), en un parlamento de Flor; sin embargo, no se trata de su primera intervención, lo cual tal vez explicaría que en el resto del episodio no se indique la lengua en la que se expresa el personaje. Igualmente, no se especifica la variante de español que utiliza este personaje. Es interesante como, sin embargo, puntualmente se usan marcadores propios del español de Argentina en el subtítulo en catalán, como *che*: «Che, nena, ho vols tot, però no es pot» (por 'Che, nenita, lo querés todo, pero no se puede') (Ep. 12, 01:25).

La opción ilustrada arriba es la misma para los distintos usos de L3 siempre que la L3 se emite por el canal oral; no solo para los personajes que hablan en español. Igualmente, no se señalan los acentos extranjeros, como el de Youssef, a pesar de que así se indica que debe hacerse en la guía de Netflix (2021). Cuando la L3 aparece por escrito, como en las conversaciones de chat de Anna en portugués, igualmente no se señala la lengua, y las traducciones aparecen en letras mayúsculas. La escritura en mayúsculas es una práctica habitual para la traducción de letrería que aparece en pantalla. En este caso, el público sordo tiene acceso al texto de partida en portugués, por lo que la decisión de traducción no invisibiliza la aparición de la L3 en la serie.

En la audiodescripción en catalán, la estrategia de tratamiento de la L3 cambia a partir del episodio 6. De los episodios 1 al 5, los parlamentos en L3 se presentan sin audiosubtitulado; tampoco se aporta ninguna información adicional —se trata del procedimiento llamado «*vehicular matching*» en la bibliografía especializada (Iturregui-Gallardo, 2019, p. 31)—. En cambio, de los episodios 6 al 13, el volumen de la pista de

audio del texto de partida se reduce en los parlamentos en L3, y el audiodescriptor lee en el volumen del resto de la audiodescripción los diálogos en catalán. Esta decisión, que de nuevo sigue una convención homogeneizante (Iturregui-Gallardo, 2019, p. 32), dificulta la audición de las L3 en el diálogo. Al tratarse de la audiodescripción en catalán, la decisión es llamativa si consideramos que el público potencial de este servicio de TAV son personas ciegas o con baja visión hablantes de la L1 de la serie (el catalán) y cuando la consumen se les restringe parcialmente el acceso al multilingüismo de la serie. Sin embargo, la decisión podría ser beneficiosa para espectadores de la serie audiodescrita procedentes de zonas geográficas donde se habla catalán, pero no español (por ejemplo, de Alguer o del sur de Francia), o para estudiantes de catalán como lengua extranjera.

El audiosubtitulado en catalán de los chats por escrito que aparecen en la serie no especifica la lengua en la que se comunican los personajes. La audiodescripción comienza con el verbo «escriu» ('escribe') y a continuación se lee, traducido al catalán, el contenido del chat. Se opta, por lo tanto, también por la homogeneización lingüística. Un ejemplo de ello lo encontramos en el episodio 6, cuando Lorena le escribe en español a Flor «¡Buen vuelo!», lo cual se ha audiosubtitulado como: «Escriu: Bon vol» (Ep. 6, 34:08). En el caso de los chats en portugués de Anna, esta decisión impide al espectador sin acceso a la imagen conocer una faceta importante del personaje, esto es, que tras su experiencia profesional en el extranjero tiene competencia lingüística en portugués. Asimismo, los chats en portugués ayudan al espectador a entender que el tema del que se habla en los chats tiene que ver con un hecho ocurrido durante la estancia de Anna en Lisboa; no especificar la L3 en la audiodescripción puede, por lo tanto, entorpecer el seguimiento de la trama.

6.2. La L3 en la traducción interlingüística

En español peninsular, Netflix ofrece tanto subtítulo convencional como subtítulo para sordos. Es interesante ver que las soluciones de traducción son distintas en el tratamiento de la L3. Por una parte, los parlamentos en L3 no se subtitulan en el subtítulo convencional; esta decisión sorprende especialmente cuando la L3 no es el español, como en el caso en el que Youssef mezcla catalán y francés (ejemplo 10 en el apartado 5.2.3). En cambio, en el subtítulo para sordos, la L3 se traduce al español en cursiva sin indicación de la lengua hablada (al igual que en el caso del catalán). La solución aportada para el ejemplo que acabamos de mencionar puede observarse en las figuras (4) y (5). En (5), la expresión francesa usada por el personaje de Terrats se transcribe en francés —se trata de la única excepción que hemos encontrado en este sentido—.



Figura 4. Traducción en cursiva de la L3 en el subtítulado para sordos en español.
Personaje: Youssef. Fuente: Las del hockey, Ep. 6, 37:40.

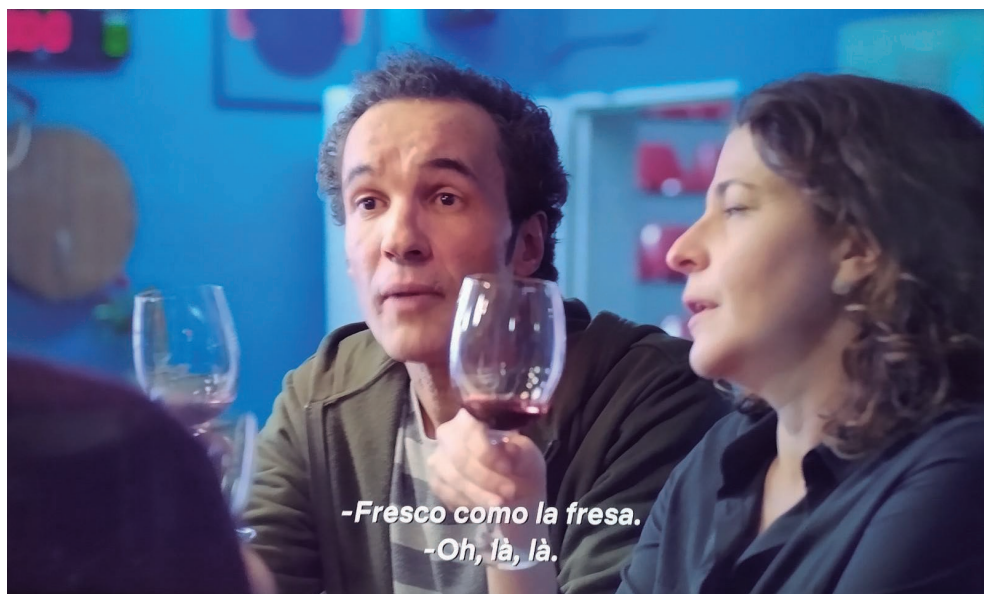


Figura 5. Traducción en cursiva de la L3 en el subtítulado para sordos en español.
Personajes: Youssef y Terrats. Fuente: Las del hockey, Ep. 6, 37:41.

Otro aspecto interesante de esta traducción es el hecho de que los parlamentos en español de Argentina se traducen parcialmente en español peninsular; desaparece, por ejemplo, el tratamiento de voseo. Así, en una intervención de Valen: «Ya no quiero estar más con vos», el subtítulo reza «Ya no quiero estar más contigo» (Ep. 6, 28:35). Igualmente, se prioriza el uso de tiempos compuestos de pretérito («La misma de siempre cuando pasaron los tíos antes» se subtitula por «La misma de siempre cuando han pasado los tíos antes» (Ep. 1, 46:43). Desconocemos a qué obedece esta decisión; de acuerdo con la guía de Netflix (2021), que en este caso se basa en la bibliografía especializada, la literalidad es una prioridad en el subtitulado para sordos, puesto que facilita la lectura de labios. Además, el uso de tiempos compuestos implica un mayor número de caracteres en el subtitulado, por lo que no se trata de una estrategia para reducir caracteres. Es posible que se haya interpretado que estos rasgos puedan suponer una dificultad de comprensión adicional para los espectadores de la versión subtitulada para sordos. Esta decisión, de nuevo, suprime en el subtitulado una L3 presente en la serie y entorpece particularmente la caracterización de los personajes argentinos. Cabe decir, sin embargo, que en la traducción para subtitulado se mantienen otros rasgos del español de Argentina, como el tratamiento de *ustedes* entre amigos («Si no quieren que se la devolvamos, empiecen a fregar», Ep. 4, 37:00) o unidades léxicas características de esta variedad, como las mencionadas en el apartado 5.1.1, *boluda* o *dale* («Qué boluda que eres. Dale, venga, dale», Ep. 3, 13:39).

La traducción para doblaje en español fue a cargo de Olga Parera (ATRAE, 2021), y los propios actores del texto de partida pusieron voz a los personajes en español. En esta modalidad de TAV, las L3 detectadas en el texto de partida se mantienen en el texto meta. Esto significa que, en el caso del personaje de Pela, hablante de español peninsular, la L3 coincide con la L2 de la traducción. Zabalbeascoa y Voellmer (2015, p. 80) explican que, cuando esto ocurre, una opción que tenemos desde el punto de vista teórico al abordar el análisis de soluciones de traducción es «incidir en la posibilidad de otros planteamientos posibles como el humor o la función de L3, o la traducción intratextual como el problema ‘real’», en lugar de pensar en la mera aparición de la L3 como desafío de traducción. Dado que nuestra descripción del texto de partida nos lleva a pensar que el personaje de Pela, hablante de L3, aporta un elemento de riqueza a la serie (la representación del multilingüismo de Cataluña), hemos indagado sobre la posibilidad de haber incluido expresiones idiomáticas en catalán —como la fórmula *Mare meva!* del ejemplo (5) que presentamos arriba— que dieran color a los diálogos y contribuyeran a la identificación geográfica de los personajes de la serie. En una comunicación personal con Parera (2021), hemos sabido que la decisión de no incluir marcas en catalán fue por indicación del estudio de doblaje, que siguió las convenciones para esta modalidad de TAV. Se debió, asimismo, a la experiencia previa con series traducidas para Netflix en la combinación de lenguas catalán-español, en las que los espectadores habían manifestado rechazo por las expresiones en catalán en las redes sociales. La traductora, sin embargo, optó por mantener en el doblaje el determinante que precede al apellido de algunos personajes a los que se alude por

medio de este (como *la Terrats*), precisamente con el fin de no suprimir por completo las marcas catalanizantes del texto.

Los parlamentos en L3 no se audiosubtitulan en la audiodescripción en español; esto incluye tanto los parlamentos doblados en español como los que contienen alternancia de código con otra L3, como el francés. En cambio, los chats por escrito sí que se audiosubtitulan en español, sin indicación de la lengua en la que se escribe en pantalla; es decir, que la estrategia es la misma que la observada en el caso de la audiodescripción en catalán para la letrería que aparece en pantalla.

7. CONCLUSIONES

La serie *Las del hockey* muestra una clara voluntad de representar la realidad multilingüe de Cataluña, ya que en esta aparecen seis variedades lingüísticas distintas del catalán, entre las que destacan el español peninsular y el español de Argentina. La convivencia de distintas variedades de lenguas se representa de forma natural; así, los personajes usan mayoritariamente su L1 sin que esto suponga un problema de comunicación en ningún caso. Además, en ocasiones se representa en la ficción la voluntad de acercarse a grupos etnolingüísticos distintos del propio. Podríamos decir que se trata, en fin, de una buena representación del cosmopolitismo lingüístico.

La representación de los fenómenos sociolingüísticos no siempre refleja las actitudes lingüísticas que se han observado con anterioridad en la realidad catalana y se han descrito en la bibliografía especializada. La serie estudiada sí lo hace, por ejemplo, al mostrarnos a personajes catalanohablantes que eligen el español para dirigirse a sus seguidores en las redes sociales; mientras que la representación no parece tan acertada en cuanto a los casos de acomodación lingüística con Flor y Pela, los personajes hispanohablantes. La acomodación lingüística al español es mayoritaria, en especial en los hablantes más jóvenes (Idescat, 2021), mientras que en la serie es casi anecdótica.

Hemos comprobado que la traducción intralingüística en catalán e interlingüística en español silencia en muchos casos la riqueza que supone el multilingüismo de la serie. Asimismo, se ha demostrado que las soluciones adoptadas no siguen la guía de estilo de la plataforma de emisión de la serie, Netflix, ni las preferencias de los usuarios sordos, según se han descrito en estudios anteriores. En el caso del doblaje sí que se ha tenido en cuenta, sin embargo, la experiencia previa de rechazo de los espectadores a la inclusión de marcas catalanizantes en el doblaje en español de títulos de producción en catalán.

