



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

TESIS DOCTORAL:

**LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS:
LA PROBLEMÁTICA DE LA TRADUCCIÓN DEL
GÉNERO *WESTERN* DEL INGLÉS AL ESPAÑOL**

Presentada por Dña. María Postigo Martín para optar al
grado de doctora por la Universidad de Valladolid
(Programa de Doctorado en Traducción e Interpretación F12)

Dirigida por:
la Dra. Purificación Fernández Nistal

Julio, 2015

A los 50 años del hito del spaghetti western:

Por un puñado de dólares (Sergio Leone, 1964, rodada en España)

y a los más de 60 años del cine del Oeste como sugbénero español

“Es de importancia para quien

desea alcanzar una certeza

en su investigación

el saber dudar a tiempo”

(Aristóteles)

“Deep into the darkness peering,

long I stood there, wondering, fearing, doubting,

dreaming dreams no mortal

ever dared to dream before”

(Edgar Allan Poe)

AGRADECIMIENTOS

Es mi deseo resaltar aquí el apoyo incondicional de mi directora, la Dra. Purificación Fernández Nistal, por acotar las distancias entre España y mi lugar de residencia, Estados Unidos, no sólo para facilitarme la elaboración de la presente tesis doctoral, sino para transmitirme fuerza y coraje. Además quisiera agradecerle que me pusiera en contacto con la Dra. Rosa Agost, quien me proporcionó sus sabios consejos en el campo de investigación de la traducción audiovisual. Así mismo quisiera expresar mi especial agradecimiento a mi ex-director, el Dr. José-María Bravo Gozalo por embarcarme en la aventura de investigar un tema tan pionero antes de jubilarse.

También quisiera agradecer la ayuda brindada por el personal del Archivo General de la Administración (AGA, Alcalá de Henares) y resaltar su profesionalidad y amabilidad durante mi investigación de los expedientes de censura de los *westerns* de los que se compone mi corpus. Así mismo, quisiera agradecer a Dña. Trinidad del Río Sánchez (Dpto. de cooperación y visionados de la Filmoteca Española de Madrid) por ponerme en contacto con D. Carlos Paz, experto en doblaje y censura, al que agradezco los consejos regalados.

Por último, le doy gracias a las circunstancias de la vida, que me han llevado a vivir en Ohio, EE.UU., donde me encuentro inmersa en la atmósfera de preservación histórica de la vida de “la frontera”, a través de numerosos ejemplos, como el festival “Frontier Spirit 1799”, organizado por la asociación Frontier Players (Lancaster); el espectáculo “Tecumseh” de la tribu Shawnee (Chillicothe); la preservación de los más de 70 enterramientos (*Indian mounds*) de las tribus Adena y Hopewell; etc.

Les dedico la presente tesis doctoral a mi familia y amigos, que me han apoyado tanto en España como en Estados Unidos y en especial a mi marido Jake Wettersten, a nuestros hijos Lucas y Elisabeth, y a la memoria de la abuela Pepa.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
PARTE I: MARCO TEÓRICO.....	21
1 LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS.....	22
1.1 El concepto de género cinematográfico y su estudio. Categoría útil para múltiples usuarios y disciplinas	22
1.2 La investigación de los géneros cinematográficos	24
1.2.1 Influencias de las teorías de los géneros literarios en los géneros cinematográficos.....	25
1.2.2 Tendencia de estudio transhistórica vs. sincrónica o diacrónica.....	27
1.3 Aproximaciones teóricas.....	28
1.4 Características y significación de los géneros cinematográficos.....	30
1.4.1 Literatura, cine, mito y sociedad	30
1.4.1.1 Analogías y diferencias entre los géneros literarios y los géneros cinematográficos. Hacia una definición de género cinematográfico	30
1.4.1.1.1 Separación vs. hibridación de géneros	33
1.4.1.1.2 Carácter transhistórico y mitológico. Ritual social	36
1.4.2 El discurso cinematográfico. El género cinematográfico como sistema.....	37
1.4.2.1 Género como sistema. Discurso cinematográfico y autonomía del film.....	38
1.4.2.2 Coherencia del discurso cinematográfico. Expectativas de la audiencia	38
1.4.2.3 Los géneros cinematográficos como sistema narrativo de expectativas, “gramática” o convenciones, como fórmulas narrativas populares	39
1.4.2.4 Los géneros cinematográficos como sistema estático y dinámico. Continua evolución, expectativas y normas.....	40
1.4.3 Convenciones, distinción de géneros, texto audiovisual y traducción.....	41
1.4.3.1 Convenciones y expectativas. Repeticiones y diferencias. Relación artista-audiencia	41

1.4.3.2	Distinción de géneros. “La ley del género”. Noción inestable y límites difusos ...	44
1.4.3.3	Análisis del inicio del film como identificador de género	46
1.4.3.4	Fluidez narrativa y transparencia del género. Cohesión semiótica. Narración visual y sonora: la tercera dimensión. Códigos del texto audiovisual y traducción.....	47
1.4.4	Nuevos postulados. Categoría internacional multifuncional.....	48
1.4.4.1	Redefiniciones. Forma narrativa, estilo artístico y contenido temático	48
1.4.4.2	Discursividad social	51
1.4.4.3	Dialogismo, modalidad melodramática y encuentros limitativos del sistema genérico. El género cinematográfico como categoría internacional	52
1.4.4.4	Categoría multifuncional: función social, cultural, industrial, económica, tecnológica, etc.....	54
1.4.5	Últimas reflexiones sobre las dificultades definitorias de la categoría útil y polifacética de los géneros cinematográficos	55
1.5	Origen y evolución de los géneros cinematográficos. Primeros modelos temáticos.....	57
1.5.1	Origen: el cine industrial de Hollywood. Analogía entre género y mito. El papel de la audiencia.....	58
1.5.2	Evolución: el género como proceso. La forma/normas del género.....	60
1.5.3	Los primeros modelos temáticos.....	61
1.6	Tipología de los géneros cinematográficos.....	62
1.6.1	Breve reflexión en cuanto a la noción de género cinematográfico	62
1.6.2	Criterios de clasificación de los textos audiovisuales o filmicos	64
1.6.3	Criterios de clasificación de los géneros cinematográficos y tipología	66
2	EL WESTERN, VISTO COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO POR EXCELENCIA	71
2.1	Justificación del género <i>western</i> como objeto de estudio	71
2.2	Características, componentes genéricos, convenciones, expectativas y traducción	73
2.3	Origen y evolución del género <i>western</i>. Tipología, subgéneros, ciclos y especializaciones dentro de su contexto histórico	77

2.3.1	El cine mudo y <i>western</i> fundacional (1894-1928)	78
2.3.2	La llegada del sonoro (1929-1938)	81
2.3.3	La Segunda Guerra Mundial y la renovación (1939-1949).....	82
2.3.4	La edad de oro y relevancia del mito (1950-1959)	84
2.3.5	El crepúsculo (1960-1969).....	86
2.3.6	Los últimos cambios (desde 1970).....	87
2.3.7	El subgénero <i>western europeo</i> , <i>eurowestern</i> , <i>western mediterráneo</i> o <i>spaghetti western</i> (1960-1980).....	89
2.3.7.1	Justificación del triunfo del <i>western europeo</i>	89
2.3.7.2	Origen y evolución.....	90
2.3.7.3	Reacción de la crítica americana ante el <i>spaghetti western</i>	92
2.3.7.4	Producción española y ajena de <i>westerns</i>	93
2.3.7.5	Impacto del subgénero <i>spaghetti western</i> en el género <i>western americano</i>	103
3	EL TEXTO FÍLMICO Y SU TRADUCCIÓN	109
3.1	Modalidades de traducción audiovisual.....	109
3.2	El doblaje	110
3.2.1	Los géneros audiovisuales susceptibles de ser doblados	111
3.2.2	Las fases del doblaje y tipos de sincronismo	112
3.2.3	Convenciones del doblaje.....	113
3.2.3.1	Unidad de doblaje o <i>take</i>	114
3.2.3.2	Símbolos de doblaje	115
3.2.3.3	Cuestiones técnicas del doblaje. Pistas y código de tiempo o TCR (<i>Time Code Record</i>)	117
3.3	Análisis del discurso y traducción. Dimensiones del contexto: comunicativa, pragmática y semiótica	118
3.4	El método y las técnicas de traducción.....	124
3.5	Las normas de traducción, con enfoque en la traducción audiovisual.....	126

3.5.1	Introducción y justificación de su estudio (en especial “la conservación de las convenciones del género”)	126
3.5.2	Tradición investigadora. Breve estado de la cuestión	128
3.5.3	Tipología	131
4	EL CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: CENSURA Y DOBLAJE	135
4.1	Origen de la tradición del doblaje en España	135
4.2	La censura en el doblaje	137
4.3	Distintos agentes de la censura que inciden en las fases del doblaje	138
4.3.1	El Estado	138
4.3.2	La jerarquía de la Iglesia Católica en España	139
4.3.3	Las empresas	140
4.3.4	El público	141
4.3.5	El ajustador de diálogos	141
4.3.6	El director de doblaje	142
4.4	La censura del doblaje en las décadas pertinentes a nuestro corpus	142
4.4.1	La censura del doblaje en la década de los cuarenta dentro de su contexto histórico nacional e internacional	142
4.4.2	La censura del doblaje en la década de los cincuenta dentro de su contexto histórico nacional e internacional	144
4.4.3	La censura del doblaje en la década de los sesenta dentro de su contexto histórico nacional e internacional	146
5	LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN	149
5.1	Pertinencia del estudio	149
5.2	Definición, origen e influencias	150
5.3	Los niveles microsociológico, macrosociológico y el contexto de recepción	152

5.4 Metodología.....	153
5.5 El papel de la audiencia	154
5.6 Conclusiones	154
PARTE II: PRESENTACIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA.....	156
6 DESCRIPCIÓN DEL CORPUS	157
6.1 Descripción teórica y justificación del corpus	157
6.1.1 Fuentes documentales empleadas en la investigación de las películas	158
6.1.2 Tipo de texto audiovisual a analizar.....	160
6.1.3 Representatividad del corpus	161
6.2 Descripción práctica del corpus	164
6.2.1 Criterios aplicados a la selección de las películas de producción americana.....	164
6.2.2 Descripción y justificación de las películas americanas seleccionadas	165
6.2.2.1 <i>La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)</i>	165
6.2.2.1.1 Descripción.....	165
6.2.2.1.2 Justificación e impacto en el cine.....	167
6.2.2.1.3 Impacto en la cultura americana	171
6.2.2.1.4 Impacto en la cultura española	171
6.2.2.2 <i>Río Rojo (Red River, Howard Hawks, 1948)</i>	173
6.2.2.2.1 Descripción.....	173
6.2.2.2.2 Justificación, recepción e impacto en el cine	176
6.2.2.2.3 Recepción e impacto en la cultura americana	178
6.2.2.2.4 Recepción e impacto en la cultura española.....	178
6.2.2.3 <i>Raíces profundas (Shane, George Stevens, 1953)</i>	181
6.2.2.3.1 Descripción.....	181
6.2.2.3.2 Justificación, recepción e impacto en el cine	183
6.2.2.3.3 Recepción e impacto en la cultura americana	187
6.2.2.3.4 Recepción e impacto en la cultura española.....	189

6.2.3 Descripción y justificación de la película de coproducción española e italiana seleccionada: <i>¿Quién grita venganza?</i> (Rafael Romero Marchent, España, 1968).....	191
6.2.3.1 Descripción.....	191
6.2.3.2 Justificación, recepción e impacto en el cine y análisis estadístico	197
6.2.3.3 Recepción e impacto en la cultura americana	202
6.2.3.4 Recepción e impacto en la cultura española.....	203
7 MODELO DE ANÁLISIS	205
7.1 Introducción.....	205
7.2 Modelo de análisis de los géneros cinematográficos: la aproximación semántico- sintáctico-pragmática de Altman (1999 y 2000a)	206
7.3 El modelo de análisis de Hatim y Mason (1990 y 1995): las relaciones semánticas, sintácticas y pragmáticas. Semiótica y traducción.....	216
7.4 El modelo de análisis del doblaje de los géneros audiovisuales de Rosa Agost (1999), basado en parte en el análisis del discurso y las dimensiones del contexto (semiótica, comunicativa y pragmática) de Hatim y Mason (1990 y 1995).....	219
7.4.1 Aproximación semiótica	221
7.4.1.1 Elementos culturales	222
7.4.1.2 Aspectos ideológicos.....	223
7.4.1.3 Intertextualidad.....	223
7.4.2 Aproximación pragmática.....	224
7.4.2.1 Máximas conversacionales.....	224
7.4.2.2 Intencionalidad	226
7.4.2.3 Foco contextual	226
7.4.3 Aproximación comunicativa	227
7.4.3.1 Las variedades de uso.....	228
7.4.3.1.1 El campo temático.....	228
7.4.3.1.2 El tenor	228
7.4.3.1.3 El modo	229

7.4.3.2	Las variedades de usuario	230
7.4.3.2.1	Problemas de traducción derivados de la variación temporal	231
7.4.3.2.2	Problemas de traducción derivados de la presencia de un idiolecto	231
7.4.3.2.3	Problemas de traducción derivados de la variación geográfica	231
7.4.3.2.4	Problemas de traducción derivados de la variación social	231
7.4.3.2.5	La presencia de diferentes lenguas.....	232
7.5	El modelo de análisis de los textos audiovisuales con finalidades traductológicas de Chaume (2004).....	233
7.5.1	Dimensión externa, dimensión interna y problemas específicos de la traducción audiovisual	234
7.5.2	Problemas específicos de la traducción audiovisual	236
7.5.2.1	Canal acústico, códigos y problemas de traducción audiovisual	236
7.5.2.1.1	Código lingüístico	237
7.5.2.1.2	Códigos paralingüísticos	238
7.5.2.1.3	Código musical y de efectos especiales	240
7.5.2.1.4	Código de colocación del sonido	241
7.5.2.2	Canal visual, códigos y problemas de traducción audiovisual.....	242
7.5.2.2.1	Código iconográfico: índices, iconos y símbolos.....	243
7.5.2.2.2	Código fotográfico	244
7.5.2.2.3	Código de planificación	245
7.5.2.2.4	Códigos de movilidad.....	247
7.5.2.2.5	Códigos gráficos.....	249
7.5.2.2.6	Códigos sintácticos: el montaje. Nexos y <<signos de puntuación>>	250
7.6	Las normas de traducción audiovisual de Goris (1993) y sus seguidores	253
7.6.1	Normas básicas o primarias.....	254
7.6.1.1	Estandarización lingüística.....	254
7.6.1.2	Naturalización	254
7.6.1.3	Explicitación.....	255
7.6.2	Normas secundarias.....	256