Como se ha explicado en la introducción, la traducción audiovisual de obras cuyo texto de partida está guionizado en catalán está aún poco explorada. Por eso, este trabajo abre distintas futuras líneas de investigación, como el estudio de la traducción de la serie *Las del hockey* en inglés, o el estudio de otras series de producción catalana en las que se pueda adoptar una metodología similar para obtener resultados

comparables. Dado el contexto en el que nos encontramos, también creemos interesante diseñar estudios de recepción que recaben las percepciones del público acerca de la inclusión de elementos léxicos y sintácticos catalanizantes en las traducciones al español de series de producción original en catalán. Como hemos podido saber en la entrevista con la traductora para doblaje de la serie, las decisiones en este sentido se toman en ocasiones a partir de comentarios difundidos a través de las redes sociales, y convendría profundizar en este análisis de actitudes lingüísticas que tienen repercusión sobre las soluciones de traducción con una metodología sistemática.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLADA, Ona, Laura AZEMAR, Natàlia BOADAS, Marta VIVET. 2016. *Les de l'hoquei*. Trabajo fin de grado. Universitat Pompeu Fabra.
- Arana Arts Agency. 2021. «Asia Ortega». Fecha de acceso 28 de agosto de 2021. <https://www.elisabetharana.com/actors/asia-ortega/>
- ARIAS-BADIA, Blanca. 2020a. *Subtitling television series: A corpus-driven study of police procedurals*. Oxford: Peter Lang.
- ARIAS-BADIA, Blanca. 2020b. «Linguistic diversity in entertainment: notes from audiovisual translation». *Linguapax Review*, 8: 177-208.
- ATRAE. 2021. «Base de datos pública de traductores audiovisuales y obras. Les de l'hoquei». Fecha de acceso 29 de agosto de 2021. <https://basededatos.atrae.org/detail/les-de-lhoquei/>
- AUER, Peter. 1990. «A discussion paper on code alternation». En *Network on code-switching and language contact*, ed. por European Science Foundation, Estrasburgo: ESF, 69-89).
- AUER, Peter. 1995. «The pragmatics of codeswitching: A sequential approach». En *One Speaker, Two Languages: Cross-Disciplinary Perspectives on code switching*, editado por Lesley Milroy y Pieter Muysken Cambridge: Cambridge University Press, 114-135.
- BACH, Carme y COSTA CARRERAS, Joan. 2020. «Las conversaciones de wasap: ¿un nuevo género entre lo oral y lo escrito?» *Revista Signos: Estudios de Lingüística*; 53(104): 568-591.
- BERNAL, Elisenda y SINNER, Carsten. 2009. «Al seu rotllo: aproximació al llenguatge juvenil català». *Zeitschrift für Katalanistik: Revista d'Estudis Catalans*; 22: 7-36. http://www.romanistik.uni-freiburg.de/pusch/zfk/22/05_Bernal_Sinner.pdf
- BOIX, Emili. 1993. *Triar no és trair : identitat i llengua en els joves de Barcelona*. Barcelona: Edicions 62.
- BURDEUS, Joan. 2020. «Influencers normals». *PaperLlull*. Fecha de acceso 4 de septiembre de 2021. https://www.llull.cat/catala/actualitat/actualitat_noticies_detall.cfm?id=39090&url=influencers-normals.htm.
- BRAUN, Sabine y Pilar ORERO. 2010. «Audio description with audio subtitling – an emergent modality of audiovisual localisation». *Perspectives: Studies in Translatology*, 18: 173-188.
- BRUMME, Jenny. 2012. *Traducir la voz ficticia*. Berlín: De Gruyter.
- CALSAMIGLIA, Helena y TUSÓN, Empar. 1980. «Ús i alternança de llengües en grups de joves d'un barri de Barcelona: Sant Andreu de Palomar». *Treballs de Sociolingüística Catalana*, 3: 11-82.
- CCMA [Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals]. 2021. Personatges - Les de l'hoquei. Fecha de acceso 3 de enero de 2022. <https://www.cma.cat/tv3/les-de-lhoquei/personatges>.

- CORRIUS, Montse; Eva ESPASA, y Patrick ZABALBEASCOA. eds. 2019. *Translating audiovisuals in a kaleidoscope of languages*, ed. por Berna: Peter Lang.
- Corrius, MONTSE y Patrick ZABALBEASCOA. 2011. «Language variation in source texts and their translations: the case of L3 in film translation». *Target* 23: 113-30.
- DE BONIS, Giuseppe. 2015. «Translating multilingualism in film: A case study on *Le concert*». *New Voices in Translation Studies* 12: 50-71.
- DE HIGES, Irene. 2014. *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge. 2011. «Dealing with multilingual films in audiovisual translation». En *Translation, Sprachvariation, Mehrsprachigkeit* ed. por Wolfgang Pöckl, Ingeborg Ohnheiser y Peter Sandrini. Frankfurt am Main: Peter Lang, 215-233.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge y Aline REMAEL. 2021. *Subtitling: Concepts and Practices*. Londres: Routledge.
- ESPASA, Eva y Montse CORRIUS. 2017. «The audio description of multilingual films: audiosubtitling and beyond». Fecha de acceso 29 de agosto de 2021. https://grupsderecerca.uab.cat/arsad/sites/grupsderecerca.uab.cat.arsad/files/corrius_espasa_arsad_2017.pdf
- GALINDO, Mireia y VILA, Francesc Xavier. 2009. «Els factors explicatius dels usos lingüístics informals entre l'alumnat català: llengua inicial, xarxes socials, competència i llengua vehicular d'ensenyament». *Noves SL. Revista de Sociolingüística, Hivern*.
- GARCÍA DE TORO, Cristina. (2006). «Panoràmica de la traducció entre espanyol i català en els àmbits literari i audiovisual». *Caplletra* 40: 257-283.
- Grup d'Estudi de Llengües Amenaçades [GELA]. 2019. *Les llengües a Catalunya*. Fecha de acceso 4 de septiembre de 2021. <http://www.gela.cat/doku.php?id=llengues>.
- GUMPERZ, John J. 1992. *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Idescat. 2021. «Encuesta de usos lingüísticos de la población». Fecha de acceso 4 de septiembre de 2021. <https://www.idescat.cat/pub/?id=eulp>.
- ITURREGUI-GALLARDO, Gonzalo. (2019). *Audio subtitling: voicing strategies and their effect on emotional activation*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Las del hockey*. Barcelona: Brutal Media, 2019. Versión emitida en la plataforma Netflix.
- MILLÁN, Meritxell. 2020. «Social meaning behind Catalan-Spanish code-mixing/code-switching in the Catalan television series Merlí. *Treballs de Sociolingüística Catalana*, 30: 297-309.
- MILROY, Lesley y MUYSKEN, Pieter. 1995. *One Speaker, Two Languages: Cross-Disciplinary Perspectives on code switching*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MUÑOZ, Ramón; KOCH, Tomasso y BELINCHÓN, Gregorio. 2020. «Las plataformas como Netflix o HBO deberán destinar un 5% de sus ingresos en España a financiar cine y series europeas». *El País*, 06/11/2020. Fecha de acceso 29 de agosto de 2021. <https://elpais.com/economia/2020-11-06/netflix-hbo-o-amazon-deberan-destinar-el-5-de-sus-ingresos-a-financiar-el-cine-espanol.html>
- Netflix. 2021. «Timed Text Style Guides». Fecha de acceso 29 de agosto de 2021. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217350977-English-Timed-Text-Style-Guide>
- NEWMAN, Michael; TRENCHS-PARERA, Mireia; Ng, Shukhan. 2008. «Normalizing bilingualism: The effects of the Catalan linguistic normalization policy one generation after». *Journal of Sociolinguistics*, 12 (3): 306-333.
- PARERA, Olga. (2021). Entrevista personal. 2 de septiembre de 2021.
- PAYRATÓ, Lluís. 1996. *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. Valencia: Universitat de València.

- Plataforma per la llengua. 2020. «Informe sobre el català a Netflix». Fecha de acceso 29 de agosto de 2021. <https://www.plataforma-llengua.cat/que-fem/estudis-i-publicacions/265/informe-sobre-el-catala-a-netflix>.
- PUJOLAR, Joan y GONZÁLEZ, Isaac. 2013. «Linguistic ‘mudes’ and the de-ethicization of language choice in Catalonia». *International journal of bilingual education and bilingualism*, 16(2): 138-152.
- SANTAMARIA, Laura. 2019. «Professional perspectives on multilingual films: In conversation with Isona Passola, Alex Brendemühl and Lluís Comes». En *Translating audiovisuals in a kaleidoscope of languages*, ed. por Montse Corrius, Eva Espasa, y Patrick Zabalbeascoa. Berna: Peter Lang. 173-181.
- SINNER, Carsten. 2008. «Castellano y catalán en contacto: oralidad y contextos informales». *Oihenart*, 23: 521-543.
- SOROLLA, Natxo y FLORS-MAS, Avel·lí. 2020. «L'ús del català entre els *millennials* de Catalunya: el pes diluït de l'origen lingüístic». *Revista de Llengua i Dret*, 73: 50-68.
- STERNBERG, Meir. 1981. «Polylingualism as reality and translation as mimesis». *Poetics Today*, 2(4): 221-239.
- SZARKOWSKA, Agnieszka, Jagoda ZBIKOWSKA, y Izabela KREJTZ. 2013. «Subtitling for the deaf and hard of hearing in multilingual films». *International Journal of Multilingualism* 10: 292-312.
- TRENCHS-PARERA, Mireia. 2016. «Multilingualism in Catalan Secondary Schools: An Exploration of Language Practices and Challenges». *APAC ELT Journal*, 82: 5-12.
- TRENCHS-PARERA, Mireia; MENDIZABAL-LARREA, Imanol; NEWMAN, Michael. 2014. «La normalització del cosmopolitisme lingüístic entre els joves del segle XXI? Una exploració de les ideologies lingüístiques a Catalunya». *Treballs de sociolingüística catalana*, 24: 281-301.
- VILA, Xavier. 2020. «El que hauríem d'aprendre de *Drama*». *Núvol. El digital de cultura*, 03/07/2020. Fecha de acceso 5 de enero de 2022. <https://www.nuvol.com/llengua/el-que-hauriem-daprendre-de-drama-110523>.
- WAHL, Chris. 2005. «Discovering a genre: The polyglot film». *Cinemascope* 1.
- WEI, Li. 1994. *Three Generations, Two Languages, One Family: Language Choice and Language Shift in a Chinese Community in Britain*. Clevedon: Multilingual Matters.
- WEINREICH, Uriel. 1953. *Languages in Contact. Findings and Problems*. The Hague, París: De Gruyter Mouton.
- WIELAND, Katharina. 2008. «Transgresiones bidireccionales – el lenguaje juvenil entre el catalán y el castellano». En *El castellano en las tierras de habla catalana*, ed. por Carsten Sinner y Andreas Wesch. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana. 155-179.
- WOOLARD, Kathryn A. 1992. *Identitat i contacte de llengües a Barcelona*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- WOOLARD, Kathryn A. 2016. *Singular and plural: Ideologies of linguistic authority in 21st century Catalonia*. Nueva York: Oxford University Press.
- ZABALBEASCOA, Patrick y Elena VOELLMER. 2015. «La traducción de textos audiovisuales polilingües. Tipos de soluciones en los doblajes español y alemán». En *Lingüística mediática y traducción audiovisual*, ed. por Nadine Rentel, Ursula Reutner y Ramona Schröpf. Frankfurt am Main: Peter Lang, 71-92.
- ZABALBEASCOA, Patrick y Montse CORRIUS. 2019. «Conversation as a unit of film analysis. Databases». En Pérez L. de Heredia, María & Irene Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI*, 4, pp. 57-85.

Pintosas, bafônicas!;/¡Fabulosos, reinas!;/¡Fabulosas, divinas!: representaciones sexo-diversas en el doblaje de *Super Drags*

*Pintosas, bafônicas!;/¡Fabulosos, reinas!;/¡Fabulosas, divinas!:
Sexually Diverse Representations in the Dubbed Versions
of Super Drags*

Tainara BUSTAMANTE

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
u201510685@upc.edu.pe

Diego COTRINA

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
u201513711@upc.edu.pe

Iván VILLANUEVA-JORDÁN

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
ivan.villanueva@upc.pe

Resumen: Esta investigación aborda el dragqueenismo y la traducción audiovisual en un caso atípico de representación en la era del *streaming*. *Super Drags* es una serie animada para adultos originalmente en portugués y producida en Brasil para Netflix. La serie trata sobre tres hombres gais de clase trabajadora cuyos alter egos, las Super Drags, protegen a la población LGBTQ. El estudio presenta el análisis de las representaciones del género y la sexualidad de los protagonistas en sus versiones

dobladas al inglés, español para América Latina y español peninsular. A partir del análisis de contenidos y temático de los cinco episodios de la serie, se propone que la función del dragqueenismo en la serie es promover representaciones transgresoras de lo heteronormativo. Esta función se analiza luego de forma contrastiva con las versiones traducidas. Los resultados del análisis contrastivo se presentan en torno a los tres temas principales de la serie: la visibilización de las identidades sexo-diversas, la oposición al binarismo de género y la transgresión de las nociones de «lo femenino» y «lo masculino» instauradas en los cuerpos.

Palabras clave: dragqueenismo; traducción audiovisual; performatividad de género; traducción *queer*; doblaje.

Abstract: In this article, the authors analyze the intersection between drag and audiovisual translation in an atypical case of representation in the streaming era. *Super Drags* is a Brazilian adult animated series originally produced in Portuguese for Netflix. The series is about three working-class gay men whose alter egos, the Super Drags, protect the LGBTQ community. The results of the analysis show how the representation of gender and sexuality occurs in three different dubbed versions of *Super Drags* —Latin American Spanish, Peninsular Spanish, and English. Based the content and thematic analysis of the complete first season (5 episodes), the authors argue that the function of drag in the animated series is to promote transgressive representations of the heteronormative sex/gender system. Regarding the dubbed versions of *Super Drags*, the results show that the main themes of the series —the visibility of sexually diverse identities, a critique to gender binarism, and the transgression of the gendered notions of the «feminine» and «masculine» bodies— are rendered differently in each version.

Keywords: drag; audiovisual translation; gender performativity; queer translation; dubbing.

1. INTRODUCCIÓN

El concepto de hipervisibilidad LGBT[Q+], acuñado por Pidduck (2003, 2011), hace referencia a la calidad y la cantidad de visibilidad de las representaciones sexo/género-diversas tras la década de 1990, cuando el Nuevo Cine *Queer* halló formas de distribución efectivas, aunque alternativas, en las Américas, Europa y Asia. El prefijo «hiper» no solo significa cambios cuantitativos, sino también señala el exceso, los quiebres en los antiguos proyectos de visibilidad frente a la invisibilidad, de representación positiva frente a la representación negativa. Como propone Pidduck (2011), las tecnologías de representación audiovisual actuales muestran una «explosión del imaginario LGBT en los medios de Occidente que deforma y transforma las categorías de género, identidad y deseo en la misma medida que las reifica y estabiliza» (p. 10; nuestra traducción). Desde una mirada investigativa, se ha propuesto que el dragqueenismo —intento o propuesta de adaptación en español del sustantivo *drag* siguiendo el

patrón de «transformismo» y «travestismo» — siempre ha funcionado como una manera de transgredir la (hétero)norma, argumento que halla su base empírica en el trabajo etnográfico de Newton (1972) y que se vinculará más adelante con las propuestas teóricas *queer* de Butler (1993, 1990) y Halberstam (1998).

Aparte del dragqueenismo como concepto de terrorismo de género o evidencia de la performatividad del género, la presencia de drag queens en los medios de comunicación, en particular, en formatos de telerrealidad (principalmente, *RuPaul's Drag Race* [Logo, VH1], *We're Here* [HBO Max], *Nasce uma Rainha* [Netflix]) y también en la teleficción (*AJ and the Queen* [Netflix]) ha superado la década *drag* de 1990 con productos principalmente fílmicos, entre otros: *Paris Is Burning* (1990), *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert* (1993), *Too Wong Foo, Thanks for Everything! Ms. Julie Newmar* (1995), *The Birdcage* (1996). Entre estos nuevos formatos de representación del dragqueenismo se encuentra *Super Drags* (Mahanski, Mendonça y Lescaut 2018), producción televisiva de origen brasileño para Netflix. Debido a su formato animado, la serie constituye un caso atípico, marcado además porque su destinatario no es el público infantil, sino los adultos. La trama de *Super Drags* gira en torno a tres amigos gay de clase obrera que tienen una identidad secreta como superhéroes caracterizados de drag queens y protegen a la población LGBTQ+ de la ciudad ficticia de Guarararhém. Además, *Super Drags* es un ejemplo del modelo de crecimiento internacional de Netflix, mediante el que se busca la representación de su público mediante producciones que reflejen la amplitud del mercado no anglófono (Scarлата, Lobato y Cunningham 2021). *Super Drags* es una serie en portugués que ha sido doblada en inglés, en español para América Latina y en español peninsular.

Esta investigación explora la manera en que se representan la sexualidad y el género en torno a la figura de las drag queens en la serie. Asimismo, se apunta a comprender la manera en que dichas representaciones suceden en el contraste translingüístico desde el portugués a una lengua romance como el español (de América Latina o España) y también a una lengua menos próxima como el inglés. De esta manera, el trabajo se adscribe al campo de investigación sobre el dragqueenismo mundializado, que actualmente tiene distintas expresiones en países como Bolivia (Vasquez Toral 2020), Perú (Brizio Bello 2020; Villanueva-Jordán 2019) o la India (Sandhu 2019). Otro campo al que se pretende contribuir es al que vincula el dragqueenismo con la traducción, en el que se han investigado principalmente las representaciones del habla *camp* en el programa de telerrealidad *RuPaul's Drag* (Passa 2021; Lucas Tavares and de Oliveira Branco 2021; Villanueva-Jordán, 2019), pero también se ha trabajado sobre la posibilidad de la traducción *queer* como herramienta conceptual y transgresora del género (Concilio 2016; Epstein and Gillett 2017; st. André 2014).

La contribución de esta investigación apunta a la intersección entre la traductología, el género y la sexualidad. Con los resultados, se busca dar más información en torno a las relaciones inter/translingüísticas sobre la expresión del deseo y el erotismo como sucede en el caso de los trabajos de Santaemilia (2008, 2019), pero poniendo de relieve la transgresión de los binarismos sexo-genéricos. Asimismo, el estudio amplía el trabajo investigativo de Martínez Pleguezuelos (2018, 2021) en torno a la

representación de la posidentidad en los productos televisuales del nuevo siglo, usando el caso de *Super Drags* como una demostración de cómo los productos originalmente producidos en lenguas distintas al inglés responden a la globalización de las identidades sexuales.

2. CONCEPTOS PARA EXPLORAR DRAGQUEENISMO EN LA TRADUCCIÓN

El *drag* o dragqueenismo es una práctica cultural mundializada cuya función histórica ha sido nutrir el imaginario de las diversidades sexuales (Senelick 2000). Actualmente, mediante el influjo lingüístico de las representaciones mediatizadas del Norte global —por ejemplo, se encuentra la franquicia *Drag Race* (Feldman and Hakim 2020)—, la propia voz anglófona *drag queen* parece cohabitar en distintas lenguas, dejando atrás denominaciones preexistentes —«travesti», «travestista», «reina travesti», «vestida» (López 2013)— en el doblaje o la subtitulación en español de productos fílmicos o televisuales. Debido a esta exposición transnacional del dragqueenismo, se puede proponer un conjunto de dimensiones para explorar cómo se representa a las drag queens en los medios de televisión, en general, en relación con el sistema sexo/género y, en particular, con respecto a los recursos discursivos y lingüísticos usados en su caracterización.

En ese sentido, se presenta el siguiente modelo teórico para analizar el dragqueenismo en su representación mediática con especial atención a la realización lingüística y el posicionamiento discursivo sobre el género y la sexualidad.



Figura 1. Modelo de análisis de la representación mediática del dragqueenismo

La primera dimensión (dragqueenismo como práctica social mundializada) guarda relación con los «trabajos de representación» (Hall 1997) que llevan a cabo las propias drag queens en la constitución de una identidad a partir de sus prácticas sociales y simbólicas en torno a su quehacer, entendido a veces como una profesión o como arte (Villanueva-Jordán 2019). Como propone Heller (2016), el dragqueenismo es el «proceso de creación de sentido que es creativo, impredecible y que está sujeto a percepciones e interpretaciones individuales» (p. 446). Esta primera dimensión es abarcadora de distintas formas de teorizar el cruce de las fronteras normativas entre lo masculino y lo femenino, mediante el *cross-dressing* y también con fines artístico-activistas como sucede con la categoría «transloca» de La Fountain-Stokes (2021).

La segunda dimensión hace referencia a las estrategias discursivas que derivan del dragqueenismo como práctica social; estas se han conceptualizado en oportunidades como acciones contranormativas, divergentes o transgresoras, e incluso subversivas del sistema sexo/género (Butler 1990). En particular, la configuración a la que se opondrán es la heteronormatividad, concepto investigado desde finales de la década de 1980 y que se desarrolló teóricamente con la obra de Butler en la década siguiente. Butler (1990) se refiere a la heteronormatividad como un sistema que normaliza el poder y la narrativa del discurso hegemónico de la heterosexualidad en distintos aspectos de la experiencia humana. En los estudios sobre las representaciones de las diversidades sexuales y de género se han identificado dos posibles grandes estrategias discursivas que existen en tensión y no son necesariamente excluyentes, continuas o coherentes en las distintas producciones televisivas o cinematográficas. Entre otras posibilidades, las representaciones del dragqueenismo pueden contribuir a la retórica de resistencia *queer* (Dhaenens 2012) o la retórica estratégica de la heteronormatividad que castigan la disidencia, la alteridad y así conserva el poder el grupo central (Westerfelhaus y Lacroix 2006).

La tercera dimensión tiene que ver con qué campos temáticos son movilizados y usados en las distintas acciones y también *performances* de las drag queens. Dichos campos temáticos derivan de dimensiones del género como sistema, pero también como conjunto de funciones sociales convencionalizadas en el género como identidad. Asimismo, en relación con la sexualidad, tiene que ver la expresión del deseo, el erotismo, las referencias al cuerpo o las identidades sexuales. Un campo privilegiado en la representación de las drag queens es el habla *camp*. El *camp* utilizado por las drags se define como los elementos creados desde un conjunto de perspectivas homosexuales sobre el mundo, cuya finalidad es responder a un contexto adverso y que sirve como medio de identificación y constitución de una comunidad (Newton 1972; Babuscio 2006). En el marco de esta investigación, se puede mencionar también el *pajubá* brasileño como un mecanismo de subversión lingüística y de enfrentamiento a las normas binarias que permite, de manera próxima al habla *camp*, *performances* sociales, de género que propician el reconocimiento y la identificación entre sujetos *queer*. Aunque en sus inicios el *pajubá* se identificaba particularmente en las

interacciones entre travestis, su uso actual se expande entre distintos grupos LGBTQ+ en Brasil mediante variantes localizadas (Gomes Junior 2021).

La cuarta dimensión se refiere a las relaciones inter/translingüísticas sobre la expresión del género y la sexualidad que están presentes en los productos televisuales que son traducidos. La traducción de productos audiovisuales con contenido y lenguaje sexual explícito es un campo estudiado por autores como Santaemilia (2018, 2019). Para Santaemilia (2018), la traducción de pasajes con contenido sexual no es solo una cuestión de precisión léxica, sino que también moviliza aspectos ideológicos, relacionados con discursos sobre lo moral y micropolíticas de (auto)censura. Por ello, el estudio de la expresión de la sexualidad, en sus distintas dimensiones, resulta un trabajo relevante para comprender las diferencias, similitudes y dimensiones inconmensurables de la realización lingüística del deseo, el erotismo, el cuerpo o el placer. Todas las dimensiones se encuentran interrelacionadas y los desarrollos actuales, en el marco de la lingüística *queer*, ponen de relieve no solo los aspectos formales del lenguaje, sino también sus funcionales sociales, históricas, simbólicas y subjetivas (Barrett 2017).

3. REPRESENTACIONES IDENTITARIAS, GENÉRICAS Y CORPORALES

El presente estudio se centra en la producción de significados y los trabajos de representación que ocurren en las narrativas televisuales. En efecto, en el caso de los productos de ficción televisual, la producción de significados ocurre mediante narrativas que proponen representaciones de género funcionales en relación con una diégesis o mundo posible. De este modo, comprender la manera en que las acciones de los personajes revelan sentidos comunes o transgresores del sistema sexo/género heteronormativo apunta no solo a un argumento propio de la serie, sino también a formas alternativas de interpretar la realidad social. Por estas razones, la mirada metodológica usado responde principalmente al paradigma constructivista y al enfoque cualitativo de la investigación (Creswell, 2009).

El estudio de la serie *Super Drags* se realizó sobre la base de un corpus paralelo compuesto por la versión fuente en portugués y las versiones dobladas al inglés y al español. En el caso de las versiones en español, se incluyeron el doblaje para América Latina y España. La serie cuenta con cinco episodios (23 a 26 minutos de duración cada uno). La primera etapa del estudio constó de la transcripción de los diálogos de la versión en portugués para aplicar un análisis de contenidos enfocado en las representaciones de género y sexualidad. Así, se realizó una primera etapa de codificación descriptiva de cada una de las líneas de los diálogos, con los resultados cuantitativos que se muestran en la tabla 1. Ahí se muestran los datos de la recurrencia de categorías durante los cinco episodios de la serie animada. Los datos de esta tabla señalan, por ejemplo, al uso prevalente de recursos (morfológicos y léxicos) para feminizar a los

personajes como parte de las estrategias de incongruencia básicas en el *camp* y el *pajubá* (véase el código «feminización» y la cantidad de recurrencias).

Categorías		E. 1	E. 2	E. 3	E. 4	E. 5
Identidad Sexual	- Deseo homoerótico	7	16	7	14	4
	- Referencias a las identidades sexuales	30	28	22	17	22
Identidad de género	- Feminización	84	77	68	78	83
	- Referencias identitarias	17	2	8	8	12
	- Influencia social en la identidad de género	1	4	24	7	0
Performatividad del cuerpo	- Percepción de los cuerpos	4	30	6	10	6
	- Vestimenta	4	2	6	1	3

Tabla 1. Resumen de ocurrencia de categorías por episodio de Super Drags

En la figura 2, se muestra la manera en que distintos códigos y categorías emergentes de más densidad concurrían en distintos diálogos del corpus. De esta manera, estas categorías se reunieron en temas más amplios que abarcaran y dieran significado a la concurrencia de conceptos.

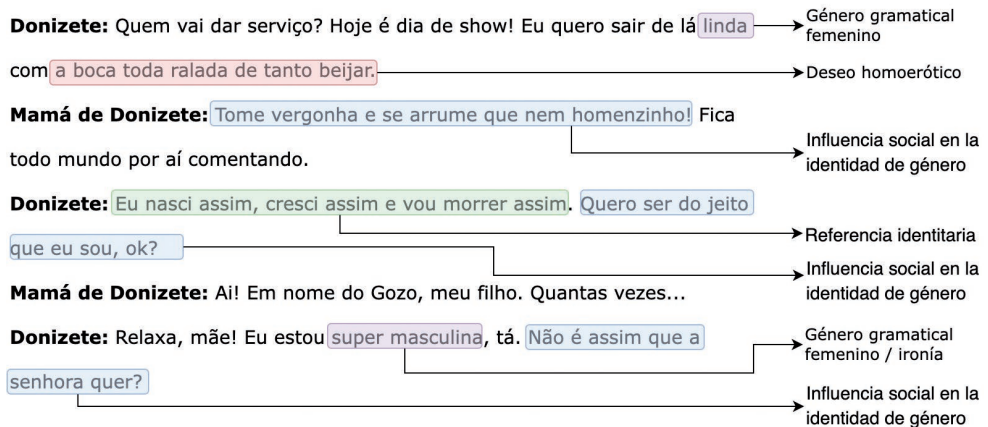


Figura 2. Ejemplo de pasaje codificado y tema emergente

Los temas recurrentes se agruparon en tres: (1) la noción de la identidad sexual, (2) las posiciones de género y (3) la construcción performativa del cuerpo. A partir de estos tres temas identificados en la narrativa de la serie de televisión, se analizaron las versiones traducidas para descubrir cómo se construían las representaciones en torno a estos tres temas. A continuación, se presentan los principales hallazgos de los análisis con ejemplos relevantes para comprender los resultados.