7.6.2.1	Respeto al carácter poco complicado de las construcciones gramaticales originales	256
7.6.2.2	Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género	256
7.6.3	Autocensura, falta de rigor, eufemización y disfemización	257
7.7	Propuesta de un modelo interdisciplinar: cine (géneros cinematográficos), lingüística (análisis del discurso), traducción (método, técnicas, normas y procedimientos) y traducción audiovisual (fases del doblaje y restricciones audiovisuales), complementado con los estudios culturales y de recepción	259
7.7.1	Ubicación de nuestro modelo dentro de los Estudios de Traducción	259
7.7.2	Disciplinas base del modelo	262
7.7.3	Procedimientos y fases	263
7.7.4	Circunscripción del corpus	265
7.7.5	Fichas o muestras en la tabla de Excel. Parámetros de análisis	266
7.7.6	Fichas o muestras en el análisis de Word. Parámetros de análisis	269
PARTE III: ANÁLISIS Y RESULTADOS		272
8	ANÁLISIS DEL CORPUS	273
8.1	Análisis cuantitativo, descriptivo-comparativo del género <i>western</i> clásico americano y su doblaje al español: <i>La diligencia</i>, <i>Río Rojo</i> y <i>Raíces profundas</i>	274
8.1.1	Análisis de los métodos de traducción	275
8.1.1.1	Métodos	275
8.1.1.2	Conclusiones	277
8.1.2	Análisis de las normas de traducción	278
8.1.2.1	Normas	278
8.1.2.2	Conclusiones	281
8.1.3	Análisis de la conservación de las características de la película o convenciones del género	285
8.1.3.1	Convenciones del género	285

8.1.3.2	Conclusiones	290
8.1.4	Análisis de las técnicas de traducción	293
8.1.4.1	Técnicas.....	293
8.1.4.2	Conclusiones	296
8.1.5	Análisis de los demás procedimientos de traducción.....	299
8.1.5.1	Procedimientos	299
8.1.5.2	Conclusiones	302
8.2	Análisis cualitativo, descriptivo-comparativo del género <i>western</i> clásico americano y su doblaje al español: <i>La diligencia, Río Rojo y Raíces profundas</i>	305
8.2.1	Análisis de la Fase 0. Fase preliminar o preanalítica: restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor	307
8.2.1.1	Análisis del contexto histórico y de los expedientes de censura de los <i>westerns</i> que conforman nuestro corpus	307
8.2.1.2	Implicaciones del contexto histórico en el doblaje del género <i>western</i> al español	309
8.2.1.2.1	Posible autocensura y estandarización lingüística	309
8.2.1.2.2	Posible falta de tiempo o de materiales de apoyo	322
8.2.2	Análisis de la Fase 1: Fase de traducción. Sincronismo de contenido	329
8.2.2.1	Parámetros de análisis	329
8.2.2.2	Normas observadas y conclusiones.....	331
8.2.2.2.1	Estandarización lingüística.....	331
8.2.2.2.2	Naturalización	356
8.2.2.2.3	Explicitación.....	370
8.2.2.2.4	Respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales del TO	378
8.2.2.2.5	Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por el género al que pertenece, o lo que nosotros denominamos “conservación de las convenciones del género”.....	384
8.2.2.2.6	Eufemización.....	403
8.2.2.2.7	Disfemización.....	405
8.2.2.2.8	Autocensura.....	405
8.2.3	Análisis de la Fase 2: Fase del ajuste. Sincronismo visual o sincronización	406

8.2.3.1	Sincronía cinésica.....	407
8.2.3.2	Isocronía.....	409
8.2.3.3	Sincronía fonética o labial.....	410
8.2.4	Análisis de la Fase 3: Fase de dirección del doblaje. Sincronismo de caracterización o acústico.....	411
8.3	Análisis descriptivo-comparativo del subgénero <i>spaghetti western español</i> y su doblaje al inglés: <i>¿Quién grita venganza?</i>, en comparación con el género <i>western americano</i> y su doblaje al español: <i>La diligencia</i>, <i>Río Rojo</i> y <i>Raíces profundas</i>	414
8.3.1	Análisis de la Fase 0. Fase preliminar o preanalítica: restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor	414
8.3.2	Análisis de la Fase 1: Fase de traducción. Sincronismo de contenido	415
8.3.2.1	Parámetros de análisis	415
8.3.2.2	Normas observadas	417
8.3.2.2.1	Estandarización lingüística.....	417
8.3.2.2.2	Naturalización	422
8.3.2.2.3	Explicitación.....	423
8.3.2.2.4	Respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales del TO	425
8.3.2.2.5	Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por el género al que pertenece o lo que nosotros denominamos “conservación de las convenciones del género”.....	426
8.3.3	Análisis de la Fase 2: Fase del ajuste. Sincronismo visual o sincronización	433
8.3.4	Análisis de la Fase 3: Fase de dirección del doblaje. Sincronismo de caracterización o acústico.....	435
8.3.5	Conclusiones	436
9	CONCLUSIONES.....	439
9.1	Comprobación de la consecución de los objetivos.....	439
9.1.1	Objetivos generales	439
9.1.2	Objetivos específicos.....	441

9.2 Conclusiones de tipo cuantitativo relativas al doblaje del género <i>western</i> clásico americano al español.....	445
9.2.1 Conclusiones relativas a los métodos de traducción	445
9.2.2 Conclusiones relativas a las normas de traducción	445
9.2.3 Conclusiones relativas a las convenciones de los géneros cinematográficos y la traducción	448
9.2.4 Conclusiones relativas a las técnicas de traducción	449
9.2.5 Conclusiones relativas a los demás procedimientos de traducción.....	451
9.3 Conclusiones de tipo cualitativo relativas al doblaje del género <i>western</i> clásico americano al español.....	453
9.3.1 Conclusiones sobre la Fase 0: Fase preliminar o preanalítica: restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor	453
9.3.2 Conclusiones sobre la Fase 1: Traducción (sincronismo de contenido). Normas de traducción y convenciones del género	454
9.3.3 Conclusiones sobre la Fase 2: Ajuste (sincronismo visual o sincronización).....	459
9.3.4 Conclusiones sobre la Fase 3: Dirección (sincronismo de caracterización o acústico).....	460
9.4 Conclusiones relativas al análisis descriptivo-comparativo del subgénero <i>spaghetti western</i> español y su doblaje al inglés, en relación al doblaje del género <i>western</i> clásico americano al español.....	462
9.4.1 Conclusiones sobre la Fase 0: Fase preliminar o lo “preanalítica” (restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor).....	462
9.4.2 Conclusiones sobre la Fase 1: Traducción (sincronismo de contenido). Técnicas, normas de traducción y convenciones del género	463
9.4.2.1 Conclusiones generales	463
9.4.2.2 Conclusiones específicas.....	463
9.4.3 Conclusiones sobre la Fase 2: Ajuste (sincronismo visual o sincronización).....	470
9.4.4 Conclusiones sobre la Fase 3: Dirección (sincronismo de caracterización o acústico).....	471
9.5 Conclusiones referidas a las hipótesis de partida.....	471
9.6 Perspectivas de futuro.....	474

10 BIBLIOGRAFÍA.....	476
ANEXOS	503

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1. Estudiosos o críticos de los géneros cinematográficos que citan a estudiosos o críticos de los géneros literarios (basada en los autores que menciona Altman (1999a, 13) y ampliada).....	32
Tabla 2. Tratamiento del concepto de género según diferentes teorías, cánones y aproximaciones literarias. Basada en la revisión de Altman (1999a, 1-12)	35
Tabla 3. Tipología de los géneros cinematográficos (adaptada de Sánchez Noriega 2002, 100-101).....	69
Tabla 4. Componentes genéricos del <i>western</i> : personajes masculinos y femeninos (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009)).....	75
Tabla 5. Componentes genéricos del <i>western</i> : espacios/decorados (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009)).....	75
Tabla 6. Componentes genéricos del <i>western</i> : temas/situaciones (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009)	76
Tabla 7. Componentes genéricos del <i>western</i> : indumentaria/accesorios (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009)).....	77
Tabla 8: Número de producciones y coproducciones españolas de <i>westerns</i> (basada en el análisis de la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14).....	94
Tabla 9: Listado de los <i>westerns</i> de producción exclusivamente española, (basada en el análisis de los 156 títulos de <i>westerns</i> españoles recogidos en la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14)	96
Tabla 10: Número de <i>westerns</i> de producción y coproducción española por año (basada en la filmografía de Rafael de España (2002)).....	98
Tabla 11: Número de <i>spaghetti westerns</i> producidos en los 60 (apogeo) por España e Italia (basada en los datos de Rafael de España 2002 y Christopher Frayling 2000)	100
Tabla 12: Fases de doblaje, tipos de sincronismo y labor profesional (basada en Agost (1999) y ampliada).....	112
Tabla 13: Símbolos de doblaje (ajuste). Basada en los símbolos de Ávila (1997a), Agost (1999), Bartrina (2001), Gilabert, Ledesma y Trifol (2001) y Chaume (2004)).....	116
Tabla 14: Títulos en diferentes idiomas de <i>¿Quién grita venganza?</i> (Rafael Romero Marchent, 1968), según la base de datos IMDb (consultada el 28/10/14)	198

Tabla 15: Datos de distribución: espectadores y recaudación de <i>La diligencia</i> , <i>Río Rojo</i> , <i>Raíces profundas</i> y <i>¿Quién grita venganza?</i> Basada en la base de datos del MECD, (consultada el 28/10/14)	199
Tabla 16: Modelo de análisis integrador de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica (Chaume 2004)	235
Tabla 17: Tipos de plano (basada en la clasificación de Carmona (2010)).....	246
Tabla 18: Ejemplo de los datos a analizar en cada ficha o muestra de Excel	266
Tabla 19: Ejemplo de los datos analizados en cada ficha o muestra de Word.....	269
Tabla 20: Fases y parámetros de análisis en nuestro modelo interdisciplinar	271
Tabla 21: Métodos de traducción observados en el doblaje de <i>westerns</i> al español.....	276
Tabla 22: Normas de traducción observadas en el doblaje de <i>westerns</i> al español	280
Tabla 23: Convenciones del género observadas en el doblaje de <i>westerns</i> al español	289
Tabla 24: Técnicas de traducción observadas en el doblaje de <i>westerns</i> al español.....	295
Tabla 25: Procedimientos de traducción observados en el doblaje de <i>westerns</i> al español.....	300
Tabla 26: Ejemplo 38 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:08:54. Análisis léxico-semántico (1A1) y análisis semiótico: elementos culturales (1C1)	304
Tabla 27: Ejemplo 48 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:19:14. Análisis léxico-semántico (1A1) y análisis semiótico: elementos culturales (1C1)	304
Tabla 28: Información de los expedientes de censura de nuestras películas, analizados en el Archivo General de la Administración (AGA)	308
Tabla 29: Ejemplo 1 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:00:01 a 01:29:00. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); pragmático: intencionalidad (1B2); y de la fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	310
Tabla 30: Ejemplo 51 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:19:50 y 00:24:15. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); pragmático: máxima conversacional de la manera (1B3); comunicativo: variedad de uso (1D3); semiótico: aspectos ideológicos (1C2); y de la fase del ajuste: isocronía (2B)	311
Tabla 31: Ejemplo 300 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:57:18. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); comunicativo: variedad de uso (1D3); semiótico: aspectos ideológicos (1C2); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)	313

Tabla 32: Ejemplo 301 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 01:11:47. Análisis semiótico: aspectos ideológicos (1C2); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)	315
Tabla 33: Ejemplo 67 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:32:38. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); léxico-semántico (1A1); y semiótico: aspectos ideológicos (1C2)	316
Tabla 34: Ejemplo 207 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:30:48, 00:31:57 y 00:38:25. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0) y análisis léxico-semántico (1A1)	317
Tabla 35: Ejemplo 89 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:48:42. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); semiótico: elementos culturales (1C1); y de la fase del ajuste: sincronía fonética o labial (2C).....	318
Tabla 36: Ejemplo 91 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:49:10, 00:57:08 y 01:28:25. Análisis pragmático: máxima conversacional de la cantidad (1B3); semiótico: elementos culturales (1C1); y comunicativo: variedad de uso (1D3)	319
Tabla 37: Ejemplo 246 de <i>Río Rojo</i> con TCR 01:07:25. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); léxico-semántico (1A1); comunicativo: variedad de usuario (1D2); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C).....	320
Tabla 38: Ejemplo 113 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:57:54. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); y del ajuste: sincronía fonética o labial (2C)	321
Tabla 39: Ejemplo 39 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:09:23, 00:22:47, 00:28:27, 00:58:53, 01:00:39, 01:01:14, 01:01:47 y 01:02:12. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0) y análisis semiótico: elementos culturales (1C1)	323
Tabla 40: Ejemplo 132 de <i>La diligencia</i> con TCR 01:15:04. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); pragmático: intencionalidad (1B2); semiótico: elementos culturales (1C1) e intertextualidad (1C3); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía fonética o labial (2C).....	325
Tabla 41: Ejemplo 180 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:13:56, 00:15:40, 00:19:44 y 01:47:12. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); semiótico: elementos culturales (1C1); y comunicativo: variedad de uso (1D3)	327
Tabla 42: Ejemplo 362 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 01:26:29. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)	333

Tabla 43: Ejemplo 249 de <i>Río Rojo</i> con TCR 01:38:13 y 01:39:10. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2); comunicativo: variedad de uso (1D3); fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C); y fase de dirección: sincronismo de caracterización o acústico (3)	335
Tabla 44: Ejemplo 109 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:56:37. Análisis semántico-sintáctico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección: sincronismo de caracterización o acústico (3).....	336
Tabla 45: Ejemplo 373 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 01:46:48. Análisis léxico-semántico (1A1); sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); pragmático: intencionalidad (1B2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C).....	338
Tabla 46: Ejemplo 175 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:10:09 y 00:10:31. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)	339
Tabla 47: Ejemplo 14 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:03:10, 00:03:18, 00:25:23, 00:27:45, 00:27:55 y 00:56:26. Fases de doblaje y parámetros de estudio: análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2), análisis comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3)	341
Tabla 48: Ejemplo 206 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:30:30, 00:031:08, 00:42:18, 00:37:54 y 00:38:23. Análisis léxico-semántico (1A1); sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); pragmático: intencionalidad (1B2); comunicativo: variedad de usuario (1D2); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	344
Tabla 49: Ejemplo 84 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:47:00. Análisis de la fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	346
Tabla 50: Ejemplo 26 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:05:37. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2) y semiótico: intertextualidad (1C3)	348
Tabla 51: Ejemplo 170 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:06:13, 00:09:21, 00:10:36, 00:22:03, 00:22:46, 00:22:52, 00:29:30 y 00:29:38. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	350