3.1. Sobre la noción de identidad sexual

En *Super Drags* se ha identificado que las acciones de los personajes principales de la serie contribuyen a un argumento transgresor de las identidades sexuales heteronormativas, en particular, de las identificaciones que promueven el vínculo entre el cuerpo sexuado masculino y la posición de género masculina. Para comprender este argumento, se debe tener en cuenta que el universo de las *Super Drags* revela una verdad en relación con los universos de los superhéroes tradicionales: ya sea Marvel o DC Comics, los superhombres y las supermujeres usan mallas, trajes llamativos, símbolos que subordinan su identidad cotidiana frente a la identidad mitológica que les permite revelar quienes son realmente (Medhurst 2013). En otras palabras, la clave identitaria de la mitología de superhéroes es que todos y todas son personajes que llevan trajes o vestidos espectaculares, que performan como su alter ego, su verdadero yo, y lo hacen siempre en drag. En ese sentido, *Super Drags* parte del sinceramiento de que todas las historias de superhéroes se pueden leer como narrativas de dragqueenismo.

De vuelta al argumento específico de las identificaciones sexuales transgresoras, el planteamiento del universo ficticio de la serie propone una ciudadanía principalmente gay, en la que los personajes heterosexuales representan la alteridad (el villano, el jefe capitalista malhumorado). De esta manera, la caracterización de Patrick, Donizete y Ralph como hombres gay propone una homonormatividad. Por ello, el deseo homoerótico se integra como un supuesto de las identidades sexuales de los personajes principales. Dicho deseo homoerótico o pasión intermasculina destaca cuando los personajes están en su faceta de drag queens, en particular, en circunstancias en las que las superheroínas / los superhéroes deberían actuar en favor de los desprotegidos o en contra de los villanos. De esta manera, las formas exacerbadas de expresión del deseo intermasculino frente a situaciones en la que se esperaría un comportamiento heroico conlleva un efecto irónico. El humor se construye así a partir de la incongruencia entre el héroe y las identificaciones gay, entre la superpotencia del cuerpo y la expresión obscena de la atracción por otros cuerpos masculinos.

En el segundo episodio de la serie «Imagem é tudo», como parte de un plan malévolo, los hombres más apuestos de la ciudad han sido trágicamente transformados en fotografías. Las superheroínas Safira Cyan y Scarlet Carmesim se encuentran investigando uno de los lugares en donde hay más fotografías. Scarlet Carmesim ha encontrado el retrato de un hombre particularmente atractivo y entonces lame la fotografía. En esta escena, ambas drag queens valoran los cuerpos retratados y significan su sexualidad a partir de la expresión de la atracción erótica. En el ejemplo 1, se presenta un segmento que permite explorar la realización lingüística de esta valoración de los cuerpos. En la versión fuente, la línea de Scarlet incluye el uso de la colocación «boy magia», un coloquialismo del portugués para referirse a hombres físicamente atractivos (*gostoso*), que además resultan encantadores (*charmosos*), y deseados (*cobiçado*) (Dicionário Informal).

Ejemplo 1

Episodio: Imagem é tudo		Código de tiempo: 00:08:50
Texto fuente	PT	Scarlet: Só tem boy magia nessas fotos?
Doblaje	ES-LA	Solo hay hombres guapos en estas fotos.
	ES-ES	¡Oh por Dios! Cómo está el patio, solo hay yogurines y chulazos en estas fotos.
	EN	It's only hot studs in these pics.

La reexpresión en las dos versiones en español difiere en cuanto a la explicitación del homoerotismo, pero también en cuanto a los campos movilizados para describir los cuerpos masculinos como objetos de deseo. En la versión ES-LA, la traducción sigue casi literalmente la línea en portugués; sin embargo, se ha optado por un adjetivo estándar «guapo», lo que también construye una relación menos cercana entre las dos drag queens para expresar su deseo mediante un coloquialismo. Asimismo, se omite el componente vinculado con «ser encantador». En la versión peninsular, se aprecia un segmento más extenso, con expresiones como «Oh por Dios, cómo está el patio» —en los subtítulos incluso se marca una posición de género femenina mediante el mujereo «Nena»—. En relación con los equivalentes propuestos para *boy magia*, se encuentran dos palabras «chulazo» y «yogurín». La primera hace referencia a hombres atractivos, pero también cuenta con componentes relacionados a hombres de la clase trabajadora. Por otro lado, la palabra «yogurín» tiene componentes semánticos de la juventud. La versión en inglés, más cercana a la expresión en portugués, también opta por la palabra coloquial o incluso vulgar *stud* (Collins English Dictionary), que pone de relieve la virilidad como principal atractivo.

En otra escena del segundo episodio, los protagonistas quedan impresionados por lo atractivo que es el hombre con el que sale Patrick. Luego, los personajes expresan su atracción hacia él mediante enunciados eróticos. En el ejemplo 2, se muestra a nivel lingüístico una oposición a la construcción de la identidad sexual heteronormativa de la diégesis. En la versión fuente se expresa cómo Ralph demuestra su deseo mediante coordenadas raciales, en particular hacia los hombres asiáticos. Él dice «Eu morro de quedinha por senpais orientais», donde «morro de quedinha» exagera la atracción romántica hacia un amor platónico a la vez que el sufijo diminutivo (*-inha*) indexa la feminidad y la delicadeza del hablante; por otro lado, la frase «*senpais orientais*» si bien hace referencia principalmente a símbolos y valores japoneses, la generalización geográfica (*orientais*) diluye la referencia en un tipo de personas / cuerpos más abarcador.

Ejemplo 2

Episodio: Imagem é tudo		Código de tiempo: 00:01:23
Texto fuente	PT	Ralph: Ai! Eu morro de quedinha por <i>senpais</i> orientais.
Doblaje	ES-LA	¡Ay! Tengo debilidad por los <i>senpais</i> orientales, me gusta tanto...
	ES-ES	¡Ay! Yo es que me derrito con los <i>senpais</i> orientales.
	EN	Oh, I love me a hot gaysian, girl, since I saw Crazy Rich Asians!

La reexpresión en las versiones al español difiere en cuanto al énfasis o registro mediante el que se expresa la atracción sexual. En la versión ES-LA se sigue la línea de la versión fuente; sin embargo, se reemplaza la hipérbole (morir de amor) por el enunciado estandarizado «tengo debilidad». En la versión peninsular, se conserva el sentido hiperbólico mediante la frase «me derrito», que pone de relieve la intensidad de su deseo. En relación con el extranjerismo *senpai* de la versión fuente, este término se conserva en ambas versiones al español; no obstante, tiene una connotación distinta dado que en estas versiones se emplea para designar a una persona mayor o con más experiencia. En la versión al inglés, *senpais (orientais)* se adapta se reemplaza con la frase «a hot gay-sian». El concepto *gaysian* connota un estereotipo sobre los hombres asiáticos homosexuales al estigmatizarlos como más femeninos y pequeños en comparación con los hombres blancos europeos/occidentales. Además, estos estereotipos también abarcan las posiciones sexuales de los sujetos, porque se supone que son pasivos (Eguchi, 2020). No obstante, la traducción en inglés produce una incongruencia mediante el adjetivo *hot* (sexí) y la referencia cultural a la película *Crazy Rich Asians* de Jon M. Chu y estrenada en 2018. El efecto irónico resulta de la manera en que un estereotipo racial, con connotaciones sexuales, se ha deconstruido por un producto de entretenimiento. Sin embargo, dicha deconstrucción solo conduce a un nuevo estereotipo de cuerpos asiáticos racioalizados, debido a que Ralph ahora solo reconoce como deseables los cuerpos de los protagonistas de la película. Como se observa, en las tres versiones el deseo homoerótico se expresa como alternativa a la heteronorma. Sin embargo, las reformulaciones en cada versión apuntan a sentidos nuevos y, en el caso del inglés, se vuelven más irónicas mediante el uso de referentes culturales en combinación con frases principalmente eróticas.

3.2. Sobre las posiciones de género

Los personajes de la serie contribuyen a la deconstrucción de la identidad de género binaria al desplazar los significados de «lo original» y desnaturalizarlos por medio del lenguaje. Para Butler (1990), la identidad de género se construye mediante un conjunto de prácticas imitativas que pondrían en duda la coherencia heterosexual al existir una concordancia entre el sexo, el género y la performance de los individuos.

En el mismo episodio, un niño y su madre caminan por una tienda cuando el menor le pide que le compre una muñeca, pero la madre se niega. Esta escena muestra cómo la heteronormatividad establece roles de género en la sociedad desde la niñez, de manera que existen juguetes para niños o para niñas. En el ejemplo 3, el enunciado «Você é menino. Menino brinca com bola» (eres niño, los niños juegan con pelotas) refleja cómo la sociedad ficticia de *Super Drags* influye en las identidades de género de sus personajes al limitar sus opciones entre lo femenino y lo masculino. Esta escena parodia, a nivel lingüístico, el modo en que se construye la identidad de género heteronormativa por medio de la elección de algo tan simple como un juguete, puesto que la sociedad determina cómo un individuo debe actuar y ser tratado según su género (Diamond, 2002).

Ejemplo 3

Episodio: Imagem é tudo		Código de tiempo: 00:07:06
Texto fuente	PT	Mamá: Não, senhor! Você é menino. Menino brinca com bola. Eu vou pegar uma bola pra você. Fica quieto! Ah! Boneca.
Doblaje	ES-LA	¡No, señor! Tú eres un niño y los niños juegan con pelotas. Déjame buscarte una pelota, quédate quieto. ¡Ah!, muñeca.
	ES-ES	No, ni hablar. Eres un niño y los niños de verdad juegan al fútbol, así que te compraré una pelota. Será posible, una muñeca...
	EN	I don't think so! You are a boy and boys got to play with their balls. I'm gonna find you some big balls. A doll...

Al igual que en ejemplos anteriores, la versión ES-LA se mantiene en la línea de la versión fuente y conserva la parodia de la escena. Esto también se replica en la versión peninsular. No obstante, se cambia el referente «bola» por el de un deporte socialmente vinculado a los hombres como es el «fútbol». Además, se acentúa el ideal heteronormativo sobre qué debería hacer un «hombre» al agregar «de verdad» para describir a un niño. Esta locución adverbial desacreditaría la identificación de los niños con su género por tener otros gustos. En la versión al inglés, tal y como sucede en el ejemplo anterior, se opta por adaptar y sexualizar el enunciado. En este caso, se cambia el enfoque al traducir el segmento (jugar con pelota) por «I'm gonna find you some big balls», en clara referencia a órganos sexuales masculinos. El análisis de los segmentos doblados demuestra que en todos los casos se opta por mantener la influencia social presente en la versión fuente de *Super Drags*; sin embargo, existen diferencias remarquables entre las versiones al español y la versión al inglés. Mientras que en las versiones al español se opta por traducciones «literales», en la versión al inglés se opta por sexualizar el enunciado y, por ende, adaptar el mensaje y tono expresados. Este tipo de adaptaciones presentes en el doblaje al inglés son recurrentes a lo largo de la serie.

En el cuarto episodio de la serie «Numa só voz», Scarlet Carmesim le responde a Lemon luego de que ella las insultara por no seguir sus instrucciones. Al responder, utiliza el género gramatical femenino para referirse a Lady Elza y a Lemon Chiffon.

Esta escena representa una oposición al sistema heteronormativo porque no hay una concordancia entre el sexo y el género de los individuos. En el ejemplo 4, se visibiliza la identidad de género de los personajes a nivel lingüístico mediante el cambio de género gramatical por parte de Scarlet hacia otros personajes hombres que no se identifican con el género masculino. Este cambio se ve reflejado en el uso de adjetivos como «giganta» (gigante) o «gordinha» (gordita), con marcas de género gramatical femenino y el uso del sufijo *-inha* como marca de afeminamiento. De acuerdo con Harvey (2000), el alterar el orden esperado de los signos desafía el orden lingüístico y social que establece al género binario como lo establecido e inmutable.

Ejemplo 4

Episodio: Numa só voz		Código de tiempo: 00:10:17
Texto fuente	PT	Scarlet: Vá embora, Safira! Vamos deitar a giganta na porrada e mostrar pra essa gordinha azeda como faz.
Doblaje	ES-LA	¡Vámonos, Safira! Es hora de partirlle la cara a esa gigante y mostrarle a esta gorda cómo se hace.
	ES-ES	¡Vamos, Safira! Ya es hora de darle un buen meneo a esa mamarracha y dejarle clarito quién manda aquí.
	EN	Let's go, Safira! Let's break this giant's face and show this petty chubbo how it's done.

Al igual que en los análisis anteriores, la versión ES-LA de este ejemplo también se mantiene en la línea de la versión fuente y conserva el uso del género gramatical femenino. Por otra parte, en la versión peninsular se opta por reemplazar los adjetivos *giganta* y *gordinha* por uno solo: «mamarracha». Este término no guarda relación con los anteriores, puesto que describe a una persona estafalaria o ridícula (Real Academia Española, 2021). En ambas versiones se opta por mantener el género gramatical femenino para referirse a los personajes. En la versión en inglés, se opta por el uso de los adjetivos «giant» como equivalente de «giganta» y «petty chubbo» (pequeña gorda) como equivalente de «gordinha». En esta versión el cambio de género gramatical no se evidencia por las características propias del inglés que, al contrario del portugués y el español, utiliza el género neutral. En todas las versiones se emplean adjetivos femeninos que, a su vez, visibilizan la identidad de género de los personajes. De acuerdo con Butler (1990), el género se construye sobre la base de performances sociales de lo masculino y lo femenino y, bajo esta lógica, un sistema hegemónico heteronormativo sería aquel que imponga ideales sobre las identidades sexuales y de género de los individuos. En este sentido, el dragqueenismo transgrede los límites de la heteronormatividad y de las identidades de género de este sistema.