Tabla 52: Ejemplo 174 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:10:06, 00:29:44, 00:31:13, 00:46:53, 01:14:15 y 01:50:38. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	352
Tabla 53: Ejemplo 194 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:20:51. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	353
Tabla 54: Ejemplo 212 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:34:53 y 00:45:44. Análisis comunicativo: variedad de uso (1D2) y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	355
Tabla 55: Ejemplo 210 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:32:32 y 00:39:18. Análisis pragmático: máximas conversacionales (1B3); semiótico: elementos culturales (1C1) y aspectos ideológicos (1C2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C).....	359
Tabla 56: Ejemplo 276 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:06:32, 00:09:23, 01:05:20, 01:07:33 y 01:17:56. Análisis léxico-semántico (1A1); semiótico: elementos culturales (1C1); y comunicativo: variedad de uso (1D3)	360
Tabla 57: Ejemplo 286 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:14:32, 00:16:26, 00:53:43 y 01:17:40. Análisis léxico-semántico (1A1) y semiótico: elementos culturales (1C1)	361
Tabla 58: Ejemplo 311 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:33:01. Análisis léxico-semántico (1A1)	362
Tabla 59: Ejemplo 335 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 01:10:25. Análisis léxico-semántico (1A1) y comunicativo: variedad de usuario (1D2)	362
Tabla 60: Ejemplo 27 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:05:50, 00:09:54 y 00:14:38. Análisis comunicativo: variedad de uso (1D3)	365
Tabla 61: Ejemplo 147 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:00:01. Análisis comunicativo: variedad de uso (1D3) y semiótico: elementos culturales (1C1).....	366
Tabla 62: Ejemplo 148 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:01:18. Análisis pragmático: foco contextual (1B1) y máximas conversacionales (1B3); semiótico: elementos culturales (1C1); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	367
Tabla 63: Ejemplo 338 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 01:02:34. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); y comunicativo: variedad de usuario (1D2).....	372

Tabla 64: Ejemplo 266 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 01:13:11, 01:16:06, 00:04:10, 00:05:42, 00:22:14, 00:20:34, 01:04:48 y 01:05:35. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	380
Tabla 65: Ejemplo 271 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:21:52, 00:22:12, 00:28:25, 00:44:43 y 01:40:24. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de uso (1D3); fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3).....	382
Tabla 66: Ejemplo 34 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:07:47 y 00:24:43. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2); y semiótico: elementos culturales (1C1) y aspectos ideológicos (1C2) ..	388
Tabla 67: Ejemplos de la norma de “la conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género” (Goris 1991 y 1993), clasificados según nuestra taxonomía de análisis de “la conservación de las convenciones del género”	389
Tabla 68: Ejemplo 329 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:51:26. Análisis léxico-semántico (1A1) y pragmático: foco contextual (1B1).....	393
Tabla 69: Ejemplo 299 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:25:00 y 00:25:26. Análisis semiótico: aspectos ideológicos (1C2); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía.....	395
Tabla 70: Ejemplo 117 de <i>La diligencia</i> con TCR 00:59:32. Análisis léxico-semántico (1A1) y del canal acústico: código musical y de ruidos (1E)	397
Tabla 71: Ejemplo 277 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:22:18 y 01:02:04. Análisis léxico-semántico (1A1) y semiótico: elementos culturales (1C1)	400
Tabla 72: Ejemplo 260 de <i>Río Rojo</i> con TCR 02:06:45. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C).....	401
Tabla 73: Ejemplo 367 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 01:32:41. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)	402
Tabla 74: Ejemplo 237 de <i>Río Rojo</i> con TCR 01:12:02. Análisis comunicativo: variedades de uso (1D3;) y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)	408

Tabla 75: Ejemplo 178 de <i>Río Rojo</i> con TCR 00:12:08. Análisis comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)	409
Tabla 76: Ejemplo 275 de <i>Raíces profundas</i> con TCR 00:06:04. Análisis comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C).....	410
Tabla 77: Ejemplo 381 de <i>¿Quién grita venganza?</i> con TCR 01:20:50. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); y fase de dirección, sincronismo de caracterización o acústico (3)	418
Tabla 78: Ejemplo 382 de <i>¿Quién grita venganza?</i> con TCR 01:00:40. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); y fase de dirección, sincronismo de caracterización o acústico (3)	419
Tabla 79: Ejemplo 387 de <i>¿Quién grita venganza?</i> con TCR 00:34:03 y 00:36:22. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase de dirección, sincronismo de caracterización o acústico (3).....	420
Tabla 80: Ejemplo 405 de <i>¿Quién grita venganza?</i> con TCR 00:54:20. Análisis semiótico: elementos culturales (1C1) y aspectos ideológicos (1C2)	424
Tabla 81: Ejemplo 422 de <i>¿Quién grita venganza?</i> con TCR 00:32:55. Análisis léxico-semántico (1A1); sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); semiótico: elementos culturales (1C1); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A)	435

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1: Estructura triangular de los estudios de los géneros cinematográficos (basada en la Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales y del Comportamiento)	23
Figura 2: Volumen de <i>westerns</i> de producción ajena y <i>westerns</i> de producción propia en España (basada la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14)	93
Figura 3: Volumen de producciones y coproducciones de <i>westerns</i> españoles (basado en la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14).....	95
Figura 4: Gráfico de distribución de la producción y coproducción de <i>westerns</i> españoles por año, basado en la filmografía de Rafael de España (2002)	99
Figura 5: Número de <i>westerns</i> de producción española, en comparación con la americana (1965-1975), basado en la filmografía española de Rafael de España (2002) y en los datos de producción americana de Williams y Hammond (2006), tomados de Marsden y Nachbar (1987)	102
Figura 6: Principios comunicativos, pragmáticos y semióticos del discurso (adaptada de Hatim y Mason 1990, 237).....	120
Figura 7: Las tres dimensiones del contexto (adaptada de Hatim y Mason, 1990, 58).....	123
Figura 8: Imagen de la base de datos de películas calificadas del MECD (consultada el 28/10/14)	159
Figura 9: Imagen de la lista de actores originales y de doblaje de la película <i>¿Quién grita venganza?</i> (Rafael Romero Marchent, 1968), según figura en http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=17481 (consultada el 29/10/14)	196
Figura 10: Gráfico de datos de distribución: espectadores de <i>La diligencia</i> , <i>Río Rojo</i> , <i>Raíces profundas</i> y <i>¿Quién grita venganza?</i> Basado en la base de datos del MECD (consultada el 28/10/14)	200
Figura 11: Gráfico de datos de distribución: recaudación de <i>La diligencia</i> , <i>Río Rojo</i> , <i>Raíces profundas</i> y <i>¿Quién grita venganza?</i> Basado en la base de datos del MECD (consultada el 28/10/14)	201
Figura 12: Porcentajes de los métodos de traducción observados en el doblaje de <i>westerns</i> al español.....	277

Figura 13: Porcentajes de las normas de traducción observadas en el doblaje de <i>westerns</i> al español.....	281
Figura 14: Porcentajes de las convenciones del género observadas en el doblaje de <i>westerns</i> al español.....	290
Figura 15: Gráfico de las técnicas de traducción observadas en el doblaje de <i>westerns</i> al español	296
Figura 16: Porcentajes de los demás procedimientos de traducción observados en el doblaje de <i>westerns</i> al español.....	301

LISTADO DE ANEXOS

Anexo 1: Expediente de censura de <i>La diligencia</i> (<i>Stagecoach</i> , John Ford, 1939), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación.....	503
Anexo 2: Expediente de censura de <i>Río Rojo</i> (<i>Red River</i> , Howard Hawks, 1948), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación.....	503
Anexo 3: Expediente de censura de <i>Raíces profundas</i> (<i>Shane</i> , George Stevens, 1953), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación..	503
Anexo 4: Expediente de censura de <i>Casablanca</i> (Michael Curtiz, 1942), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación.....	503
Anexo 5: Tabla de los ejemplos recopilados para el análisis de las cuatro películas de nuestro corpus	503

ADENDA

En algunas ocasiones aparecen las fechas separadas entre paréntesis, por ejemplo, “Hanks (1985) y (1988)”, en vez de figurar dentro del mismo paréntesis, por ejemplo, “Hanks (1985 y 1988)”. Esto es debido a que en la versión americana de Word 2013 (Windows 8.1) que hemos empleado se inserta por separado cada entrada, con su fecha correspondiente, para facilitar así la elaboración automática de la bibliografía.

LISTA DE ABREVIATURAS

TAV	→	TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL
TO	→	TEXTO ORIGEN
TM	→	TEXTO META
CO	→	CULTURA ORIGEN
CM	→	CULTURA META
VO	→	VERSIÓN ORIGINAL
VT	→	VERSIÓN TRADUCIDA
VD	→	VERSIÓN DOBLADA
ET	→	ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN
EDT	→	ESTUDIOS DESCRIPTIVOS DE TRADUCCIÓN
GC	→	GÉNERO CINEMATOGRAFICO

“Genre isn't a word that pops up in every conversation about films – or every review – but the idea is second nature to the movies and our awareness of them. Movies belong to genres much the way people belong to families or ethnic groups. Name one of the classic, bedrock genres – Western, comedy, musical, war film, gangster picture, science fiction, horror – and even the most casual moviegoer will come up with a mental image of it, partly visual, partly conceptual”.

Richard T. Jameson (1994), citado en Altman (1999a, 13)

INTRODUCCIÓN

MOTIVACIÓN PERSONAL

Los motivos personales que me han llevado a realizar la presente tesis doctoral se remontan a mis años de estudio de Traducción e Interpretación, en concreto a los cursos sobre doblaje y subtitulación a los que asistí en la Universidad de Lovaina en Amberes, Bélgica (Katholieke Vlaamse Hogeschool), como estudiante Erasmus. Así mismo, mi pasión por los estudios de Traducción Audiovisual se debe a las clases impartidas por los supervisores de mi proyecto de investigación *Analysis of Pragmatic Interference in US Films dubbed into Spanish: Annie Hall and Working Girl (DVD). A contribution to the Study of Audiovisual Translation, Language contact and Language change* (2002), con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados. Estos profesores fueron el Dr. J. M. Bravo Gozalo, de la Universidad de Valladolid, donde realicé mis cursos de doctorado y la Dra. L. von Flotow, de la Universidad de Ottawa, Canadá, donde asistí con una beca de investigación. El entusiasmo con que los profesores de estas tres universidades transmitían su experiencia con la traducción audiovisual me ha servido como fuente de inspiración para llevar a cabo este trabajo. En cuanto a las numerosas lecturas que he realizado sobre el tema, el libro que me ha servido de continua inspiración es una de las primeras monografías publicadas en español: *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes* (Rosa Agost, 1999), que he leído en repetidas ocasiones y que posiblemente volveré a leer en el futuro. Además, el hecho de vivir en EE.UU., me ha ayudado en gran medida a comprender la idiosincrasia de cada una de las películas que conforman mi corpus de análisis. Por último, el apoyo de las personas mencionadas en mis agradecimientos, así como la sabiduría y energía transmitida por mi directora, la Dra. P. Fernández Nistal, han servido como piedras angulares para la realización de la presente tesis doctoral.

OBJETIVOS

En el presente estudio nos proponemos hacer un análisis descriptivo, comparativo, e interdisciplinar del *western* como género cinematográfico (GC) y las implicaciones que de esa caracterización se pueden derivar para su doblaje al español. Así mismo, realizaremos un análisis descriptivo, comparativo, e interdisciplinar del subgénero *spaghetti western* español y su doblaje al inglés, enmarcándolo dentro del género *western* anterior. Entre otros aspectos, prestaremos especial atención a las convenciones del género y las normas de traducción.

Objetivos generales

1. Dedicar una especial atención al concepto de *género cinematográfico* a lo largo de todo el trabajo:
 - a) el *marco teórico*: llevar a cabo una revisión teórica profunda del concepto de género cinematográfico y precisar algunos aspectos en torno a su noción;
 - b) la formulación de las *hipótesis*: por ejemplo, plantearnos cómo pasan las características de la película o convenciones del género del original a la traducción y cómo se perpetúan y evolucionan en los subgéneros, o plantearnos la relación existente entre la producción ajena y la producción propia, desde el estudio de la recepción;
 - c) la *metodología*: crear una taxonomía de convenciones del género; elaborar un modelo de análisis interdisciplinar (traductológico, lingüístico, cultural, de recepción y cinematográfico); y circunscribir las películas del *corpus* a un género concreto, para obtener muestras más homogéneas;
 - d) el *análisis*: pretendemos registrar las convenciones del género a lo largo del análisis, práctica que nos parece novedosa. Para ello anotaremos las convenciones en las muestras a analizar (empleando hojas de cálculo de Excel), junto con el TCR, la fase de doblaje, las técnicas de traducción, el tipo de plano, etc. Después las analizaremos en un documento de Word junto a los demás parámetros de estudio;

- e) los *resultados*: observar cómo las técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción afectan a la conservación de las características o convenciones del género;
 - f) las *conclusiones*: la homogeneidad de las muestras circunscritas a un género en concreto nos proporcionará conclusiones representativas de ese género. Esto nos servirá para contrastar los resultados relativos al género, en comparación con sus subgéneros, lo que contribuirá a entender su evolución.
2. Goris observa *la conservación de las características específicas de la película, que vienen determinadas en parte por el género al que pertenece* y advierte que “some further research (e.g. on dubbing and generic features) would certainly be useful in devising a more precise formulation” (1993, 186). Como no desarrolla esta norma en profundidad y la considera secundaria, se ha convertido en la gran excluida de los análisis de doblaje y subtitulación. Nosotros nos hemos propuesto, como uno de nuestros objetivos, contribuir a la formulación más precisa de esta norma y a su análisis, para lo que nos proponemos los siguientes objetivos específicos:

Objetivos específicos

1. Proporcionar un *marco teórico* propicio para el estudio de la norma de *la conservación de las características específicas de la película, que vienen determinadas en parte por el género al que pertenece*. Para ello llevaremos a cabo una revisión teórica profunda del concepto de *género cinematográfico* y la uniremos a la de *las normas de traducción*
2. Otorgarle un *nombre* más concreto a esta norma, que nosotros denominaremos *la conservación de las convenciones del género*

3. Elaborar una *taxonomía* general que nos ayude a agrupar y organizar esas “características de las películas que vienen determinadas en parte por el género al que pertenecen”, es decir, *las convenciones del género*. Al no existir un estudio que muestre en concreto cuáles son esas características, tendremos que inspirarnos en múltiples lecturas interdisciplinarias para establecer nuestra taxonomía
4. Circunscribir las películas del *corpus* a un *género en concreto*, para aplicar la observación de nuestra taxonomía de convenciones del género en el análisis de su doblaje. Para ello nos centraremos en el género por excelencia: el género *western* americano y su subgénero *spaghetti western* español
5. Elaborar un *modelo de análisis que estudie las fases del doblaje* dentro de su contexto histórico (sujeto, en parte, a la censura o autocensura). Para ello estructuraremos el análisis en: Fase 0: Fase *preliminar*, o lo que también denominamos Fase *preanalítica* (contexto profesional del traductor, aspectos técnico industriales que inciden en la forma final del producto); Fase 1: *Traducción* (sincronismo de contenido); Fase 2: *Ajuste* (sincronismo visual o sincronización); y Fase 3: *Dirección* (sincronismo de caracterización o acústico)
6. Elaborar un *modelo de análisis interdisciplinar que permita observar las convenciones del género* en diversos ámbitos e incluir cuestiones concernientes a distintas disciplinas. Para ello enlazaremos las siguientes disciplinas y parámetros de análisis: a) los estudios de *cine*: géneros cinematográficos, en concreto la aproximación semántico-sintáctica-pragmática; y los tipos de plano; b) los estudios de *lingüística*: dimensiones del contexto: análisis pragmático (foco contextual, intencionalidad, máximas conversacionales), análisis semiótico (elementos culturales, aspectos ideológicos, intertextualidad) y análisis comunicativo (presencia de varias lenguas, variedades de usuario y variedades de uso);

- c) los estudios *culturales* y de *recepción*: el estudio del impacto de la producción ajena y propia del género *western* en la *cultura* española y americana; y d) los estudios de *traducción en general* (técnicas, normas, métodos y procedimientos) y de *traducción audiovisual* en particular (sincronía cinésica, isocronía, sincronía fonética o labial; canal acústico: código musical y de ruidos; símbolos de doblaje)
7. Facilitar el vaciado de datos de las muestras de Excel. Para ello otorgaremos un *código alfanumérico a cada uno de los parámetros de análisis* anteriores, por ejemplo, “(1B3): Análisis pragmático: máxima conversacional de la cantidad”
 8. A partir de los parámetros de análisis anteriores, observaremos cuáles son las *técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción* empleados en el doblaje y contrastaremos las *aproximaciones más tradicionales* (Newark 1987), con las más *contemporáneas* (Goris 1991 y 1993, Hurtado 2001 y 2013, Ballester 2001a y 2001c, Martí Ferriol 2010)
 9. Estudiaremos detenidamente las *normas* de traducción de la *estandarización lingüística* (neutralización o nivelación de rasgos de la oralidad, dialectos e idiolectos), la *naturalización* (adaptación de elementos socioculturales), la *explicitación* (imágenes, nexos lógicos, etc.), el *respeto a las construcciones gramaticales sencillas* (oraciones simples), la *conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género* (la norma a cuya formulación y análisis pretendemos contribuir: “*la conservación de las convenciones del género*”), la *eufemización* (suavizar el contenido), la *disfemización* (endurecer el contenido) y la *autocensura* (arraigada al contexto histórico)
 10. Con el fin de complementar este *estudio traductológico con una aproximación desde los estudios culturales y cinematográficos*, abordaremos nuestro trabajo también desde la

recepción de los textos audiovisuales y la relación que hubo en el cine español entre el *western* de producción ajena y el de producción propia. Así mismo, estudiaremos el impacto del subgénero *spaghetti western* en el género *western* americano

11. Este último enfoque teórico nos ayudará a analizar cómo se mantienen las características o convenciones del género *western* y cómo pasan del original a la traducción y se perpetúan y evolucionan en los *westerns* españoles. También nos ayudará a analizar cómo se mantienen o varían las convenciones entre el subcorpus del género *western* y su doblaje al español, y el subcorpus del subgénero *spaghetti western* español y su doblaje al inglés. Además de comparar las convenciones del género y subgénero, compararemos las normas de traducción entre los dos subcorpus.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

Basándonos en los dos objetivos generales y los once objetivos específicos expuestos anteriormente, creemos que podemos enunciar cinco hipótesis generales para la presente tesis doctoral:

- El hecho de llevar a cabo una revisión teórica profunda del concepto de *género cinematográfico* en nuestro *marco teórico* y discernir lo que en nuestra opinión se trata de algunas confusiones en torno a esta noción, nos parece que resultará útil no sólo para el constructo de la presente tesis doctoral, sino para los futuros trabajos de investigación dentro de los estudios de traducción audiovisual
- En cuanto a *la metodología*, nos podemos plantear las siguientes hipótesis: a) crear una *taxonomía de convenciones del género* para analizar cómo se conservan en la traducción, podría contribuir a la formulación de la norma de Goris (1991 y 1993) de “la conservación

de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género”; b) es posible que *denominar* a esta norma de una forma más concreta: “la conservación de las convenciones del género” contribuya a esclarecer esta norma; c) elaborar un *modelo* de análisis interdisciplinar (traductológico, lingüístico, cultural, de recepción y cinematográfico) proporcionará un modelo de análisis completo donde poder observar esta norma, junto al resto de normas, técnicas, métodos y demás procedimientos de traducción; d) circunscribir las películas del *corpus* a un género concreto puede facilitar la obtención de muestras más homogéneas. Pensamos que el concepto de género cinematográfico resultará una categoría útil para los estudios de traducción, en cuanto a su capacidad de generar un corpus con cualidades, características o convenciones similares y analizables, que proporcionarán unas conclusiones representativas del género; y d) creemos que resultará muy útil otorgar un *código alfanumérico* a cada parámetro de análisis, para facilitar el vaciado de resultados del análisis de las *muestras de Excel*, por ejemplo: “1C2: Análisis semiótico: aspectos ideológicos”

- Pensamos que anotar las convenciones del género en las muestras de Excel (práctica que nos parece pionera) resultará muy útil para el *análisis*, puesto que se estudian las convenciones al mismo tiempo que se estudian las técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción. Así, anotaremos las convenciones del género, siguiendo la taxonomía que propondremos en nuestro modelo de análisis, en todas las fases del doblaje (Fase 0: Preliminar, o lo que también denominamos “preanalítica”; Fase 1: Traducción; Fase 2: Ajuste; y Fase 3: Dirección) y en todos los parámetros de análisis (semántico, sintáctico, pragmático, semiótico, comunicativo, y de otros aspectos concernientes a la traducción audiovisual: tipos de plano, canal acústico: código musical y de ruidos, etc.)

- Al mantener el concepto de género cinematográfico a lo largo de todo el trabajo: marco teórico, hipótesis, metodología y análisis, creemos que obtendremos *resultados* con fundamento en cuanto a las técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción y cómo afectan a la conservación de las características o convenciones del género
- Como resultado de la homogeneidad de las muestras circunscritas a un género en concreto, pensamos que obtendremos *conclusiones* representativas del género. Esto nos servirá para contrastar los resultados relativos al doblaje del género (*western*) en comparación con su subgénero (*spaghetti western* español). En general, esto contribuirá al entendimiento de la evolución de los géneros (estudios cinematográficos y culturales), al estudio de los diversos niveles lingüísticos y dimensiones del contexto (estudios lingüísticos) y al estudio de las normas de traducción (estudios traductológicos). En particular, contribuirá a la formulación de la olvidada norma de Goris (1991 y 1993) de “la conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género”, o lo que denominamos “la conservación de las convenciones del género” (estudios de traducción audiovisual).

METODOLOGÍA

En primer lugar clasificaremos a los textos audiovisuales que vamos a analizar, dentro de un *corpus* compuesto por películas pertenecientes a un *género cinematográfico* concreto y no como películas aisladas. El estudio de los géneros cinematográficos (*Genre Studies*, *Genre Theory*) en el análisis del filme es una práctica común en los estudios de cine (*Film Theory* o *Cinema Studies*). Sin embargo, en los estudios de traducción, no es tan frecuente la práctica de circunscribir las películas que componen el corpus a la categoría de género cinematográfico. Aún menos frecuente es la práctica de estudiar las convenciones del género y cómo se mantienen o no en la traducción, o cómo se perpetúan y evolucionan en los subgéneros y en las películas de producción propia. Nosotros proponemos, por lo tanto, partir del concepto de género cinematográfico como base teórica para el análisis traductológico de películas, puesto que ya ha dado buenos resultados en los análisis culturales y cinematográficos, y puede dar buenos resultados en los estudios de traducción, por ejemplo, en el estudio de las normas.

En cuanto al análisis del corpus, partiremos de los géneros cinematográficos como géneros dramáticos narrativos, en cuanto a su foco contextual y dimensión pragmática. Como explicamos en los objetivos, estableceremos un *modelo de análisis interdisciplinar*, que una los estudios *cinematográficos* con los *lingüísticos*, *traductológicos*, *culturales* y de *recepción*. Así, partiremos de la aproximación semántico-sintáctico-pragmática de los géneros cinematográficos (Altman 1999) y lo uniremos al modelo de análisis semiótico-pragmático-comunicativo que Rosa Agost (1999) utiliza para su propuesta tipológica de los géneros audiovisuales susceptibles de ser doblados. Su estudio se basa en parte en la clasificación de los textos audiovisuales y dimensiones del contexto de Hatim y Mason (1990). Agost aplica este modelo a los géneros audiovisuales en

general, nosotros proponemos aplicarlo a los géneros cinematográficos en particular, que forman parte de los anteriores. Además de analizar los problemas contextuales mencionados, estudiaremos otros problemas microlingüísticos, técnicos, profesionales e históricos, para hacer una evaluación global interdisciplinar de la problemática de la traducción, concretamente del género *western* como metatexto audiovisual y género cinematográfico por excelencia. También incorporaremos a los modelos anteriores el análisis de algunos problemas específicos de la traducción audiovisual, en cuanto a sus códigos y canales, siguiendo el modelo de análisis traductológico propuesto por Chaume (2004). Así mismo estudiaremos las técnicas, métodos, procedimientos y normas de traducción, basándonos en varios autores, en especial, en el estudio de las normas según Goris (1991 y 1993) y sus sucesores. Por último, complementaremos nuestro modelo de análisis con una aproximación cultural estudiando aspectos como la recepción de los textos audiovisuales, la relación que hubo en el cine español entre el *western* de producción ajena y el de producción propia; la observación de cómo se mantienen las características del género y cómo pasan del original a la traducción y se perpetúan y varían en los *westerns* españoles; el impacto del subgénero *spaghetti western* en el género *western* americano, etc.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

La presente tesis doctoral está organizada en tres partes que contienen un total de diez capítulos. En la primera parte, el *Marco teórico* (que comprende los capítulos 1 al 5) llevaremos a cabo una revisión teórica del concepto de género cinematográfico, así como de aquellos aspectos traductológicos, lingüísticos, históricos y socioculturales que puedan influir en su traducción y evolución.

En el Capítulo 1, *Los géneros cinematográficos*, realizaremos un estudio de dicho concepto, sus características, origen y evolución para dar cuenta de la complejidad de su definición y criterios de clasificación. Así mismo realizaremos un repaso de las diferentes influencias, tendencias y aproximaciones teóricas sobre los géneros cinematográficos (*Genre Theory* o *Genre Study*, lo que nos ayudará a establecer las características epistemológicas de nuestro proyecto.

En el Capítulo 2, *El western, visto como el género por excelencia*, incluiremos la justificación de su estudio; las características, componentes genéricos, convenciones, expectativas y sus implicaciones en la traducción; así como su origen y su evolución, a través de una tipología de sus subgéneros, ciclos y especializaciones, dentro de su contexto histórico.

En el Capítulo 3, *El texto filmico y su traducción*, nos ocuparemos de algunas cuestiones teóricas traductológicas y lingüísticas concernientes a nuestro modelo de análisis. Dichas cuestiones incluyen la modalidad de traducción del doblaje; el análisis del discurso y la traducción; el método, las técnicas y las normas de traducción.

Con la intención de ver si el contexto histórico sociocultural afectó al doblaje de las películas que componen nuestro corpus, en el Capítulo 4, *El contexto histórico y social: censura y doblaje*, haremos un repaso de la censura del doblaje cinematográfico en España. En primer lugar, explicaremos el proceso del doblaje y sus censores, para centrarnos después en la época que atañe a nuestro corpus: las décadas de los 40, 50 y 60, partiendo brevemente de los primeros doblajes de los años 30.

En el Capítulo 5, *Los estudios de recepción*, describiremos brevemente algunos conceptos relativos a dicha disciplina que nos pueden resultar útiles para la descripción de nuestro corpus, en cuanto a la respuesta de la audiencia y el impacto en las culturas americana y española de nuestras

películas. Así, haremos una breve justificación de su estudio y explicaremos su origen e influencias, sus niveles, su metodología, y el papel activo de la audiencia, que nos resulta de especial interés puesto que ésta cumple un papel fundamental en el desarrollo de los géneros cinematográficos.

La segunda parte (que comprende los capítulos 6 y 7) está dedicada a la *Presentación del corpus y la metodología de análisis*.

El Capítulo 6, *Descripción del corpus*, consta de dos partes. La primera contiene la descripción teórica y justificación del *corpus*, que explica cuáles son las fuentes documentales empleadas en la investigación de las películas, el tipo de texto audiovisual a analizar y la representatividad del corpus. La segunda es una descripción práctica del corpus, que describe los criterios de selección de las películas, su descripción y justificación. Nuestro corpus está formado por dos subcorpus, uno compuesto por cuatro películas pertenecientes al género *western* clásico americano y sus versiones dobladas al español, y otro compuesto por una película del subgénero *spaghetti western* español y su versión doblada al inglés.

En el Capítulo 7, *Modelo de análisis*, haremos un repaso de los distintos modelos de análisis en los que se basará nuestro modelo interdisciplinar, que une las disciplinas del cine (a través del concepto de género cinematográfico), la lingüística (mediante el análisis del discurso), los estudios culturales y de recepción (el impacto de nuestras películas en el cine y en las culturas americana y española), la traducción (con el método, técnicas, procedimientos y normas de traducción) y la traducción audiovisual (con las fases del doblaje y las restricciones audiovisuales). Después describiremos nuestro modelo en cuanto a su ubicación dentro de los Estudios de traducción, las disciplinas en que se basa, los procedimientos, fases de doblaje y parámetros de análisis, la circunscripción del corpus, nuestra taxonomía de convenciones del género para estudiar su

conservación en la traducción, y la descripción de las fichas o muestras en la tabla de Excel y en el documento de Word.

Por último en la tercera parte (que comprende los capítulos 8 y 9) se presentan el *Análisis y los resultados*.

En el Capítulo 8, *Análisis del corpus*, llevaremos a cabo un análisis descriptivo, comparativo, contrastivo, interdisciplinar, cuantitativo y cualitativo del doblaje del género *western* y lo compararemos con el subgénero *spaghetti western* español y su versión en inglés. Por razones de espacio se muestran solamente un total de 54 tablas con sus comentarios que contienen un total de 119 códigos de tiempo (TCR) distintos. Estos 54 ejemplos son representativos de las 430 muestras (con un total de 708 códigos de tiempo distintos) analizadas en la tabla de Excel y recopiladas en el Anexo 5.

El Capítulo 9, *Conclusiones*, está dividido en los siguientes apartados: la comprobación de la consecución de los objetivos generales y específicos; las conclusiones de tipo cuantitativo y cualitativo relativas al doblaje del género *western* clásico americano al español; las conclusiones relativas al análisis del subgénero *spaghetti western* español y su doblaje al inglés, en comparación con el doblaje del género *western*; las conclusiones referidas a las hipótesis de partida; y las perspectivas de futuro para nuevas investigaciones.