3.3. La performatividad del cuerpo

Los personajes de la serie transgreden los conceptos heteronormativos que se tienen sobre los cuerpos al oponerse a estándares establecidos para cada género. Para Butler (1990), el cuerpo es el medio por el cual un individuo produce y realiza actos que se han instaurado convencionalmente mediante la repetición y que estarían inscritos en los cuerpos conocidos como «lo femenino» y «lo masculino» respectivamente.

En el segundo episodio, Patrick cambia su imagen corporal para verse «atractivo» luego de ser rechazado por su apariencia. Con este objetivo, usa faja y distintos elementos para encajar dentro de los parámetros de belleza. En el ejemplo 5, se expresa el deseo de Patrick por dejar de ser «fea» y encajar dentro de lo socialmente aceptado como «atractivo» al decir «Eu cansei de ser feia. Eu vou me tornar a bicha mais bonita e mais padraozinha que já pisou na fase da Terra!» (Me cansé de ser fea. ¡Seré la gay más bonita y típica que ya haya tocado la Tierra!). Esta escena muestra cómo el cuerpo ayuda a los personajes a encajar en el marco esperado de la heteronormatividad mediante la modificación de su apariencia, y a entender cómo la sociedad adhiere significados al cuerpo para crear un sentido de identificación y aceptación.

Ejemplo 5

Episodio: A imagem é tudo		Código de tiempo: 00:07:44
Texto fuente	PT	Patrick: Eu cansei de ser feia. Eu vou me tornar a bicha mais bonita e mais padraozinha que já pisou na fase da Terra!
Doblaje	ES-LA	Me cansé de ser fea. ¡Me voy a convertir en el gay más lindo y estándar que haya tocado la faz de la tierra!
	ES-ES	Estoy harto de ser la fea del grupo. Me voy a convertir en la musculosa más cool del mundo entero.
	EN	I'm tired of being hideous! I'm gonna become the prettiest, most basic extra cookie-cutter gay that's ever strutted on this earth! Sexy bitch!

La versión ES-LA, que conserva el mismo criterio de los ejemplos anteriores, emplea términos como «fea» o «estándar» como equivalentes para *feia* (fea) y *padraozinha* (persona que encaja dentro de los patrones de belleza; nótese el sufijo diminutivo nuevamente) (Diccionário Informal). No obstante, existen cambios respecto al género gramatical femenino de Patrick que se presenta en la versión fuente («lindo» en lugar de «linda»). En la versión peninsular, al igual que en la latinoamericana, se conserva el género gramatical femenino del personaje mediante los adjetivos «fea» y «musculosa». Este último alude a la disconformidad que siente Patrick sobre su cuerpo y su anhelo por tener un cuerpo marcado. Por otra parte, la versión en inglés, al ser una lengua de género gramatical neutro, añade adjetivos como «sexy bitch» que preservan la identidad de género de Patrick. Asimismo, se cambia el enfoque mediante modulaciones

en los adjetivos «hideous» (repugnante) y «basic extra cookie-cutter» (típica, lo común) (Collins English Dictionary). En las tres versiones se mantiene la disconformidad de Patrick hacia su cuerpo y su deseo por encajar dentro de los patrones establecidos en su diégesis. Sin embargo, la forma en la que expresan la identificación de Patrick sobre su género difiere entre las versiones.

En el tercer episodio de la serie, Jezebel se siente atraída por el cuerpo marcado de Ralph, pero al enterarse de que es gay, esta atracción desaparece. En esta escena se exhibe una percepción heteronormada sobre los cuerpos en relación con el género de una persona, específicamente, cómo ciertas características definen al modelo de hombre heterosexual. En el ejemplo 6, se evidencia el rechazo de Jezebel por la disonancia entre la forma del cuerpo de Ralph y su identidad sexual. Este se da mediante el enunciado «Homossexual um varão desses?» (¿Homossexual un hombre así?), pregunta que transmite la incredulidad, la decepción y la aversión de Jezebel. Esta escena muestra un tipo de cuerpo asociado a hombres heterosexuales, pero, al ser un individuo homosexual con esas características, genera rechazo y recibe disfemismos.

Ejemplo 6

Episodio: A cura gay		Código de tiempo: 00:03:13
Texto fuente	PT	Jezebel: Arg! Homossexual um varão desses? Ai! Hoje em dia não dá para gente julgar um livro pela sua capa.
Doblaje	ES-LA	¡Argh! ¿Homossexual un hombre así? ¡Aj! No se puede juzgar el libro por su portada en estos días.
	ES-ES	¡Argh! ¿Tenía que ser homosexual este chico tan guapo? Dios santo, es que ya no te puedes fiar ni de las apariencias...
	EN	Ugh! A homosexual? But you're so ruggedly male! What a waste. Only uglies, baldies and fatties identify as straight anymore.

Tal y como en los ejemplos anteriores, la cercanía con la versión fuente caracteriza a la versión ES-LA. Lo mismo sucede con la versión en español peninsular que, además, da énfasis a la apariencia física del personaje mediante el uso del adverbio «tan» y del adjetivo «guapo». Por otra parte, en la versión en inglés se intensifican los disfemismos y se contraponen las ideas de «homosexual» y «ruggedly male» (hombre fuerte de rasgos masculinos), porque Jezebel no acepta la idea de que un hombre gay posea esa fisonomía. Además, se cambia el refrán «Não dá para gente julgar um livro pela sua capa» (No se debe juzgar un libro por su portada) dicho por Jezebel por la frase coloquial «What a waste. Only uglies, baldies and fatties identify as straight anymore» (Qué desperdicio. Ahora solo los feos, los calvos y los gordos se identifican como heterosexuales). Esta frase revela que Jezebel asocia la homosexualidad con el cuidado de la imagen corporal, a diferencia de los hombres heterosexuales, a quienes describe con adjetivos despectivos. La existencia de un cuerpo que no encaja dentro

de la heteronormatividad cuestiona lo «real» como inmutable; sin embargo, al no encajar dentro de las expectativas de los roles sexuales establecidos, es visto como algo menos que el cuerpo de los hombres y las mujeres «reales» (Butler 1990; Babuscio 2006). Por último, en las tres versiones se mantienen las nociones heteronormadas con respecto a los cuerpos de los sujetos homosexuales y heterosexuales.

4. DISCUSIÓN

Los resultados del análisis permiten establecer diálogos con dos campos teóricos: por un lado, el dragqueenismo como práctica transgenérica y, por otro lado, la traducción de la sexualidad que, a su vez, puede entenderse como la traducción de referencias sexuales y la noción de la construcción identitaria o *queer* del sexo, el género o el cuerpo.

Con respecto al dragqueenismo, *Super Drags* confirma el supuesto de que la drag queen, como símbolo de una cultura inmaterial *queer*, circula mundialmente, pero, a la vez, se localiza mediante recursos lingüísticos y narrativos. En cuanto a lo lingüístico, se movilizan repertorios léxicos y tradiciones semióticas que contribuyen a la práctica de las drag queens (en plural y ya no como categoría unívoca). Ello sucede mediante el uso de coloquialismos, jergas y referentes culturales que aparecen en las distintas versiones traducidas. Por otro lado, *Super Drags* también propone nuevas dimensiones que deben tomarse en cuenta en la concepción del dragqueenismo; ello tiene que ver con las representaciones transmedia. Si bien la industria de la animación mundial ha incluido veladamente modelos transgresores del sistema sexo/género —por ejemplo, los villanos de Disney (Fan 2019)—, en este caso la innovación de las drag queens como superheroinas animadas plantea nuevas vías de exploración del deseo y la corporalidad contranormativa o transgresora. Una dimensión relevante para la traducción audiovisual es la de la llamada *character synchrony*, que Chaume (2012) prefiere no denominar «sincronía», pero que sí contribuye a la sutura entre banda sonora en la lengua meta y los componentes visuales del texto de partida. Entre las versiones en portugués y en inglés se produce así un vínculo basado en las drag queens como sujetos que ocupan una posición de género alternativa. Esta idea se basa en que los actores/actrices de voz de ambas versiones fueron reconocidas drag queens brasileñas (Pablo Vittar y Silvetty Montilla) y estadounidenses (William Belli, Trixie Mattel, Shangela y Ginger Minj). Esta dimensión de la producción del doblaje podría pasar por anecdótica si no fuese porque la corporalidad de los actores y las voces también son recursos semióticos que contribuyen a la generación de significados (Bosseaux, 2015). Aunque este no haya sido un criterio relevante para la producción de los doblajes en español, sí señala a debates necesarios sobre la identidad de género y las posiciones de sujeto que entran en juego en procesos que se han definido por su carácter tecnocrático.

En cuanto a la traducción de referencias sexuales, Santaemilia (2019, 253) sostiene que la manera en que estas se traducen y los patrones que resultan del análisis traductológico «are key indicators of a society's attitude towards sex/sexuality, (im) morality, (in)decency, the body and gendered/sexual ideologies». A la luz de resultados de este estudio, los elementos que sirven para la expresión del deseo no siempre se encuentran en posiciones contrarias, como lo moral frente a lo inmoral, lo decente frente a lo indecente. Si bien la expresión de la sexualidad puede hallarse en segmentos marcados por una intención comunicativa que pone de relieve los vulgarismos —por ejemplo, «sex-based swearing» (Santaemilia, 2019, 256)—, en *Super Drags* la expresión del deseo sucede en entornos de coloquialidad y en circunstancias en las que las referencias sexuales apuntan a la construcción de una noción comunitaria (Harvey 2000). En estos casos, el análisis de las traducciones demuestra que las unidades léxicas usadas en la lengua fuente (portugués) pueden tener múltiples destinos en las lenguas meta: estandarización frente al coloquialismo; suma de componentes semánticos para hacer el deseo homoerótico más específico (con referentes interseccionales de género y clase, género y etnicidad); referentes de las comunidades sexo/género diversas de las culturas receptoras. En ese sentido, este estudio de caso señala sobre todo que la traducción del deseo, componente clave de la noción de la sexualidad, debería explorarse considerando no solo oposiciones relacionadas con el uso de la lengua, sino las distintas perspectivas mediante las que se trata de significar la atracción y los objetos de deseo.

Con respecto a la performatividad del cuerpo, Martínez Pleguezuelos (2021, 100) sostiene que el cuerpo «is exposed to the entire society and, therefore, it will also be described according to the discourse attributed to the different variables of the body». A partir de ello se puede vislumbrar el carácter textual y no solo material del cuerpo; en efecto, es la materialidad del cuerpo la que permite distintas interpretaciones según las posiciones sociales de quienes leen y encarnan los cuerpos. Según los resultados del estudio, los cuerpos de las drag queens funcionan como medios de representación divergentes de la heteronorma de sexo/género. En *Super Drags* se exterioriza la identidad de los personajes mediante los trazos de los cuerpos. Así, los cuerpos inicialmente secretamente masculinos se explotan en la faceta heroica de las protagonistas mediante características exacerbadadas de lo que suele entenderse por «femenino». La identificación sexual y de género de las drag queens no solo se representa mediante recursos visuales, sino que también se construye mediante marcadores lingüísticos del género (gramatical) femenino. En las versiones traducidas al inglés y español peninsular, la concordancia entre lo visual y los recursos lingüísticos enfatiza el posicionamiento femenino, mientras que, en algunos segmentos de la versión en español para América Latina, esta concordancia se quiebra al presentar cuerpos presuntamente femeninos mediante marcadores lingüísticos femeninos. En cualquiera de los casos, la relación entre lo visual y lo lingüístico no deja de generar formas alternativas de leer los cuerpos animados y de proponer formas alternativas de comprender el sistema sexo/género.

5. CONCLUSIONES

El dragqueenismo en *Super Drags* se representa mediante las transgresiones a las identidades sexuales y de género cisheterosexuales. Los personajes visibilizan sus preferencias sexuales contranormativas y emplean el homoerotismo y las expresiones exacerbadas del deseo masculino frente a la concordancia sexo/género. Del mismo modo, contribuyen a la deconstrucción de la identidad de género binaria al desplazar significados heteronormativos y desnaturalizarlos mediante unidades lingüísticas (género gramatical y adjetivos femeninos), además de ironizar los roles asociados con las posiciones de género masculino/femenino. También se cuestionan los significados convencionales relacionados con la configuración de los cuerpos erotizables mediante el diálogo, las acciones de los personajes que transforman sus cuerpos mediante superpoderes, tecnologías e indumentaria. Así se señalan mundos posibles en los que el deseo es menos estable y los objetos erotizables escapan de los patrones de belleza convencional.

De acuerdo con los resultados del análisis contrastivo entre los doblajes, el uso de los coloquialismos, las jergas y los referentes culturales son las herramientas que contribuyen a la movilización de la expresión del homoerotismo y el deseo transgresor. Si bien la versión para América Latina sigue, casi siempre, la estructura de la versión en portugués, son los doblajes en español peninsular y en inglés los que contribuyen a la construcción de una noción comunitaria en entornos de coloquialidad/vulgaridad en los que el deseo se hace expreso (Harvey 2000). En el doblaje en español para América Latina, se opta por generalizar y cambiar coloquialismos y referentes sexuales mediante modulaciones que atienden a un español más negociado o neutro.