La presente tesis doctoral se completa con un apartado dedicado a las *referencias bibliográficas* empleadas en su elaboración (Capítulo 10, *Bibliografía*), un listado de tablas, un listado de figuras y un listado de anexos (anteriores a la Introducción).

En el *Anexo* (1, 2 y 3) se incluye la resolución de los expedientes de censura de las películas que conforman nuestro corpus. Por razones de espacio se han incorporado 12 de los 67 documentos proporcionados por el Archivo General de la Administración para la presente tesis doctoral. El Anexo 4 incluye la resolución del expediente de censura de la película *Casablanca*, citada en el presente trabajo y proporcionado por dicha Administración. El Anexo 5, el más extenso y relevante, contiene la tabla de los ejemplos recopilados para las cuatro películas de nuestro corpus. Contiene un total de 430 fichas o muestras, con un total de 708 códigos de tiempo (TCR) distintos.

JUSTIFICACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y SU APLICABILIDAD

Como venimos diciendo, la presente tesis doctoral propone utilizar el concepto de género cinematográfico como clasificación tipológica para agrupar películas dentro de un corpus y someter sus traducciones a un análisis traductológico, teniendo en cuenta aspectos lingüísticos, cinematográficos y culturales, y prestando especial atención a las convenciones del género y las normas de traducción.

Por lo tanto, nuestro análisis interdisciplinar puede resultar de especial interés a *nivel pedagógico y práctico*, por ejemplo en los estudios de traducción audiovisual o de lenguas en contacto, dado que se podrían enseñar las convenciones de los géneros cinematográficos para la formación de traductores. Por otra parte, puede resultar de interés a *nivel teórico y analítico*, ya que podría servir como base para otras tesis doctorales y publicaciones, dado que proponemos la ampliación de nuestro estudio de las convenciones de los géneros cinematográficos y su traducción desde múltiples enfoques. Por ejemplo, desde la Teoría de los polisistemas, la Teoría del escopo, la Escuela de la manipulación, los problemas y las normas de traducción, la Teoría de la recepción, etc.

Existe un acuerdo tácito entre los teóricos de los géneros cinematográficos en cuanto a las dificultades definitorias y limitativas de los géneros; la intrincada clasificación de películas dentro de parámetros convencionales; la coexistencia de macrogéneros, géneros, géneros híbridos y subgéneros, etc. Sin embargo, en la práctica y siglo que nos acontece, tanto productoras como espectadores siguen recurriendo al concepto de GC como método de clasificación, comunicación, crítica y consumo, de ahí la vigencia y relevancia de su estudio. Pese a las dificultades mencionadas, nosotros secundamos la reflexión de la autora Jacqueline Nacache, para quien:

Si la división por géneros es tan sumamente confusa, ¿por qué la hemos escogido para tratar el cine de Hollywood? Porque pese a todo pervive como el gran denominador común. Ya que permite pensar, por un lado, en términos históricos [...] y por otro, en términos estéticos [...] (Nacache 1997, 18).

Nosotros proponemos utilizar la taxonomía de los géneros cinematográficos para pensar también, en términos traductológicos.

Lejos de la extinción de los GC de la que hablaban escasos teóricos¹, lo cierto es que, en el siglo XXI con el auge de las tecnologías aplicadas al cine y a su distribución global, más que encontramos con películas inclasificables que dejen obsoletos a los géneros, nos encontramos con la situación contraria: la ampliación del concepto de género para la distribución de películas de diversos soportes tecnológicos y de los nuevos productos multimedia en la sociedad global.

¹ Sanchis Roca (1996: 33) en su estudio sobre la violencia en el cine llega a afirmar que: “En la actualidad el cine ya no tiene géneros completamente diferenciados, y es muy difícil que puedan resucitarse. La pureza estética y temática dentro de unos límites cerrados es prácticamente imposible en una sociedad en la que los *mass media* están totalmente interconectados y cuidadosamente controlados. El cine era antes, en los años dorados, el más importante de todos los medios de comunicación social. Ahora es solamente uno entre los más importantes. Y es la globalidad empresarial la que le impone sus técnicas de venta. Y la de los géneros ha quedado obsoleta.”

Recordemos que la labor profesional de los traductores audiovisuales consiste en trasvasar o adaptar el guion de la película original a la cultura meta (producto de traducción), respetando tanto las expectativas de los emisores de la cultura origen (directores, productoras, distribuidoras), como las de los receptores de la cultura meta (distribuidoras, estudios de doblaje y subtitulación, espectadores). Por lo tanto, nos parece de gran importancia que los traductores sean capaces de reconocer en la fase del proceso de traducción cuáles son las principales convenciones estéticas, iconográficas, temáticas y textuales propias de los géneros cinematográficos, ya que éstas pueden verse afectadas por la decisión del traductor de emplear ciertas técnicas, normas, procedimientos y métodos de traducción. Además, todos los usuarios mencionados anteriormente recurren a menudo a la clasificación de los GC para crear, producir, doblar, subtitular, distribuir y consumir una película, un producto industrial² cinematográfico. Luego tanto emisores como receptores de ambas culturas utilizan su conocimiento de las convenciones típicas de los GC como una especie de sublenguaje para comunicarse. La importancia de la labor del traductor estriba en actuar como mediador entre convenciones y expectativas.

Para dar cuenta de la vigencia de esta categoría, veamos algunos ejemplos de cómo las dos culturas adyacentes de las que se ocupa el presente estudio (americana y española) hacen uso de los GC como método de clasificación de sus productos cinematográficos en la época actual. En ambas culturas se recurre a la herramienta de clasificación de los GC en múltiples ámbitos, desde secciones de ocio de periódicos, revistas de cine, portadas de productos (libro, DVD, Blu-Ray), carteleras, publicidad, catálogos y secciones de tiendas, hasta su utilización como sistema de

² Dentro de los Estudios de Traducción, algunos autores hacen hincapié en que las películas, al ser productos de la actividad industrial que es el cine, son ante todo, productos industriales, como exponen los profesores Bravo (2005, 127) y Fernández Nistal (2006, 302).

clasificación de películas en bibliotecas, filmotecas e incluso ludotecas. Aquí sólo escogeremos un ejemplo ilustrativo de cada cultura.

Por lo que se refiere a la cultura americana, tomaremos como ejemplo a *Netflix*, el servicio de alquiler de películas y series o de visionado por Internet (*streaming*) más grande en EE.UU y en el mundo. *Netflix* utiliza una clasificación exhaustiva de sus productos categorizándolos en función del género (*genre*) al que pertenecen. Si contamos cada categoría de la minuciosa lista de géneros de *Netflix* (*Complete Genre Listing*)³, incluyendo todos los géneros, subgéneros e híbridos, sin contar las otras categorías de textos audiovisuales (como documentales), pero sí incluyendo a los musicales, nos encontramos con la cifra de 276 géneros. Esta lista exhaustiva no deja ningún producto sin clasificar o como perteneciente a “otros” sino que se amplía la lista de géneros, subgéneros, géneros híbridos, etc. como estrategia de venta, para cumplir con las expectativas convencionales de cada consumidor. El GC de nuestro objeto de estudio, el *western*, género clásico americano por excelencia, está incluido dentro de los géneros de *Action & Adventure (Westerns)* y de *Classics (Classic Westerns)*. A pesar de considerarse un género “clásico”, se ponen a disponibilidad del público más de 550 películas del género.

En el caso de España, tomemos como ejemplo la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas, perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD), dentro del apartado “Cine y Audiovisuales”. En las fichas de las películas se incluye el género cinematográfico al que pertenecen, junto a otra información como

³ <http://dvd.netflix.com/AllGenresList> (Netflix s.f.) consultado el 11/12/14

director, calificación, nacionalidad, sinopsis, datos de recaudación de las distribuciones, datos de formato, página web, etc.⁴

Por lo que se refiere a nuestro objeto de estudio, el género *western*, dicha base de datos incluye 538 películas *western* exhibidas en las salas españolas. A esta cifra cabe sumar aquellas que no incluyen al GC en su ficha, como por ejemplo las siguientes películas incluidas en nuestro corpus: *La diligencia* (1939) o *Raíces profundas* (1953). También habría que sumar los *westerns* que se clasificaron bajo otro GC, como *Centauros del desierto* (1956) y *El tesoro de Sierra Madre* (1948), que se clasificaron dentro del género de *aventuras*; o *Solo ante el peligro* (1952), *Río Rojo* (1948, en nuestro corpus) y *Río Bravo* (1958), que se clasificaron dentro del macrogénero *drama*.

Por lo tanto, a pesar del constante dinamismo y renovación del concepto de género cinematográfico, así como de la dificultad y heterogeneidad de clasificación de películas -como comprobaremos en la revisión teórica- los GC se siguen utilizando en nuestra sociedad con distintos fines económicos, culturales e históricos, como ilustran los ejemplos anteriores de la cultura americana y española. Además, incluso la sociedad actual se ve envuelta en la evolución de los géneros, como por ejemplo, con la reciente aparición del género *bromantic comedy*, que algunos críticos atribuyen al director Judd Apatow con su película *Virgen a los 40* (*The 40 Year Old Virgin*, 2005).

En conclusión, su estudio puede resultar de interés no sólo para el análisis filmico de películas, como se viene haciendo en los estudios de cine (*Film Theory* o *Cinema Studies*), sino

⁴ Cabe mencionar que no todas las fichas disponen de toda la información indicada y en ocasiones la clasificación de una película dentro de un género difiere de la clasificación que proponen otros usuarios de los géneros (productoras, distribuidoras, espectadores).

también para el análisis traductológico de películas, como se propone hacer en los estudios de traducción audiovisual, tomando a la presente tesis doctoral como posible base teórica. Nuestro estudio se centra en los GC característicos del cine industrial de Hollywood, no obstante los conceptos generales se pueden aplicar a los géneros de otros países. Pese al acuerdo tácito a la hora de considerar a la industria de Hollywood como una industria marcada por los géneros clásicos, lo cierto es que el cine español también es un cine de géneros. Así lo explica Mérida de San Román en la introducción a su estudio sobre el cine español como un cine de géneros:

Curiosamente, los historiadores y especialistas siempre han visto la producción de Hollywood claramente marcada por los géneros clásicos y, sin embargo, en el caso de España da la sensación de que el <<género>> ha tenido una importancia menor. Pero esto no es así. En la mayoría de los casos, nuestros cineastas han tomado como modelo los géneros clásicos impuestos por Hollywood, pero también han sabido modificarlos y adaptarlos con originales aportaciones. En este apartado se muestra cómo han llegado hasta nuestras pantallas cintas de aventuras, dramas, comedias, películas fantásticas y de terror, musicales, películas policíacas, historias bélicas y hasta westerns con sabor genuinamente español (Mérida de San Román 2002, 5).

Esta idea enlaza con una de las justificaciones teóricas por las que elegimos al género *western* y al subgénero *spaghetti western* español como objeto de investigación. El *western*, considerado como el género clásico americano por excelencia, decayó en EE.UU. en los años cincuenta. Sin embargo en España, con la colaboración de otros países europeos como Italia, se produjo un resurgimiento del género, con sus repeticiones y variaciones (para algunos, con más realismo y crudeza narrativa, y menos sentimiento épico y mitológico). Este subgénero europeo tuvo su impacto en el género americano, que siguió su evolución con un estilo diferente, como es el caso de las conocidas películas protagonizadas y dirigidas por Clint Eastwood. De alguna manera los géneros cinematográficos, el lenguaje y la cultura origen se transforman entre sí; al igual que transforman a los GC, lenguaje y cultura meta a través de la traducción; que a su vez tiene el poder

de transformar a los GC, lenguaje y cultura origen. Luego la traducción de productos cinematográficos tiene un gran impacto en la transformación de lenguas y culturas en contacto, y por lo tanto, también consideramos que lo puede tener el análisis traductológico interdisciplinar de los géneros, propuesto en la presente tesis doctoral, por su poder de esclarecer las transferencias e interferencias lingüísticas y culturales resultantes de dicha transformación.

PARTE I: MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1

LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

El presente capítulo tiene como objetivo realizar un estudio del concepto de género cinematográfico, sus características, origen y evolución para dar cuenta de la complejidad de su definición y criterios de clasificación. Así mismo realizaremos un repaso de las diferentes influencias, tendencias y aproximaciones teóricas sobre los géneros cinematográficos (*Genre Theory* o *Genre Study*), lo que nos ayudará a establecer las características epistemológicas de nuestro proyecto.

1.1 EL CONCEPTO DE GÉNERO CINEMATOGRAFICO Y SU ESTUDIO.

CATEGORÍA ÚTIL PARA MÚLTIPLES USUARIOS Y DISCIPLINAS

Tal y como señalábamos en nuestra introducción, la dificultad de definir y delimitar el concepto de género cinematográfico es de acuerdo tácito entre críticos y teóricos. Por ello dedicaremos un apartado completo a las características definitorias de los GC más adelante (vid. 1.4). Aquí nos limitaremos a adoptar una definición general, que nos parece más adecuado como punto de partida para asentar el marco teórico de nuestro estudio y que es la que ofrece la Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales y del Comportamiento:

Genre, a term notoriously difficult to pin down, refers to a type of film or other art object where instances of the type share similarities in form and style, theme and content, as well as communicative function. A film genre is thus based on a set of conventions that influence both the

production of individual works within that genre and audience expectations and experiences (Film: Genres and Genre Theory s.f.)⁵.

Según esta misma enciclopedia, la importancia del concepto de género nos llega desde el comienzo de la historia del cine, como categoría para *la industria*: para la producción, marketing y distribución de películas; *los críticos de cine*: para el análisis académico, estético, histórico y teórico; y *la audiencia*: como marco de selección y experiencia de las películas. Basándose en estas categorías, dicha enciclopedia encuadra el estudio de los GCs en una estructura triangular, que nosotros hemos ilustrado con la siguiente figura:

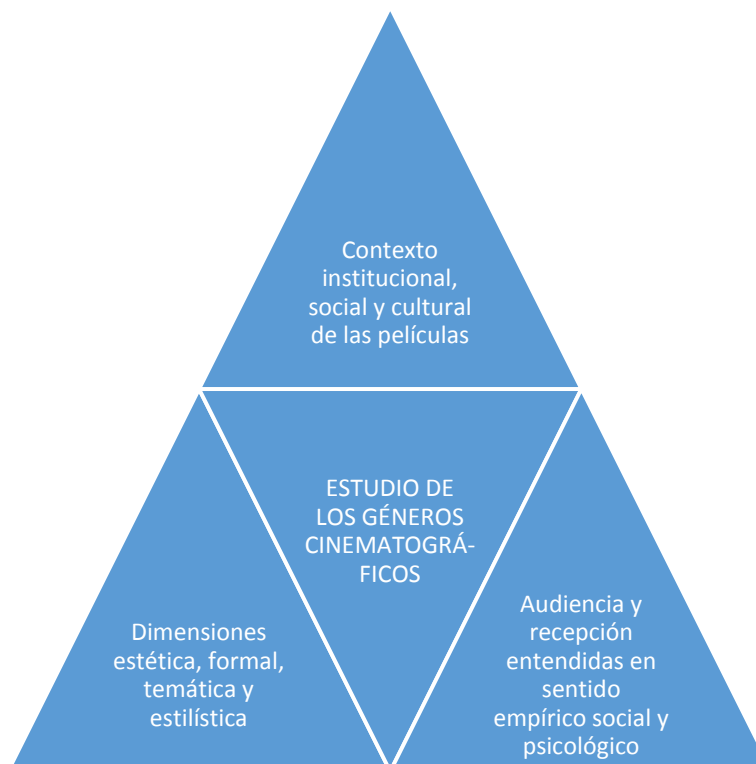


Figura 1: Estructura triangular de los estudios de los géneros cinematográficos (basada en la Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales y del Comportamiento)

⁵<http://www.krivda.net/books/-international-encyclopedia-of-the-social-and-behavioral-sciences-4-film-genres-and-genre-theory-559> (Film: Genres and Genre Theory s.f.) consultado el 10/03/14

De esta división tripartita se desprende que la importancia del concepto de género estriba en ser una categoría útil para múltiples usos y usuarios, lo que dará lugar a estudios desde múltiples enfoques interrelacionados entre sí (*la industria*: estudio del contexto institucional, social y cultural de las películas; *la crítica*: estudio de las dimensiones estética, formal, temática y estilística; y *la audiencia*: estudio de la recepción en sentido empírico social y psicológico).

Debido a la versatilidad del concepto de GC y al impacto directo que tiene en la sociedad, la cultura y la historia, nos parece importante que los teóricos de traducción también estudien los GCs y sus convenciones desde teorías propias de los estudios de traducción –tales como la de los polisistemas o las normas– dado que se vienen estudiando, casi exclusivamente, desde los estudios sobre cine directamente, o desde los estudios de ciencias culturales indirectamente.

1.2 LA INVESTIGACIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

El GC ha sido un tema constante de investigación en los estudios sobre cine desde el final de la Segunda Guerra Mundial (Andrew 1984, 108). Los estudiosos se plantean cuestiones diversas, como si el cine negro (*film noir*) de Hollywood de mitad de los '40 a mitad de los '50 está relacionado o no con el malestar de la Posguerra y el retorno de la mujer del trabajo al hogar, con el retorno del hombre de la guerra (hecho improbable para los teóricos más sociológicos que ideológicos, como Gledhill). Esta y otras cuestiones complejas entorno al cine y su contexto social se pueden estudiar desde el marco conceptual de los GCs, como propone la mencionada experta Gledhill:

In this [conceptual] space issues of texts and aesthetics –the traditional concerns of film theory- intersect with those of industry and institution, history and society, culture and audiences- the central concerns of political economy, sociology, and cultural studies. To understand exactly

how the social and films interact we need a concept of genre capable of exploring the wider contextual culture in relationship to, rather than as an originating source of aesthetic mutations and textual complications (Gledhill 2000, 221).

Numerosos teóricos reconocen la relevancia polifacética de la categoría de GC y destacan, entre otros aspectos: el estudio de los GC como un todo (no como géneros aislados), que se suele dividir en dos grandes grupos: teorías estéticas y socioculturales (Neale 2000, 207); sus implicaciones en los estudios de la cultura popular (Casetti 2000, 308) o (Cawelti, 1971, 1976, 2004); o su relevancia “para la Historia del Audiovisual por su relación con, al menos, a) la propia historia del cine; b) las formas narrativas; c) el contexto histórico y sociocultural; d) la temática; y e) el sistema de los estudios” (Sánchez Noriega 2002, 21). Además, como afirma este último autor el concepto de género se emplea en la Historia del Cine con mucho más rigor que otros como el concepto de <<escuela>>, y tiene un lugar específico y relevante pese a sus imprecisiones y dificultades.

Con el fin de comprender mejor las cuestiones teóricas en torno a la investigación de los GCs, a continuación realizaremos un repaso de las diferentes influencias y tendencias de los estudios de los géneros cinematográficos.

1.2.1 Influencias de las teorías de los géneros literarios en los géneros cinematográficos

La influencia de la literatura en el cine es evidente, como bien demuestra el profesor Bravo en su artículo “Intersemiotic Translation: Film Adaptations from Literature” (2006) y en el libro *La literatura en lengua inglesa y el cine* (1993). Si hacemos una revisión de los estudios de los GC, podemos afirmar, que bien de manera evidente, o bien de manera subrepticia, la mayoría de los

críticos y teóricos de los GC recurre a los postulados de los géneros literarios, aunque luego se distancien de estos últimos para adaptarse a la realidad cinematográfica.

Las influencias literarias pueden remontarse a siglos atrás o pueden ser incluso contemporáneas. Por citar algún ejemplo, nos encontramos con Altman (1999a), uno de los grandes teóricos de los GC, que lo mismo critica a Aristóteles, Horacio y Víctor Hugo que a sus cuasi contemporáneos Wellen y Warrek (profesores de la Universidad de Iowa como él), Tzvetan Todorov y Northrop Frye.

Otro teórico de los GC que ya había distinguido la influencia de los teóricos literarios es Dudley Andrew (1984, 108) quien reconoce el giro que dieron los teóricos y críticos cinematográficos al centrar su interés en las películas en general, en lugar de analizarlas como productos aislados de la industria, inspirándose en la obra de Northrop Frye *Anatomy of Criticism* (1957), cuya visión sistemática de la literatura como un todo (en vez de centrar su atención en un único texto) repercutió en la crítica de todas las artes.

Además los autores arguyen tanto las teorías de los géneros americanas como las europeas. Las influencias llegan, por lo tanto, desde diferentes disciplinas, épocas, ubicaciones y culturas.

Lo que más nos interesa en el presente estudio no son las teorías de los géneros literarios⁶, sino cuáles son sus implicaciones en las teorías de los GC. Por eso analizaremos más adelante (vid.

⁶ Sin ánimo de detenernos aquí en las teorías literarias, hemos creado una tabla que ilustra el tratamiento que hacen los principales teóricos literarios del concepto de género. De esta manera resumimos de forma clara y concisa la revisión de los presupuestos de los géneros literarios que hace Altman (Film/Genre, 1999, Capítulo I) (Véase Tabla 2)

1.4.1.1) las analogías y diferencias entre géneros literarios (más estudiados en traducción) y los cinematográficos (menos estudiados, a pesar del auge de la investigación de la TAV).

1.2.2 Tendencia de estudio transhistórica vs. sincrónica o diacrónica

En disciplinas adyacentes nos encontramos con *estudios sincrónicos*, que observan un fenómeno en un momento dado de su evolución, como por ejemplo, algunos estudios de los géneros literarios; o con *estudios diacrónicos*, que observan el fenómeno a lo largo de su evolución cronológica, como por ejemplo, la lingüística diacrónica del español (o gramática histórica).

En cuanto al estudio de los géneros cinematográficos se refiere, las últimas tendencias se inclinan por un criterio *transhistórico*, es decir, que trasciende los límites históricos. Como afirma Altman (1999a, 19), “in current practice, the very act of identifying a genre requires that generic texts be lifted out of time and placed in a timeless holding area as if they were all contemporaries”. Altman destaca la influencia de la antropología, acostumbrada a tratar con textos imposibles de fechar. En especial la de Lévi-Strauss en el estructuralismo literario y también en las teorías cinematográficas: Mast (1973), Delamater (1974), Cawelti (1970), Bazin (1971a) (1971b), Schatz (1981), Cavell (1981), Altman (1987), Lang (1989), que tratan a los géneros como entidades más allá de la historia y los comparan con los *mitos*. Altman aplaude esta tendencia transhistórica puesto que convierte al género en una categoría culturalmente funcional, que cuenta con un apoyo prestigioso:

Likening genre to myth provides clear gains for genre theorists. This strategy provides an organizing principle for genre study, transmuting what might have been a hollow commercial formula into a culturally functional category, and thus lending the prestigious support of cultural anthropology to the heretofore lowly study of popular genres (1999a, 20).

1.3 APROXIMACIONES TEÓRICAS

Por razones de espacio, no es objeto del presente trabajo abordar de forma rigurosa todas las teorías que se han escrito acerca de los géneros cinematográficos. Nosotros nos hemos decantado por imbricar las teorías a lo largo del marco teórico y metodológico en vez de aislarlas. Sin embargo, nos parece pertinente señalar algunos de los trabajos más significativos en cuanto a las distintas aproximaciones se refiere.

Dicho esto, destacaremos la revisión cronológica que hizo Dudley Andrew (1984, 107-132) del formalismo al estudio de los géneros cinematográficos. El autor distingue las siguientes tendencias:

- Años 50: *humanismo* (crítica de autor y su texto). Nace tras el fin de la 2ªGM⁷
- Años 60: teoría de cine *contemporánea* (humanistas). Se cambia a un interés por problemas más generales del lenguaje cinematográfico
- Años 70: América: rama del *formalismo* “*the new criticism*”
Europa: primer *estructuralismo*
- Años 80: *post-estructuralismo*

Un trabajo que queremos resaltar de la década de los 80 es la *aproximación cronológica e histórico-iconográfica* de A. Luis Hueso Montón (1983), por ser el primer estudio español sobre los géneros cinematográficos que intenta englobar las monografías especializadas en géneros aislados, períodos concretos, escuelas, etc. para aportar una visión más integradora.

⁷ Otra recapacitación interesante al respecto es la de Gledhill (2000) sobre el “*film noir*”.

Por otro lado, Rick Altman (1999a, 2000) equipara el desarrollo de las teorías de los géneros cinematográficos a las de los géneros literarios –con sus lógicas diferencias– y distingue las siguientes aproximaciones: *clásica*, *evolucionista*, *ideológica*, *neoclásica*, *ritual*, *romántica*, *científica*, *semántico-sintáctica*, *semántico-sintáctico-pragmática*, y *zoológica*.

Por su parte, Steve Neale (2000, Cap. VI) divide las teorías de los géneros cinematográficos en dos grandes bloques: las teorías *estéticas*⁸ y las teorías *socio-culturales*⁹. Otra autora que escribe al respecto es Christine Gledhill (2000).

Otros trabajos que queremos distinguir aquí son los que denominamos “aproximaciones *revisionistas*” de los años 90 en adelante. Entre los numerosos y variopintos estudios, nosotros destacamos la aproximación *histórico-social* de Jean-Louis Leutrat (1998); la aproximación *semántico-sintáctico-pragmática* de Altman (1999a), que considera a los géneros como constructos discursivos sujetos a múltiples revisiones y redefiniciones por diferentes grupos, lo que sirvió de inspiración para numerosos estudios posteriores¹⁰; la aproximación *pluralista*, *empírica* y *conceptual* de Neale (2000); la aproximación *revisionista*, *sociológica* y *feminista* (vs. *ideológica* anterior) de Gledhill (2000); y la *reformulación tipológica* de Sánchez Noriega (2002). En cuanto a compilaciones de artículos destacados de las distintas visiones de los géneros cinematográficos, destacamos el libro editado por Leo Braudy y Marshall Cohen (1999), en concreto su capítulo VI.

En el siguiente apartado, dedicado a las características y significación de los géneros cinematográficos, continuaremos imbricando las diferentes visiones teóricas.

⁸ Nosotros destacamos la aproximación idealista-estética-narrativa de Bordwell y Thompson (1976/1986).

⁹ Nosotros queremos añadir la aproximación sociocultural y método de análisis descriptivo de Andrew Tudor (1974).

¹⁰ Se pueden encontrar artículos al respecto en *Scope* (University of Nottingham Online Journal of Film and TV Studies 2014) <http://www.nottingham.ac.uk/scope/index.aspx> consultado el 13/10/2014.

1.4 CARACTERÍSTICAS Y SIGNIFICACIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Para poder llevar a cabo un análisis traductológico de películas pertenecientes a un género concreto, en nuestra opinión resultará útil conocer qué entra en juego dentro de la noción de género cinematográfico. Para ello tendremos que entender los conceptos principales que se barajan dentro de las teorías de cine propias de los géneros cinematográficos.

A continuación estableceremos esos conceptos, que se van interrelacionando a medida que avanza la lectura, para terminar con las conclusiones que se desprenden de los mismos.

1.4.1 Literatura, cine, mito y sociedad

En este apartado revisaremos las analogías y diferencias entre los géneros literarios y los cinematográficos; la separación vs. hibridación de géneros, proveniente de los preceptos literarios; así como el carácter transhistórico, mitológico y de ritual social de los géneros cinematográficos.

1.4.1.1 Analogías y diferencias entre los géneros literarios y los géneros cinematográficos.

Hacia una definición de género cinematográfico

La definición de los géneros cinematográficos nos llega muy tardíamente -en los años cuarenta- tal y como señala J.L. Sánchez Noriega en su *Historia del Cine* (2002, 98). Además, como advierten D. Bordwell y K. Thompson (1995, 81) no existe un único principio por el que se puedan definir los GC, y por consiguiente, como concluye J. Nacache (1997, 16) “no queda sino admitir que el género cinematográfico americano no puede tener una definición estricta”.

Esto queda plasmado en la amplitud y longitud de las definiciones que nos encontramos en algunas monografías y diccionarios de cine¹¹. Algunas definiciones parecen relegar el denominador común de los GC -americanos o en general- a posibilidades definitorias infinitas¹². En términos generales, podemos considerar al género cinematográfico como "a category of classification whose movies share similarities in narrative form and artistic style, theme an content, as well as communicative function" (Postigo 2015).

A modo de preámbulo, algunos autores sostienen la estrecha relación entre los géneros cinematográficos y los literarios, tal y como constatamos más arriba. Así por ejemplo, la autora Jacqueline Nacache afirma que:

La clasificación del cine por géneros es menos extensa de lo que haya podido ser en retórica o en literatura. Si entendemos por género las <<diversas manifestaciones de una misma forma>>¹³, nuestra clasificación debería acercarse a las aplicadas a la novela: policíaca, sentimental, fantástica, de aventuras, histórica... Lo cual no tiene nada de sorprendente ya que el cine de Hollywood tiene mucho en común con la literatura de género -a la que recurre a menudo para hacer adaptaciones- y

¹¹ Véase como ejemplo la definición de J. L. Sánchez Noriega en su Historia del Cine (2002, 704): Géneros cinematográficos: Formas artísticas o especializaciones temáticas con las que la industria y los públicos clasifican las películas en función del interés comercial o las expectativas que crean en el espectador, como reír (cómico), llorar (drama), asustarse (terror), aprender (documental), sorprenderse (aventuras)... Hay unos géneros codificados como el drama o melodrama, western, comedia, musical, terror, ciencia-ficción o fantástico, aventuras y criminal (cine negro y policíaco); pero también hay *subgéneros* o *géneros híbridos* como el cine de romanos, burlesco, épico, biografía, penitenciario, político, religioso, capa y espada, suspense, espionaje, catastrófico, drama psicológico... A veces también se incluyen otros criterios que no responden al género, como el público al que van destinadas las películas (infantil, familiar, X) y el formato (dibujos animados, documental, ficción).