Finalmente, aunque las representaciones de las drag queens en esta serie de animación para adultos recurren a códigos de significación visuales y auditivos, ha sido una limitación del estudio el análisis de los aspectos suprasegmentales hablados. Este aspecto es de gran importancia a la luz de las nuevas políticas de la actuación telecinemática (sobre todo si actores cisgénero o heterosexuales deberían representar personajes sexo/género-diversos). Las voces, su cadencia, su entonación o sus demás cualidades en general son aspectos clave que deben seguir explorándose con rigurosidad y con aparatos teóricos *ad hoc*. Dichas dimensiones del análisis del doblaje no han sido parte de esta exploración de momento.

6. BIBLIOGRAFÍA

- BABUSCIO, Jack. 2006. «Lo camp y la sensibilidad homosexual.» *Archivos de la Filmoteca*, no. 54: 141-69.
- BARRETT, Rusty. (2017). *From Drag Queens to Leathermen. Language, Gender, and Gay Male Subcultures*. Nueva York: Oxford University Press.
- BRIZIO BELLO, Alejandra. 2020. «Identidades y devenires de género en un grupo de jóvenes de sectores medio-altos que hace drag en Lima Metropolitana.» *Pluriversidad*, (5): 155-71. doi:10.31381/pluriversidad.v0i5.2800.

- BUTLER, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- BUTLER, Judith. 1993. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Londres y Nueva York: Routledge.
- CHAUME, Frederic. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Ámsterdam y Filadelfia: St Jerome Publishing.
- Collins English Dictionary. Recuperado el 15 de junio de 2021 de <https://www.collinsdictionary.com>
- CONCILIO, Arielle. 2016. «Pedro Lemebel and the Translatxrsation. On a Genderqueer Translation Praxis.» *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 3 (3-4): 462-84. doi:10.1215/23289252-3545167
- CRESWELL, John. 2009. *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- DIAMOND, Milton. 2002. «Sex and Gender are Different: Sexual Identity and Gender Identity are Different.» *Clinical Child Psychology and Psychiatry* 7 (3): 320-334. doi:10.1177/1359104502007003002
- Dicionário Informal. Recuperado el 1 de junio de 2021 de <https://www.dicionarioinformal.com.br>
- DHAENENS, Frederik. 2012. «Gay Male Domesticity on the Small Screen: Queer Representations of Gay Homemaking in *Six Feet Under* and *Brothers & Sisters*.» *Popular Communication* 10 (3): 217–30. doi:10.1080/15405702.2012.682936.
- EGUCHI, Shinsuke. 2021. «Gaysian Fabulosity. Quare(ing) the normal and ordinary Shinsuke Eguchi.» En *The Routledge Handbook of Gender and Communication*, editado por M. N. Goins, J. F. McAlister y B. K. Alexander, 45-58. Londres y Nueva York: Routledge.
- EPSTEIN, B. J. y Robert GILLET. 2017. «Introduction.» En *Queer in Translation*, editado por B. J. Epstein y Robert Gillett, 1-7. Londres y Nueva York: Routledge.
- FAN, Jason. 2019. «Queering Disney Animated Films Using a Critical Literacy Lens.» *Journal of LGBT Youth* 16 (2). doi:10.1080/19361653.2018.1537871.
- FELDMAN, Z. y J. HAKIM. 2020. «From Paris Is Burning to #dragrace: Social Media and the Celebration of Drag Culture.» *Celebrity Studies* 11 (4): 386-401. doi:10.1080/19392397.2020.1765080.
- GOMES JUNIOR, João. 2021. «O pajubá como tecnologia linguística na constituição de identidades e resistências de travestis.» *Cadernos de Gênero y Tecnologia* 14 (43): 300-314. doi:10.3895/cgt.v14n43.12174
- HALBERSTAM, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham y Londres: Duke University Press.
- HALL, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Editado por Jessica Evans, Stuart Hall y Sean Nixon. Los Ángeles: Sage Publications.
- HARVEY, Keith. 2000. «Gay Community, Gay Identity and the Translated Text.» *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 13 (1): 137–65. doi:10.7202/037397ar.
- HELLER, Meredith. 2016. «Is She He? Drag Discourse and Drag Logic in Online Media Reports of Gender Variance.» *Feminist Media Studies* 16 (2): 445-459. doi:10.1080/14680777.2015.1114004
- LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence. 2021. *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- LÓPEZ, Miguel A. 2013. «Pink It, Bitch! Destellos de Una Escritura Traca.» En *Saturday Night Thriller y otros escritos 1998-2013*, editado por Giuseppe Campuzano, 8-16. Lima: Es-treudomudo.

- LUCAS TAVARES, Jeremias y Sinara DE OLIVEIRA BRANCO. 2021. «A Tradução Da Linguagem Drag Em RuPaul's Drag Race: Um Estudo Sobre Representação Através de Legendas.» *Revista Letras Raras* 10 (1): 210-35. doi:10.35572/rlr.v11i1.1890.
- MAHANSKI, Anderson, Fernando MENDONÇA y Paulo LESCAUT. 2018. «Super Drags.» Brasil: Netflix.
- MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio Jesús. 2018. *Traducción e Identidad Sexual. Reescrituras Audio-visuales Desde La Teoría Queer*. Granada: Editorial Comares.
- MARTÍNEZ PLEGUEZUELOS, Antonio Jesús. 2021. «Translating the Queer Body.» *Babel. International Journal of Translation* 67 (1): 99-117. doi: 10.1075/babel.00207.lep
- MEDHURST, Andy. 2013. «Batman, Deviance and Camp.» En *The Superhero Reader*, editado por Charles Hatfield, Jeet Heer y Kent Worcester, 237-51. Jackson: The University of Mississippi Press.
- NEWTON, Esther. 1972. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- PASSA, Davide. 2021. «You all are sisters! We are all family!» The construction of parenthood in 'RuPaul's Drag Race.' *Linguaculture* 12 (2): 127-144. doi: 10.47743/lincu-2021-2-0199
- PIDDUCK, Julianne. 2003. «After 1980. Margins and Mainstreams.» En *Now You See It*, 265-94. Londres y Nueva York: Routledge.
- PIDDUCK, Julianne. 2011. «The Visible and the Sayable: The Moment and Conditions of Hyper-visibility.» En *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films* editado por Florian Grandena and Christina Johnston, 9-40. Bern: Peter Lang.
- SANDHU, Arti. 2019. «India's Digital Drag Aunties Breaking New Ground Wearing Familiar Fashions.» *Dress* 45 (1): 55-73. doi:10.1080/03612112.2019.1567131.
- SANTAEMILIA, José. 2018. «Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires.» En *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism*, editado por Brian Baer y Klaus Kaindl, 11-25. Londres y Nueva York: Routledge. doi:10.4324/9781315505978-2.
- SANTAEMILIA, José. 2019. «A Reflection on the Translation of Sex-Related Language in Audio-Visual Texts: The Spanish Version of J.K. Rowling's The Casual Vacancy.» *Perspectives* 27 (2): 1-13. doi:10.1080/0907676X.2018.1476563.
- SCARLATA, Alexa, Ramon LOBATO y Stuart CUNNINGHAM. 2021. «Producing Local Content in International Waters: The Case of Netflix's *Tidelands*.» *Continuum*. doi:10.1080/10304312.2021.1884654.
- SENELICK, Laurence. 2000. *The Changing Room. Sex, Drag, and Theatre*. Londres: Routledge.
- VASQUEZ TORAL, Enzoë. 2020. «Queer Fiesta. Hybridity, Drag and Performance in Bolivian Folklore.» *Performance Research. A Journal of the Performing Arts* 25 (4): 98-106. doi:10.1080/13528165.2020.1842602.
- ST. ANDRÉ, James. 2014. «Translation as Cross-Identity Performance.» En *Thinking through Translation with Metaphors*, editado por James St. André, 275-94. Londres y Nueva York: Routledge.
- VILLANUEVA-JORDÁN, Iván. 2019. «'You better werk.' Rasgos del camp talk en la subtitulación al español de RuPaul's Drag Race.» *Cadernos de Tradução* 39 (2): 156-188. doi: 10.5007/2175-7968.2019v39n3p156
- WESTERFELHAUS, Robert y Celeste LACROIX. 2006. «Seeing 'Straight' through Queer Eye: Exposing the Strategic Rethoric of Heteronormativity in a Mediated Ritual of Gay Rebellion.» *Critical Studies in Media Communication* 23 (5): 426-44. doi:10.1080/07393180601046196

INTERVIEWS
ENTREVISTAS

De los placeres y los peligros de las distancias (más o menos) cortas

Pleasures and Dangers in Short Distance

Elena BORRÁS GARCÍA

Embajada de Rumanía
hola@elenaborras.com

Itziar HERNÁNDEZ RODILLA

Universidad Complutense de Madrid
itzihern@ucm.es

Para concluir este número, hemos realizado una pequeña entrevista con dos traductoras, Elena Borrás García e Itziar Hernández Rodilla, partiendo de su experiencia como traductoras desde lenguas románicas (y no románicas, para contrastar).

En primer lugar, muchísimas gracias a las dos por participar en este número y por prestaros a esta entrevista. Empecemos por los primeros pasos: puestos a realizar el esfuerzo de aprender lenguas, ¿por qué las románicas? ¿Son una opción primaria/primer o un complemento?

Itziar: En mi caso, fueron una opción primaria. Gracias a la visión de futuro de mis padres, llevaba aprendiendo inglés desde los 7 años, de modo que a los 16 dominaba el idioma y había descubierto cuánto me gustaba estudiar lenguas extranjeras, así que decidí empezar con el francés y el italiano. El francés porque parecía la opción lógica todavía en España y el italiano porque adoraba el arte, la música y lo poco que había leído sobre Italia. El italiano acabó ganando y, cuando me faltó tiempo y había decidido

estudiar la carrera de Traducción, abandoné el francés en favor del alemán. La decisión de estudiar italiano fue, pues, anterior a mi intención de convertirme en traductora, pero el idioma siempre siguió ahí, por amor a la cultura sobre todo, aunque nunca pensé dejarla de lado en la vida profesional.

Y en tu caso, Elena, ¿cómo llegas al rumano? Se trata de una apuesta ¿arriesgada? ¿sorprendente? ¿Otro adjetivo?

Elena: En mi caso llegue al rumano por casualidad. Se combinó la inminente entrada de Rumanía en la Unión Europea y las posibilidades que esto presentaba, especialmente de cara a la interpretación en instituciones, que era una de las salidas que me atraían en aquel entonces, con el hecho de que existía la opción de estudiar rumano en la universidad de Salamanca, en la Facultad de Filología. El profesor me pareció estupendo y —por qué no confesarlo— los horarios me coincidían bien. A partir de ahí las casualidades siguieron dándose una detrás de otra: recibí una beca para irme dos meses a Bucarest y me quedé siete años.

¿Y como decisión en términos profesionales? ¿Tienen sentido como «hecho diferencial»?

Itziar: Supongo que el francés y el italiano no son la opción más obvia desde el punto de vista de la rentabilidad de la profesión, pero he de decir que hay bastante mercado del italiano en editorial (aunque no todo el que debería) y que no hay tantos traductores como de otras lenguas, lo que hace que casi todos los que trabajamos con italiano en la Península tengamos trabajo. Así que, en ese sentido, podría ser un «hecho diferencial». Por otra parte, para mí supone una llamada de atención a la conciencia traductora. Cambiando del inglés y el alemán (mis otras lenguas de trabajo) al italiano, me encuentro con problemas muy distintos y eso hace que me relaje menos. Para mí esa sería su «función complementaria».

Y de las lenguas a la traducción ya. En vuestra opinión, ¿qué tiene de especial traducir entre lenguas románicas (desde el italiano, francés, rumano al castellano/español)?

Elena: Supongo que es una obviedad pero en el caso del rumano las similitudes con el castellano son muchísimas. Esto hace que a simple vista parezca más sencillo traducir, aunque la realidad está lejos de ser esa. Además, en el caso de la poesía en ediciones bilingües quizás te ves más expuesta por qué los lectores tienen la impresión de entender el otro idioma aunque esto no siempre sea así.

Itziar: Para mí, lo que tiene de especial traducir del italiano es intentar mantener las diferencias donde hay tantas similitudes y, en el mismo sentido, disfrutar cada vez más de descubrir nuevas similitudes entre dos culturas a veces tan cercanas.

¿Existen percepciones diferentes en cuanto a la relación y la traducción de las diferentes lenguas románicas al español? Por ejemplo, frente al portugués-italiano, unidos por la cercanía, el caso del francés y su posición o el rumano, que parece menos «románico»...

Itziar: Creo que sí que hay una percepción diferente de la traducción de los distintos idiomas. En cuanto a los pares propuestos aquí, creo que la diferencia puede ser en cuanto al prestigio de hablar uno u otro también en el sentido de lo que se cree que cuesta aprender la lengua. Quiero decir: todo el mundo en España cree que sabe hablar italiano o portugués: no hay más que ver el rápido itañol/portuñol que desarrollan los turistas cuando viajan a Italia o Portugal.

Elena: Una de las peculiaridades del rumano, tanto para los «no iniciados» como para las que nos dedicamos profesionalmente a la traducción, es la existencia de casos. Para mí, lejos de ser una lengua «menos» románica es más bien todo lo contrario: es la más cercana al latín, aunque tenga influencias de lenguas eslavas, del francés o del turco. Inevitablemente, la utilización de —por ejemplo— el genitivo condensa la información en menos palabras o caracteres lo que presenta muchos retos en la traducción literaria, especialmente al en el caso de la poesía.