¹² Véase la definición de género del Diccionario del Guion Audiovisual: Término que engloba un conjunto de obras audiovisuales (sean corto o largometrajes, *spots*, videoclips, noticiarios, documentales, etc.) con el mismo denominador común: el amor (platónico, romántico o maternal), la época (postguerra española, revolución francesa, segunda guerra mundial), la localización (oeste americano, prisión, carretera), el tipo de personajes (samuráis, detectives, vampiros), etc. (Ramos y Marimón 2002, 278).

¹³ (J. L. Leutrat 1992, 68)

porque también tiene claramente la intención de dirigirse a la mayor parte posible de público (Nacache 1997, 16).

Así nos encontramos con una amalgama de estudios del discurso teórico y definiciones de tipologías y géneros literarios, que bien siguen los axiomas anteriores, o proponen revisiones de los mismos, pero que en definitiva sirven a su vez de inspiración teórica para la definición de género cinematográfico. La siguiente tabla muestra una lista de algunos de los críticos o estudiosos cinematográficos que citan a sus homólogos literarios:

ESTUDIOSOS DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS	ESTUDIOSOS DE LOS GÉNEROS LITERARIOS
Leo Braudy	Samuel Johnson
Frank McConnell	John Dryden
Ed Buscombe	René Wellek & Austin Warren
Will Wright	Vladimir Propp
Stephen Neale	Ronald Barthes, Tzvetan Todorov, E. D. Hirsch
Stuart Kaminsky John Cawelti Dudley Andrew	Northrop Frye
Rick Altman	(Pionero en reconocer las teorías de Horacio y Víctor Hugo además del reconocido Aristóteles), Ferdinand Brunetière, Tzvetan Todorov, Benedetto Croce, René Wellek & Austin Warren, Northrop Frye, E. D. Hirsch, Alastair Fowler

Tabla 1. Estudiosos o críticos de los géneros cinematográficos que citan a estudiosos o críticos de los géneros literarios (basada en los autores que menciona Altman (1999a, 13) y ampliada)

Sin embargo, a pesar de que la mayoría de los teóricos de los géneros cinematográficos toma como base a los estudiosos de los géneros literarios, a finales de los años 60 proliferan los estudios de los GC, en los que los teóricos se preocupan más de criticarse entre sí que a sus homónimos literarios.

A medida que los teóricos dan forma a la definición de GC, la van pincelando con las características intrínsecas a los GC: flexibles, variables, transhistóricos, familiares, etc., que a veces secundan los principios literarios y a veces los contraponen. De esta manera observamos que algunas de las dificultades que presenta el definir y delimitar a los géneros cinematográficos son parejas a las dificultades con que se toparon los teóricos literarios.

A continuación haremos un breve repaso de algunas de las dialécticas y dicotomías más representativas de los géneros literarios, así como su influencia y antagonismo en los postulados cinematográficos (Véase un repaso más exhaustivo en la Tabla 2).

1.4.1.1.1 Separación vs. hibridación de géneros

En primer lugar nos encontramos ante la antigua dicotomía entre el canon clásico (a.C.: Aristóteles -propiedades esenciales-, Horacio) y el canon neoclásico (XVI-XVIII¹⁴), que secundan la *separación* de géneros literarios; versus el canon romántico (s. XIX, ej. Victor Hugo), que sostiene la *fusión y combinación* de los mismos. Según Altman (1999a, 13 y 37-39) la mayoría de los críticos de los GC recurren a Aristóteles y a críticos literarios recientes, pero no citan a Horacio

¹⁴ En el s. XVII nace el género híbrido de la tragicomedia, lo que pone a algunos autores en contra.

o Victor Hugo. Con la siguiente tabla que hemos creado, ilustramos el tratamiento que hacen los principales teóricos literarios del concepto de género, resumiendo, a nuestro parecer, de forma clara y concisa, la revisión de los presupuestos de los géneros literarios que hace el teórico cinematográfico Altman (1999a, 1-2):

TEORÍAS Y CÁNONES	TEÓRICOS Y APROXIMACIONES	TRATAMIENTO DE LOS GÉNEROS
Clásicas	Aristóteles (Poética): naturalista. Estudio descriptivo de obras. Se preocupa por la estructura y el análisis de los textos genéricos.	Separación de géneros, como diversas especies con cualidades esenciales.
	Horacio (Arte Poética): naturalista. Estudio prescriptivo de normas.	Separación de géneros. Se preocupa por la producción de los textos genéricos.
Neoclásicas s. XVI-XVIII	Renacimiento italiano s. XVI. Rescatan a los clásicos.	Separación de géneros.
	Franceses s. XVII. La tragicomedia	Género híbrido (algunos teóricos en contra)
	Franceses s. XVIII. El drama	Nuevo género. G. teatral/cinematográfico: melodrama.
s. XIX Románticos	p. ej. Victor Hugo	Fusión de géneros
	Brunetière: modelo evolutivo.	Base científica al modelo horaciano siguiendo el esquema evolutivo de Darwin.
	Todorov: estructuralista, modelo científico. Defiende el estudio de los géneros mediante la observación.	Llegar a conclusiones relativas al G en su conjunto estudiando la configuración de un pequeño número.
s. XX En contra de los esquemas científicos de Brunetière	Croce: ataque al concepto de G. Los intentos de prescribir los códigos de un G son vencidos por los esfuerzos creativos del autor que puede subvertir, exceder, personalizar, etc. los G y sus códigos.	Pretende eliminar la generalización del discurso crítico. G = polo opuesto de los innovadores modernos.
	Wellek y Warren: renovación de la teoría de los G. Su modelo de análisis de los G es una aproximación bifurcada: agrupar las obras literarias por su forma interna (estructura) y externa (técnica).	G = algo más que una herramienta de clasificación. El tipo literario es una institución.
	Frye: realmente rehace el mapa de los G. No trata la crítica literaria y sus categorías como instituciones sino como objeto de una nueva	Redefinición de los G. Corpus de textos no sólo basados en la tradición, sino en una extensa variedad de textos.

	tentativa científica basada en un enfoque inductivo y de coherencia.	
	Todorov critica la incapacidad de Frye de distinguir entre G históricos y teóricos.	Acentúa la tendencia propuesta por Wellek y Warren y desarrollada por Frye hacia una definición de los G desde el punto de vista crítico. Aunque él sitúa en el lector el determinante de la literatura fantástica (en contra de Aristóteles: el G existe en sí mismo sin teorías).
	Hirsch reintrodujo la noción de G para todo acto de lectura (literaria o no). Vincula las cuestiones de estructura textual con las expectativas del lector, como Todorov.	Amplia la noción de G al tipo de significado, que está determinado por las expectativas del intérprete.
	Fowler (1982) cierra el debate con la teoría de los G más importante de las dos últimas décadas. Retorno a la idea clásica de centrarse en los cánones y estructura textual de los G tradicionales.	Los lectores y el público no son responsables de los géneros. Los tipos existen objetivamente.

Tabla 2. Tratamiento del concepto de género según diferentes teorías, cánones y aproximaciones literarias. Basada en la revisión de Altman (1999a, 1-12)

Para el autor Leo Braudy (1999, 608 y 613) primero hay que rescatar al concepto de género del prejuicio crítico de las teorías románticas estéticas y literarias, ya que “genre films offend our most common definition of artistic excellence: the uniqueness of the art object, whose value can in part be defined by its desire to be uncaused and unfamiliar, as much as possible unindebted to any tradition, popular or otherwise”. Una vez hecho esto, propone dos tipos de conexiones que logran establecer las películas de género. Primero, la *conexión* entre cada ejemplo del género y su *tradición* y manifestaciones anteriores; y segundo, la conexión que tiene con la *audiencia*, a la que convierte en una fuerza cultural unificada. El gran impacto del género en la audiencia se debe, precisamente, a la popularidad y familiaridad que generan las películas de género.

Algunos autores -equiparándose a las ideas románticas literarias- proclaman como característica esencial de los GC su capacidad de *entremezclarse* (Bordwell y Thompson, 1995), o

su *combinación e hibridación* (Nacache 1997). Bordwell y Thompson (1995, 81-82) nos señalan cómo la *flexibilidad* de las definiciones de los GCs se refleja en la capacidad que tienen los GC para entremezclarse libremente. Sin embargo, a pesar de dicha naturaleza flexible y entremezclante, existen *fronteras limitativas*. De esta manera los autores anteriores advierten que:

En vez de una definición abstracta, la mejor forma de identificar un género es reconocer cómo los cineastas y el público, en diferentes períodos históricos y lugares, han distinguido de forma intuitiva un tipo de película de otro. La combinación de géneros todavía reconoce de forma implícita que hay diferentes géneros, con reglas sobre las que los cineastas y espectadores mantienen un acuerdo tácito (Bordwell y Thompson 1999, 82).

1.4.1.1.2 *Carácter transhistórico y mitológico. Ritual social*

La afirmación anterior nos recuerda a la impresión de sincronía que dan los GC. Dicha característica coincide con uno de los seis postulados del crítico literario estructuralista Tzvetan Todorov, cuyas definiciones y postulados científicos fueron secundados por la mayoría de los teóricos de los géneros literarios. Todorov (1975, 9-10) formula en su introducción al género de lo *fantastique* que: “4. Literary analysis should be synchronic, as if all texts existed simultaneously”. Sin embargo, los géneros cinematográficos tienen la capacidad de trascender los confines históricos, de tal modo que los teóricos proclaman su carácter *transhistórico* -más que sincrónico o diacrónico- comparándolo con el *mito*, como Schatz (1981) y Altman (1984), (1999a), (1999c) (vid. infra Origen y evolución de los GC, 1.5).

Como consecuencia del carácter transhistórico de los géneros, se vuelve a la idea clásica aristotélica de buscar las cualidades esenciales, según Altman (1999a, 20-21), lo que a menudo

lleva a un hecho que resalta el autor: “the treatment of a single film or group of films as having a special role in defining a genre or expressing its 'essence'”.

Nos encontramos por lo tanto ante otra gran dicotomía de los géneros, como se plantea Casetti (2000, 304): si “el género tiene una existencia trans-histórica, por la que es igual a sí mismo en todas las épocas y en todas las culturas, o depende de los contextos en que aparece, presto para cambiar sus connotaciones con los cambios de tiempo y espacio”. Este problema entre otros, como observa Casetti, ha tenido como resultado una solemne bibliografía sobre los géneros literarios (vid. G. Genette (1986)) y los cinematográficos (vid. Buscombe (1970) y Altman (1984)).

Schatz analiza los géneros cinematográficos de Hollywood como: “formal strategies for renegotiating and reinforcing American ideology. Thus genre can be seen as a form of social ritual. Implicit in this viewpoint is the notion that these ritual forms contribute to what might be called a contemporary American mythology” (1981, 261). En este sentido, los géneros cinematográficos tienen un carácter *ideológico* que forma parte indiscutible del *ritual social* y especie de fenómeno de *mitología contemporánea*, fruto de un cine que se proyecta a sí mismo culturalmente idealizado.

En el siguiente apartado comentaremos otras de las grandes dicotomías de los géneros literarios que se plantean los teóricos de los géneros cinematográficos (vid. 1.4.2.2).

1.4.2 El discurso cinematográfico. El género cinematográfico como sistema

En este apartado estudiaremos aspectos como el discurso cinematográfico y su coherencia, las fórmulas narrativas populares y la autonomía del film. También se estudiará el género cinematográfico como sistema narrativo estático y dinámico de expectativas de la audiencia, convenciones o “gramática”, así como su evolución y normas.

1.4.2.1 Género como sistema. Discurso cinematográfico y autonomía del film

Por otra parte, en su tercer postulado (previo al cuarto, vid. 1.4.1.1.2), Todorov afirma que “3. Literature is systematic; chance has no part in it” (1975, 9-10). Esta idea de que la literatura forma un sistema también se da en el cine, donde algunos teóricos consideran a los GC como sistema.

Por ejemplo, para Eduardo Calvo (1975, 34-36) el *género* es sinónimo de *sistema cinematográfico o filmico*; es el máximo exponente del desarrollo del *discurso cinematográfico*; triunfa sobre el autor, el director o la estrella; es la *autonomía del film*; lo que se opone al film como vehículo (a no ser que sea como vehículo del propio film) y a la identificación (a no ser que sea interna). La idea del género como sistema se resalta en su siguiente afirmación:

[...] El *film* de género <<nos habla>> del propio género (nos habla del sistema al que debe su razón de ser). Es imposible <<ver>> un western sin reflexionar sobre el western como sistema. El proceso de identificación es en el género un proceso de identificación interna (el *film* de género se identifica con los otros *films* que componen su género), y exige del espectador lo opuesto a la identificación (exige la reflexión, el <<descubrimiento>>, la lectura) (Calvo 1975, 34).

1.4.2.2 Coherencia del discurso cinematográfico. Expectativas de la audiencia

Para Calvo (1975, 34) la *coherencia* del discurso cinematográfico (el *film* referido a sí mismo) conduce al placer, a la *reflexión*, a la lectura, a la lucidez. Esta idea de que el género exige la *lectura* del espectador, que va formando las expectativas de la audiencia, se equipara a las teorías de sus homólogos contemporáneos sobre los géneros literarios, como E.D. Hirsch, Jr. (1967) y

Todorov (1975), que vinculan al lector con la estructura textual y tienen en cuenta las *expectativas* del lector en cuanto al significado.

Nos encontramos, por lo tanto ante otra de las grandes dicotomías de los géneros literarios: por una parte, la lógica aristotélica que va de los géneros (que existen por sí mismos, sin necesidad de teorías) y sus propiedades esenciales al lector; y por otra parte, la lógica todoroviana que va del lector y sus dudas al género. Aunque Todorov comparte con Frye (1957) los postulados literarios mencionados anteriormente en cuanto a sincronía y sistema, lo tacha de ser incapaz de distinguir entre géneros teóricos (definidos por la crítica) y géneros históricos (aceptados por la cultura), como observa en parte Altman (2000a, 27). En el campo cinematográfico, Altman (1999a, 9) considera esta última separación de los géneros literarios utópica, pero reconoce que acentúa la tendencia propuesta por los teóricos literarios Wellek y Warren¹⁵ (1956) y desarrollada por Frye - un año después- hacia una definición de los géneros desde la perspectiva del *crítico*, de la que nos ocuparemos más adelante.