Itziar: Algo que le pasa, en cierta medida, también al francés porque, como suele decirse, no se leen todas las letras que se escriben y también resulta más difícil de entender cuando hablan. En este sentido, si traduces del italiano o el portugués hay, quizá, cierta sensación de: ¿y qué traductor español no puede hacerlo con lo fácil que es? Afortunadamente, eso no sucede en el mercado editorial y, al menos en lo que yo conozco, se cobra más por un idioma como el italiano que por el inglés, aunque solo sea por oferta y demanda.

¿Hay dificultades mayores que te plantea el italiano frente al inglés o al alemán, por extraño que pueda sonar? ¿Depende del tipo de texto? ¿De una retórica o estilo particular vinculada a la lengua?

Itziar: Sí, sí las hay. Es mucho más difícil despegarse del texto original porque todo tiende a parecer más natural en español. También es más fácil caer en los falsos amigos y hay cierta retórica que a mí me gusta conservar, pero que no todo el mundo agradece cuando lee en traducción el italiano. Por supuesto, esto depende de la obra. Hay, como siempre, textos mucho más directos, en los que casi es más difícil no dejarse llevar por el inglés, como pasa en español; y textos más complicados, en los que la retórica puede ser hasta una ayuda si no te dejas llevar por ella. Pero, en general, creo que es mucho más difícil traducir del italiano de lo que la gente (e incluso los traductores de otras lenguas) creen.

*¿Cómo se aproxima uno a un clásico como *Los novios*?*

Itziar: Con temeridad rayando en la imprudencia. A veces pienso que si me lo pidiesen ahora, con más experiencia, me costaría más aceptar el encargo. En cualquier caso, mi método de trabajo con *Los novios* fue el mismo que suelo seguir en cualquier traducción: no leo el texto antes de ponerme a traducir para conservar la frescura de la lectora, hago un borrador bastante pegado al original y trabajado en cuanto a problemas, pero muy abierto aún a tomarle el pulso al estilo de la obra, y que luego reviso mucho muchísimo antes de entregar. Y después hago una lectura final procurando ponerme en la situación de lectora española que no conoce el original: cosa harto difícil. Suelo contar para este paso también con una gran amiga, que se ha convertido en mi «lectora cero». Por lo demás, en *Los novios*, me basé para la corrección en dos ediciones italianas comentadas que me dieron pistas sobre ciertas cosas y tuve la suerte de contar, por un lado, con los conocimientos literarios de esa «lectora cero», que es especialista en el Siglo de Oro y, por lo tanto, podía ayudarme a decidir qué vocabulario elegir para dar más verosimilitud al relato y, por otro, con la maravillosa edición de los diarios de Joan Tomás Porcell sobre la peste de Zaragoza, de María Dolores García Sánchez, que me salvaron en más de una ocasión en cuanto a la comprensión de los muchos pasajes sobre la peste de Milán.

En tu caso, Elena, ¿hasta qué punto se superponen las funciones de traductora y difusora de la literatura rumana? ¿Cómo juzgas la presencia de la cultura rumana en España?

Elena: Traducir literatura rumana lleva inevitablemente aparejada la función, como mínimo, de agente literaria. En toda mi carrera, solo ha habido un par de casos en los que la editorial se ha puesto directamente conmigo para encargarme una traducción habiendo adquirido ya los derechos del libro. También sucede a veces que el propio autor realiza esta labor o conoce a un editor español por diferentes motivos y yo solamente tengo que negociar y firmar el contrato, pero en general estas son las (felices) excepciones. Pero también existe el otro extremo: ciertos autores dan por hecho que tú vas a querer promover su obra y preparar propuestas editoriales para moverlas en España por supuesto, sin que este trabajo esté compensado económicamente (han llegado a decirme que se debe hacer «por el honor»).

¿Sorprendente la cantidad de traducción editorial en italiano en el mercado español?

Itziar: Bastante. Por un lado, se traducen muchas cosas del italiano que el público percibe que proceden de otras lenguas y, en otros países de habla hispana, les llama la atención la cantidad de trabajo del italiano que tenemos los traductores en España. Por otro lado, sorprende la cantidad de cosas buenas y vendibles en España que no se traducen, no sé si por desconocimiento o desinterés editorial, o por falta de demanda

del público. Curiosamente, se traducen muchas cosas de menos calidad y pocas más «literarias». Aunque quizás esto sea un mal general en el mundo editorial...

Finalicemos en términos más reivindicativos, si os parece. ¿Constituye la traducción desde una lengua románica una forma de resistencia cultural en tiempos del inglés lingua franca o de otras opciones más exóticas?

Itziar: Creo que es una resistencia cultural inconsciente, sí. Quiero decir que no es una rebelión escogida, pero te coloca en defensa de lenguas y culturas más despreciadas por más similares o por origen. El clásico nadie es profeta en su tierra. En el caso del italiano, creo, más que en el del francés, que goza de la fama de ser la lengua de la cultura, la moda, la intelectualidad europea y el *glamour*. Frente a eso, creo que la imagen italiana está muy dominada por lo berlusconiano y la obras de los grandes maestros, y que eso la aleja o le quita valor en la mente española. No puedo opinar en el caso de otras lenguas románicas, pero me temo que sufran el mismo destino que el italiano.

Elena: La traducción desde cualquier lengua minoritaria o que no sea de larga circulación es una forma de resistencia cultural. El rumano quizás es percibido como la opción más exótica de entre las lenguas románicas (de hecho, hay gente que piensa que es una lengua eslava y una de las preguntas recurrentes que me hacen es si el alfabeto es cirílico). Pero hay que mencionar que sería muy complicado realizar esta «resistencia cultural» sin el apoyo de las instituciones que financian la traducción de obras literarias escritas en rumano.

¿Tiene sentido plantearse algo como la «traducción románica» en términos de Estudios/Teoría de Traducción? Sobre todo en estos tiempos...

Itziar: Pues lo cierto es que no sé muy bien si se podría hablar de «traducción románica», pero sí creo que podrían plantearse ciertos aspectos sobre la política de traducción entre lenguas que, en principio, son mayoritarias y que, sin embargo, crean una imagen muy sesgada, por ejemplo, en el caso de lo que se traduce del italiano al español. Puede que sea el momento de ponerse a hacerlo para dar más importancia al hecho europeo precisamente en estos tiempos...

BOOK REVIEWS
RESEÑAS

ERLENSDÓTTIR, Erla; MARTINELL, Emma; SÖHRMAN, Ingmar (eds.) 2017. *De América a Europa. Denominaciones de alimentos americanos en lenguas europeas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 415 pp. ISBN 978-84-16922-53-6.

Icía ALONSO-ARAGUÁS

Universidad de Salamanca, Grupo Alfaqueque
itziar@usal.es

De América a Europa narra el viaje de un conjunto de alimentos originarios de América y, con ellos, el de las palabras que les dieron nombre. Ilustra una larga travesía oceánica de cinco siglos de duración que emprendieron 19 voces amerindias prehispanas, desde la llegada de los primeros exploradores españoles a tierras americanas hasta su plena integración en un total de 23 idiomas europeos: lenguas románicas, germánicas, eslavas y ugrofinesas, además del griego y del turco. El libro desentraña, así, toda una maraña de rutas y encrucijadas geográficas donde la lengua castellana hizo de intercambiador necesario para trasladar las palabras a los nuevos puertos de arribada e introducirlas en las vidas y en el léxico de los europeos.

Más allá de sus referentes puramente lingüísticos, los viajes de los productos alimenticios y de las voces que circularon con ellos remiten también a los factores sociolingüísticos que intervienen en la adaptación y el uso de préstamos y, por lo tanto, al papel de las lenguas como transmisores culturales en un contexto mucho más global: el de la historia del contacto entre las distintas naciones (p. 308). Aquí radica, en mi opinión, uno de los grandes valores del libro que presentamos.

Seguir el rastro de todas estas voces a lo largo de siglos de navegación y documentar con rigor este apasionante proceso solo ha sido posible gracias al formidable trabajo de un nutrido equipo de investigación que aglutinó durante cuatro años a expertos de 16 países europeos, todos ellos coordinados por los editores académicos de la obra. Ese es, en definitiva, el telón de fondo desde el que se proyecta este estudio sobre la interacción lingüística y cultural entre Europa y América a propósito de voces relacionadas con los alimentos.

Erla Erlensdóttir, de la Universidad de Islandia, Emma Martinell, de la Universidad de Barcelona, e Ingmar Söhrman, de la Universidad de Gotemburgo, cuentan con una dilatada trayectoria como lingüistas expertas en lenguas románicas y con un amplio abanico de líneas de investigación centradas en lexicología y lexicografía, en préstamos léxicos y en estudios sobre las interacciones múltiples entre lenguas y culturas. Algunos de los autores ya habían confluído en proyectos anteriores, como Martinell y Erlensdóttir en *La conciencia lingüística europea. Nuevas aportaciones de impresiones de viajeros* (2005). Por otro lado, la investigación sobre crónicas y textos literarios de la época de los descubrimientos también había sido objeto de estudios previos en el caso de Martinell (1988) y de Piñol y Martinell (1996) *La conciencia lingüística en Europa. Testimonios de situaciones de convivencia de lenguas, ss. XII-XVIII*, y muchos de los participantes en el proyecto habían trabajado antes sobre la pervivencia del léxico americano y de los indoamericanismos en las lenguas europeas. Además, contamos con los precedentes de otros investigadores (Corominas-Pascual, 1980; Buesa Oliva y Enguita Utrilla, 1992; Scott, 2000, entre otros) que han servido de base para esta nueva obra.

El corpus del trabajo incluye, como hemos dicho, 19 voces amerindias prehispanas del campo semántico de la alimentación: aguacate, batata, cacao, chile, chirimoya, chocolate, coca, enchilada, guacamole, guayaba, jalapeño, maíz, mate, papa, papaya, patata, quinua, tequila y tomate.

El equipo investigador se ha encargado de rastrear en las fuentes lexicográficas la incorporación de estas voces en diversos estratos lingüísticos: léxico, ortográfico, fonológico, morfológico, sintáctico y semántico, lo que da pie para descubrir sus huellas respectivas en los objetos culturales y en los usos sociales de los países de recepción. Se presentan así, con el mayor rigor posible, las fuentes documentales sobre la incorporación del vocablo a la lengua de llegada y sobre el cultivo o el uso del producto en cada país, además de datos fidedignos acerca de la consolidación morfosemántica de los términos y el uso de derivados y compuestos sintagmáticos, polisemias, expresiones idiomáticas e incluso dialectalismos.

La primera parte del libro contiene tres capítulos que presentan el contexto general y narran el proceso de introducción de los nuevos alimentos (Martinell), la adopción del léxico indígena y el reto de encontrar nuevos nombres para designar en cada idioma esas nuevas realidades (Torres). Por último, se muestra también la amplia tipología textual generada con la llegada de los exploradores europeos a América y el tornaviaje de ese corpus textual que regresó a Europa de la mano de las traducciones (Erlensdóttir).

Los capítulos que conforman el resto del libro se agrupan en cinco partes, una por cada familia lingüística y una más dedicada a otras lenguas indoeuropeas, y reproducen con libertad un mismo esquema de trabajo, de extensión similar con independencia del idioma de estudio. Cada autor ha elegido para su análisis un número variable de muestras léxicas, de tres a cinco, que fueron incorporadas a la lengua de su país y quedaron así ancladas a una nueva tradición léxica, agrícola y gastronómica, tanto en

el caso de las lenguas receptoras como en el de las lenguas transmisoras de dichas voces.

Este diseño formal dota de unidad y coherencia a la obra, aunque inevitablemente genera reiteraciones frecuentes, por ejemplo, al aludir cada capítulo al origen español —ya sea a través del náhuatl o del quechua— de los términos recibidos en las distintas lenguas europeas. Esas referencias al origen de los términos y a su introducción en el continente o en el país no son siempre coincidentes, sino que varían según la fuente utilizada por cada autor, lo que a veces provoca cierto desconcierto en el lector.

En paralelo a esta estructura de análisis se ofrecen también otros niveles de análisis que, a mi modo de ver, son de interés para los Estudios de Traducción y para los Estudios Culturales:

El nivel lexicográfico permite explorar una parte de la historia lingüística de cada país, la de sus lenguas y la de las palabras que las conforman, recordándonos la importancia que tienen en su desarrollo los diccionarios históricos y los corpus léxicos (p. 396). Aquí los amantes de la historia de los usos terminológicos encontrarán un campo abonado para emprender estudios de casos en función de idiomas o países concretos.

El nivel sociolingüístico relaciona a su vez la lexicografía con la historia del libro y, por ende, con la historia de la traducción. Desde principios del siglo XVI, las grandes casas de edición en las principales ciudades europeas fueron el vehículo por excelencia para incorporar estas nuevas palabras al acervo léxico europeo y, al mismo tiempo, para divulgar los nuevos productos y modas gastronómicas en la vida cotidiana de sus habitantes.

El estudio histórico, por su parte, rememora los contactos comerciales y las navegaciones mediterráneas que sirvieron de puente entre los países más lejanos del norte y este europeo, y los puertos atlánticos —lugar de entrada de los exóticos productos venidos de América. Se mencionan además otros factores geopolíticos y culturales a lo largo de una amplia franja de tiempo, como el caso de las curiosas circunstancias que rodearon en 1946 a un cargamento de tomate con destino a Noruega y Dinamarca (p. 243). El libro recoge también los numerosos contrastes entre los países receptores de los nuevos alimentos; así, de la mano de las nuevas denominaciones, vamos descubriendo los recelos iniciales, las supersticiones y los tópicos vinculados con productos concretos en distintos países: por ejemplo, las curiosas creencias sobre el veneno encerrado en el tomate rojo, «manzana de amor» en Dinamarca y en otros lugares (p. 241), o sobre las enfermedades que podía causar la patata (p. 235), un tubérculo que en algunos países nórdicos no se consideraba comida digna para las personas y solo se usaba para alimentar al ganado.

En definitiva, será la penetración firme del producto en el continente la que impulse la propagación lingüística de nuevos vocablos en los países receptores. Y esta es precisamente otra de las aportaciones más singulares del libro: el recurso a la geografía lingüística para sintetizar las distintas vías de penetración, primero de las voces americanas, y después de los préstamos españoles en los diferentes idiomas europeos.

Al transitar por las avenidas que conforman los distintos capítulos vamos descubriendo las principales vías de entrada —las más documentadas o aquellas consideradas más verosímiles— de cada vocablo, primero en las lenguas románicas y luego en las demás lenguas europeas. En efecto, fueron las lenguas románicas las que actuaron como relés o transmisores: el español, sobre todo, pero también el francés y el italiano. Gracias a ellas, las voces amerindias originales —reconvertidas unas veces en fonemas españoles, y otras con la musicalidad del francés o del italiano— fueron penetrando en lenguas lingüísticamente muy alejadas de estas, como por ejemplo el turco, el búlgaro o el finés. En el caso de países como Finlandia, Bulgaria o Turquía, lejos de los puertos de entrada a Europa, las cadenas de transmisión lingüística fueron sin duda más amplias, como sucedió con la voz *tumatl* (tomate) en su viaje desde el náhuatl al búlgaro, bajo la forma ‘domat’, pasando previamente por el español, el francés (‘tomate’), y el turco (‘domates’) o el griego (‘domata’).

Por último, el enfoque traductológico, muy presente en esta obra, evoca el papel vehicular de la traducción oral y escrita en la circulación de los nuevos términos y, con ellos, de los productos considerados al principio exóticos, y de los usos y costumbres asociados a ellos. Así ocurrió con uno de los preferidos por casi todos los participantes en este proyecto: el chocolate. Introducido primero como bebida caliente y luego también en pastillas, enseguida se convirtió en un exquisito y exótico agasajo en los ambientes diplomáticos, cortesanos, aristocráticos y burgueses de los países más orientales, como Turquía y Rusia, en este último caso con el apoyo entusiasta del emperador Pedro I El Grande. En último término, cabría decir que el rumbo de algunas expediciones comerciales, desde las Indias Occidentales hacia Filipinas; desde Malaca e India hacia Gran Bretaña, determinó también los itinerarios geográficos de la traducción.

Este contacto entre pueblos y culturas generó, como es bien conocido, avances significativos en la historia de la ciencia (Scott, 2000: Soler y Pimentel, 2015), un sinfín de crónicas y relatos de viajeros (entre ellos, las famosas crónicas de Indias o los diarios de a bordo de numerosos viajes oceánicos) y descripciones etnográficas y geográficas, materializadas estas en colecciones de mapas y grabados en cobre (como las series de T. De Bry, *Americae e Indiae Orientales*) que inspiraron durante siglos el saber científico y el imaginario colectivo de los pueblos europeos. De ello dan cumplida cuenta tanto el capítulo inicial de Erlensdóttir como las aportaciones particulares de cada autor, que se sirven de este valioso sustrato historiográfico para orientar sus trabajos.

En este mismo nivel de análisis se sitúa también el hilo de la historia de la traducción, siempre presente —aunque no siempre visible— en la historia de la ciencia occidental. Gracias a la traducción, edición y reedición de obras científicas es posible seguir el rastro que dejaron las voces estudiadas en el acervo de conocimientos científicos de la época (geografía, cartografía, etnografía, botánica, farmacia y medicina, entre otras). A este proceso no fueron ajenas las principales órdenes religiosas con presencia en América, impulsoras de notorios avances en la botánica y la farmacopea,

lo que estimuló el comercio e importación a Europa de plantas medicinales y comestibles (pp. 293 y 364).

No cabe duda de que «el léxico de toda lengua es otro género de testimonio del viaje» (Martinell 2019: 22). Por eso, a cualquier lector interesado por la vida de las palabras le habrán de resultar atractivas las numerosas anécdotas relacionadas con esos viajes que aquí se narran.

Pero más allá de lo puramente anecdótico, el estudio lingüístico de los fenómenos de préstamo de lenguas amerindias vinculados a estos alimentos tan exóticos hace cinco siglos en el espacio europeo apunta, en definitiva, a un claro proceso de apropiación, adaptación, integración lingüística y, por qué no, de mundialización mucho antes incluso de que los especialistas empezaran a hablar de lenguas globales (pp. 395-6).

Tal vez por ese motivo, y salvando las debidas distancias temporales y espaciales, algo en esta empresa científica nos recuerda a aquella otra iniciada hace ahora quinientos años por Pigafetta, el cronista y geógrafo renacentista que acompañó a Magallanes y Elcano en la primera circunnavegación del mundo (1519-1522). En su *Relación del primer viaje alrededor del mundo* este noble italiano nos mostró también su faceta de «explorador de lenguas», recopilando costumbres y peculiaridades de los pueblos visitados en su singladura y acompañando su relato con listas de términos que formaban parte de la vida cotidiana en los lugares donde recalaba la expedición. Entre ellos estaban también los nombres de algunos alimentos como la harina o el maíz.

Disfruten, pues, los lectores con este viaje que huele a especias, a fruta, a bebedizos reconfortantes y a guisos suculentos. Bon appétit!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARTINELL, Emma. 2019. «El viaje de las palabras». *El Ciervo*, enero-febrero: 22-23.
- PIGAFETTA, Antonio. (ca. 1524) 2019. *La primera vuelta al mundo (Relación de la expedición de Magallanes y Elcano)*. Madrid: Alianza. Traducido por Isabel de Riquer.
- PIÑOL, M^a Cruz y Emma MARTINELL GIFRE (eds.) 1996. *La conciencia lingüística en Europa: testimonios y situaciones de convivencia de lenguas (ss. XII-XVIII)*. Barcelona: PPU.
- SCOTT, L. Montgomery. 2000. *Science in translation. Movements of knowledge through cultures and times*. Chicago: University of Chicago Press.
- SOLER, Isabel y Juan PIMENTEL. 2015. «García de Orta: notas sobre las fronteras de la ciencia renacentista». En *Traducción y representaciones del conflicto entre España y América: una perspectiva interdisciplinar*, ed. por Iciar Alonso Araguás et al. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 89-105.

CLINA

An Interdisciplinary Journal of Translation, Interpreting and Intercultural Communication.
Revista Interdisciplinaria de Traducción, Interpretación y Comunicación Intercultural

Bibliographic references in manuscripts submitted to CLINA are to follow APA Norms, 7th version, available at this link: <https://apastyle.apa.org>. The following references are offered as representative examples of common translation studies-specific sources.

REFERENCES

Books

Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Diputación Provincial de Soria.

Seruya, T., D'hulst L., Assis Rosa A., & Moniz, M. L. (2013). *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. John Benjamins.

Book chapters

Bielski, M., & Bielska, J. (2008). Analysing Medical Language: A Study of Polish/English Abstract Translations. In S. Burgess, & P. Martín-Martín (Eds.), *English as an Additional Language in Research Publication and Communication* (pp. 159-172). Peter Lang.

Gómez Castro, C. (2009). Censorship in Francoist Spain and the Importation of Translations from South America: The Case of Lawrence Durrell's *Justine*. In E. Ní Chuilleanáin, C. Ó Cuilleánáin, & D. L. (Eds.), *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference* (pp. 132-146). Four Courts Press.

Journal articles published in paper-based format

Robyns, C. (1990). The Normative Model of Twentieth Century Belles Infidèles: Detective Novels in French Translation. *Target International Journal of Translation Studies*, 2(1), 23-42.

Rodríguez Tapia, J. M. (1995). Traduttore, traditore: Plagio y originalidad de una traducción. Comentario a la Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª) de 29 de Diciembre de 1993. *Revista General de Derecho*, 604-605, 771-779.

Journal articles published online-only

López Guix, J. G. (2009). Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano. *Revista de Historia de La Traducción*, 3. <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/lopezguix2.htm>.

Gómez Pérez, M. C. (2018) Tratamiento de la "polifonía" en el doblaje: la presencia de lenguas extranjeras y sus acentos. *Clina*, 4(2), 13-26. <https://doi.org/10.14201/clina2018421326>

Book translations

Kain, F. (2013). *El camino al lago desierto* (R. Gross, Trans.). Periférica. (Original work published in 1974).

Mabanckou, A. (2007). *Vaso Roto* (M. Porta i Arnau, Trans.). Alpha Decay. (Original work published in 2005).

Blog posts

Sapere, P. (2014, May 12). Sepulturero, Ataúd y el policial muy negro. Pasadizo: Ciencia ficción, fantasía y terror. <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/949-34>

Webpages

Dirección general de Traducción de la Comisión Europea. Language Industry Web platform (LIND-Web). (n. d.). https://ec.europa.eu/info/departments/translation/language-industry-platform-lind_en

Films

Joe Versus the Volcano. (1990). Directed by John Patrick Shanley. Burbank, CA: Warner Home Video, 2002. DVD.

Thesis and dissertations

Penco Tejero, C. (2010). How Do the Different Translations of Dashiell Hammett's *The Maltese Falcon* (1930) in Spain Show the Workings of the Censorship System under Franco's Regime? [Unpublished master's thesis]. University of Portsmouth.

Pérez Martínez, S. (2013). La traducción del Black English Vernacular en la novela *Si grita, suéltale de Chester Himes* [Unpublished bachelor's thesis]. Universidad de Salamanca. <https://gedos.usal.es/handle/10366/123461>

Personal Interview

Prado García, G. (2021, April 14). Entrevista a Gonzalo Prado García *sobre la traducción de videojuegos*. Don de Lenguas. <https://programadondelenguas.blogspot.com/2021/04/entrevista-gonzalo-prado-garcia-sobre.html>

CLINA

An Interdisciplinary Journal of Translation, Interpreting and Intercultural Communication.
Revista Interdisciplinaria de Traducción, Interpretación y Comunicación Intercultural

Las referencias bibliográficas de los artículos enviados a CLINA deben seguir el formato de las *Normas APA*, versión 7 (<https://apastyle.apa.org>). Se ofrecen las siguientes referencias a modo de ejemplos representativos de fuentes comunes en el área de los Estudios de Traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Diputación Provincial de Soria.

Seruya, T., L. D'hulst, A. Assis Rosa y M. Lin Moniz. (2013). *Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)*. John Benjamins.

Capítulos de libro

Bielski, M. y J. Bielska. (2008). Analysing Medical Language: A Study of Polish/English Abstract Translations. En S. Burgess y P. Martín-Martín (Eds.), *English as an Additional Language in Research Publication and Communication* (pp. 159-172). Peter Lang.

Gómez Castro, C. (2009). Censorship in Francoist Spain and the Importation of Translations from South America: The Case of Lawrence Durrell's *Justine*. En E. Ní Chuilleanáin, C. Ó Cuilleanáin y D. L. Parris (Eds.), *Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference* (pp. 132-46). Four Courts Press.

Artículos de revista

Robyns, C. (1990). The Normative Model of Twentieth Century Belles Infidèles: Detective Novels in French Translation. *Target International Journal of Translation Studies*, 2(1), 23-42.

Rodríguez Tapia, J. M. (1995). Traduttore, traditore: Plagio y originalidad de una traducción. Comentario a la Sentencia del Tribunal Supremo (Sala 1ª) de 29 de diciembre de 1993. *Revista General de Derecho*, 604-605, 771-779.

Artículos de revista en línea

López Guix, J. G. (2009). Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano. *Revista de Historia de La Traducción* 3. <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/lopezguix2.htm>

Gómez Pérez, M. C. (2018) Tratamiento de la "polifonía" en el doblaje: la presencia de lenguas extranjeras y sus acentos. *Clina*, 4(2), 13-26. <https://doi.org/10.14201/clina2018421326>

Traducciones de libros

Kain, F. (2013). *El camino al lago desierto* (Trad. R. Gross). Periférica. (Trabajo original publicado en 1974).

Mabanckou, A. (2007). *Vaso Roto* (Trad. M. Porta i Arnau). Alpha Decay. (Trabajo original publicado en 2005).

Publicaciones de un blog

Sapere, P. (12 de mayo de 2014). Sepulturero, Atáúdy el policial muy negro. *Pasadizo: Ciencia ficción, fantasía y terror*. <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/949-34>

Páginas web

Dirección general de Traducción de la Comisión Europea. *Language Industry Web platform (LIND-Web)*. (s. f.). https://ec.europa.eu/info/departments/translation/language-industry-platform-lind_en

Películas

Joe Versus the Volcano. (1990). Dirigido por John Patrick Shanley. Burbank, CA: Warner Home Video, 2002. DVD.

Trabajos fin de grado, trabajos fin de máster y tesis doctorales

Penco Tejero, C. (2010). *How Do the Different Translations of Dashiell Hammett's The Maltese Falcon (1930) in Spain Show the Workings of the Censorship System under Franco's Regime?* [Trabajo fin de máster no publicado]. University of Portsmouth.

Pérez Martínez, S. (2013). *La traducción del Black English Vernacular en la novela Si grita, suéltale de Chester Himes* [Trabajo fin de grado]. Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/123461>

Entrevista o comunicación oral

Prado García, G. (14 de abril de 2021). *Entrevista a Gonzalo Prado García sobre la traducción de videojuegos*. Don de Lenguas. <https://programadondelenguas.blogspot.com/2021/04/entrevista-gonzalo-prado-garcia-sobre.html>