1.4.2.3 Los géneros cinematográficos como sistema narrativo de expectativas, “gramática” o convenciones, como fórmulas narrativas populares

Otro teórico cinematográfico que define al GC como *sistema narrativo de expectativas o convenciones, como fórmulas narrativas populares*, es Schatz (1981) y (1999). Para este autor, el sistema de convenciones es al GC lo que la gramática es al lenguaje, hasta tal punto que desarrolla la teoría de la *gramática* (sistema de convenciones) del género cinematográfico (1999, 645).

¹⁵ “Genre should be conceived [...] upon both outer form (specific metre or structure) and also upon inner form (attitude, tone, purpose -more crudely subject and audience) (Wellek y Warren, 1956, 231).

En cuanto al género cinematográfico como sistema de expresión, expectativas y convenciones narrativas afirma que:

A genre then, represents a *range of expression* for filmmakers and a *range of experience* for viewers. Both filmmakers and viewers are sensitive to a genre's range of expression because of previous experiences with the genre that have coalesced into a system of value-laden narrative conventions. It is this system of conventions -familiar characters performing familiar actions which celebrate familiar values- that represents the genre's narrative context, its meaningful cultural community... (Schatz 1981, 646).

Siguiendo la analogía del semiótico Saussure que distingue entre lengua (*langue, language*) y habla (*parole, speech*), así como la analogía del lingüista Chomsky, que distingue en su gramática generativista entre competencia lingüística (*competence*) y actuación lingüística (*performance*), Schatz (1981: Cap. II) y (1999, 642-645) distingue como metodología de estudio entre el género cinematográfico (*film genre*: the “deep structure”, the tacit “contract” between filmmakers and audience) y la película de género (*genre film*: the “surface structure”, the “actual event that honors such contract”).

1.4.2.4 Los géneros cinematográficos como sistema estático y dinámico. Continua evolución, expectativas y normas

Sin adentrarnos en las teorías lingüísticas, la gran diferencia que se infiere del estudio de la dicotomía anterior es que Saussure tenía una visión más estática de la lengua, mientras que la de Chomsky era una visión más dinámica. Para Schatz (*ibíd.*), sin embargo, el género cinematográfico, como sistema narrativo de convenciones, se puede identificar como un sistema estático y sobre todo dinámico (1981, 16) y (1999, 642). Como *sistema estático* nos encontramos

con una fórmula *familiar* de componentes narrativos y cinematográficos interrelacionados que nos sirve para reexaminar un conflicto cultural básico. Como *sistema dinámico* nos encontramos con cambios culturales en la audiencia y económicos en la industria, nuevas películas de género influyentes, etc. que refinan a los GC. Por lo tanto, Schatz llega a la conclusión de que la naturaleza de los GC está en *continua evolución* y que el GC es una experiencia que se organiza mediante procesos perceptuales que van desarrollando *expectativas*, que a su vez se convierten en *normas* dentro de una cultura.

1.4.3 Convenciones, distinción de géneros, texto audiovisual y traducción

En este apartado estudiaremos las convenciones, diferencia y repetición inherentes a los géneros cinematográficos, así como las dificultades que supone su distinción, lo que nos llevará a analizar la noción inestable y con límites difusos de “la ley del género”, y el inicio del film como identificador de género. También revisaremos la relación artista-audiencia, así como otros aspectos de interés para el traductor, como la fluidez narrativa y transparencia del género, la cohesión semiótica, la narración visual y sonora (la tercera dimensión) y los códigos del texto audiovisual.

1.4.3.1 Convenciones y expectativas. Repeticiones y diferencias. Relación artista-audiencia

Jean-Louis Leutrat (1998, 134) comparte la idea de que los GC están en continuo *movimiento*, son *variables* y *heterogéneos*, son “*modulaciones*” y no “*moldes*”. Según el autor:

Para que exista un género es preciso que podamos conocerlo. El espectador espera algo que le han prometido, pero también algo nuevo. La repetición (el estereotipo, el cliché) está sometida a variaciones (el pequeño rasgo diferencial que le permite al aficionado, a causa de su saber, darse cuenta de la desviación y gozar) (Leutrat 1998, 130).

Estas *repeticiones* y *variaciones* pueden darse en diferentes ámbitos:

Las variaciones y transformaciones se encuentran al principio de las continuaciones, de las imitaciones o de los *remakes*. Este último puede ser la nueva versión de una obra perteneciente al mismo género o a otro, o puede ser también la adaptación de un film extranjero. Las repeticiones y las variaciones se repiten igualmente en el interior dentro de la obra de un autor, en una categoría del género o en el conjunto de los films de un periodo. Mientras que la variación presupone fuertes estereotipos, la modificación introduce lo desconocido (*ibíd.*, 131).

Además, Leutrat (*ibíd.*, 130) comparte la idea del actor, guionista y director francés Jean-Claude Biette de que las *convenciones* son “lo que conviene en una época dada”. Según Leutrat (*ibíd.*, 129) la existencia de convenciones del género aceptadas por el espectador -hecho que nos parece se debe contemplar en la traducción- funciona como un “horizonte de expectativa”. Esta noción, según dice, fue importada de la fenomenología por Hans Robert Jauss (1982) para desarrollar su “estética de la recepción” aplicada a la literatura. Pero afirma que la situación en el cine es más compleja, dado que el espectador está inscrito en ese horizonte de *expectativas*. El *público* participa en la producción del género imponiéndose la *diferencia* y la *repetición*:

Las inscripciones del género en el público no son simplemente contemporáneas: el público participa en la producción del género de la misma manera que éste modela a su público y suscita en él las expectativas, sometiéndolo a las actitudes que imponen diferencia y repetición (Leutrat, 1998, 129).

De igual manera, Schatz apunta que “in film production -and in virtually any popular art form- a successful product is bound up in convention because its success inspires repetition” (Schatz 1981, 5). Este autor también advierte el papel de la audiencia en el sistema de Hollywood,

dado que ésta contribuye a la repetición y convencionalización de las variaciones innovadoras de los estudios. Schatz indica la relación recíproca entre el *artista* y la *audiencia*:

The filmmaker's inventive impulse is tempered by his or her practical recognition of certain conventions and audience expectations; the audience demands creativity or variation but only within the context of a familiar narrative experience. As with any such experience it is difficult for either artist or audience to specify precisely what elements of an artistic event they are responding to. Consequently, filmic conventions have been refined through considerable variation and repetition (Schatz 1981, 6).

Estos postulados que observan la importancia de la variación y la diferencia corroboran los de otros autores, como Heath (1976) y D. Andrew (1984), como veremos más adelante cuando tratemos el aspecto narrativo (vid. 1.4.4.1).

Por su parte, Bordwell y Thompson (1995) también tratan estas cuestiones dentro de los principios de la forma filmica como sistema, desglosadas de la siguiente manera: similitud y repetición (*ibíd.*, 56); diferencia y variación (*ibíd.*, 56); y similitud y diferencia (*ibíd.*, 62). Los autores reconocen que a diferencia de otras disciplinas, en las artes, no existen unos principios formales absolutos imperativos para todos los artistas (como las leyes de la aerodinámica para los ingenieros aeronáuticos), puesto que sus obras son productos culturales. Muchos de los principios de la forma artística son una cuestión de convención y el artista obedece o desobedece las normas, que son conjuntos de convenciones, no leyes. Teniendo esto en cuenta, los autores definen a los GC como: “los diferentes tipos de películas que el público y los directores reconocen por sus convenciones narrativas familiares” y consideran que los “géneros más comunes del cine americano son el musical, el de gánsteres y el western” (Bordwell y Thompson 1995, 494).

Con la intención de enlazar el marco teórico con la metodología, cuando abordemos la descripción de nuestro subcorpus del género *western* americano y justifiquemos nuestras películas y su impacto en el cine (Capítulo 6), analizaremos las *convenciones*, *repeticiones*, *diferencias* e *imitaciones* de cada una de ellas: *La diligencia* (John Ford, 1939), *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948) y *Raíces Profundas* (George Stevens, 1953).

1.4.3.2 Distinción de géneros. “La ley del género”. Noción inestable y límites difusos

Al hilo de lo expuesto, Leutrat reflexiona sobre el sistema de géneros del cine de Hollywood, el clasicismo, el cine narrativo. Tras hacer un análisis del género *western*, llega a la conclusión de que ni el tiempo, ni el espacio, ni los tipos de guion bastan para distinguir los géneros. Por ejemplo:

Los cambios de decorado, relativamente frecuentes durante los años 20 (Tom Mix viaja a Arabia, a China, a América del Sur, a un reino imaginario de Europa...) demuestran la elasticidad de la noción geográfica que sirve para denominar al género: más de un *cowboy* blanco cruza la frontera mexicana (Leutrat 1998, 132).

Además existen mezclas y préstamos de decorados, personajes, argumentos (guiones), etc. Por lo tanto es difícil situar los límites entre géneros. Por otra parte, apunta que un elemento dramático de vestimenta o decorativo puede bastar para crear un género, como señala, según él, el guionista francés Roger TAILLEUR.

Otra teórica que advierte la *insuficiencia* a la hora de definir los GC es Nacache, quien se queda con la definición de Marc Vernet: el género se define por “lo *obligatorio* y por lo *prohibido*”. Es decir, existen elementos que deben aparecer para reconocer al género y otros que deben

ausentarse para no transgredir la “*ley del género*”, que según Tailleux es “tan *inclusiva* como *exclusiva*” (Nacache 1997, 16). En las palabras de Schatz “we are most aware of a generic “contract” when it is violated” (1981, 17). Por lo tanto, nos damos cuenta de que se trata de un género cuando advertimos un elemento que no pertenece a dicho género.

Pese a aceptar la definición de Tailleux, Nacache la tacha de “insuficiente en el momento que los elementos propios de un género *contaminan* a otro” por ejemplo, las canciones y el baile en un *western* “no reciben en mismo trato ni cumplen la misma función que en un film musical”. La autora prosigue exponiendo que:

El problema se agrava cuando se abordan géneros menos claros que el policíaco o el musical; el cine histórico, por ejemplo, presenta una gama de elementos muy extensa, y se vuelve prácticamente insoluble cuando se tiene en cuenta la evolución de los géneros (Nacache 1997, 16).

Como llega a afirmar Leutrat al hablar del cambio en la lista de los géneros al pasar del cine mudo al hablado:

La noción de género se vuelve *inestable*¹⁶, el género llega a ser un objeto de límites *difusos* y, a partir de ahí, se puede llegar incluso a la contestación de su existencia, algo que Marc Vernet ha hecho a propósito del cine negro (Conférences du CHAC, núm. 4 primavera 1993) (Leutrat 1998, 124).

Otro teórico contemporáneo que se plantea, entre otras cuestiones, si los géneros existen o si son una invención de los críticos y analistas es Robert Stam (2000, 14).

¹⁶ La cursiva de *inestable* y *difusos* es nuestra.

1.4.3.3 *Análisis del inicio del film como identificador de género*

En relación con lo anterior, la autora Nacache (1997, 17) advierte que “ni siquiera las distinciones estilísticas son suficientes para identificar un género”. Así, varios géneros comparten los planos largos o las atmósferas urbanas, por ejemplo. “Como mucho se pueden distinguir entre géneros de interiores y de exteriores, rurales y urbanos, los que se instalan en los estudios de Hollywood o los que tienden a escapar de allí”. De este modo concluye que “el medio más claro para identificar el género es, sin duda alguna, el *análisis del inicio del film*”:

Para algunos la distinción comienza con el logotipo del estudio; después la información, siempre creciente, va limitando el campo de posibilidades. Hay que tener en cuenta la grafía de los caracteres de género, el fondo visual escogido, así como la música, el decorado, la escala de planos y el orden narrativo de la primera escena -que muchas veces es una especie de pequeña película muda-, la presencia o ausencia de voz en *off*, etc. La unión un tanto rígida, de estos elementos es importante por cuanto atrae fuertemente la atención del espectador sobre su disposición cinematográfica (Nacache 1997, 17).

Sin embargo, pasado este momento, se trata de conseguir el efecto contrario, “que el espectador pierda toda noción de ese dispositivo, gracias a la fluidez narrativa que desemboca en la transparencia de Hollywood” (*ibid.*).

Por poner un ejemplo práctico de esa primera impresión que permite identificar intuitivamente a una película de género, la autora contemporánea Alyssa Rock (Brigham Young University), en su lección “Defining Genre¹⁷”, enseña a sus estudiantes cinco minutos de una

¹⁷ www.medb.byu.edu (Rock s.f.) consultado el 2/1/2014

película con el fin de “activate students’ ”intuitive” generic expectations and their prior knowledge” de las convenciones de un género en particular.

Una vez identificado el género, nos interesa la fluidez narrativa que trataremos en el apartado siguiente.

1.4.3.4 Fluidez narrativa y transparencia del género. Cohesión semiótica. Narración visual y sonora: la tercera dimensión. Códigos del texto audiovisual y traducción

Para garantizar la *fluidez narrativa y transparencia* de la que hablaba anteriormente Nacahe, nos parece de especial importancia formar a los traductores audiovisuales para que reconozcan las convenciones típicas de los géneros cinematográficos. A veces lo que se oye y lo que se ve en la pantalla no tiene una traducción equivalente en la LM. Dado que la narración visual no se puede manipular, pero la narración sonora sí, a veces el traductor se ve obligado a buscar una solución en el código lingüístico para mantener la *cohesión semiótica*, tal y como nos recuerda el teórico de traducción audiovisual Frederic Chaume (2004, 252). Este autor demuestra cómo la *narración visual y sonora* no son una suma lineal, sino una *tercera dimensión*. Siguiendo a Carmona (1996, 86 y ss.) -este último inspirado a su vez en Casetti, di Chio, Eco, Metz, Burch, Deluze, Bazin o Bonitzer- Chaume afirma que:

La construcción retórica de los tres últimos macrocódigos [sonoro, visual, sintáctico] incide directamente en las operaciones de traducción audiovisual [...] La interacción de todos estos códigos singulariza la potencialidad semántica del texto audiovisual y su textura, es decir, las estructuras narrativas no sólo dotan de significado al texto, sino que las convenciones mediante las que se construyen desempeñan un papel tan preponderante como la narración en sí misma, si no más. El significado transmitido a través de cada uno de los códigos, así como, especialmente, el

significado extra que se produce mediante la interacción de los diferentes códigos de significación en cada momento, dota a los textos audiovisuales de su particular idiosincrasia [...] (Chaume 2004, 18-19).

El autor apercibe la obviedad de que el *código lingüístico* desempeña un papel primordial para el traductor, pero que la *configuración textual* concerniente a dicho código se ve condicionada por la simultaneidad de los otros *códigos de significación* (*tecnológicos, sonoros, visuales, sintácticos*). Luego para garantizar la fluidez narrativa y transparencia anteriores nos parece primordial que el traductor contemple tanto las convenciones del género como la amalgama de códigos por las que éstas se transmiten en la traducción.

El tema de los códigos de significación, de las estructuras narrativas y las convenciones que construyen el texto audiovisual lo abordaremos más adelante cuando elaboremos nuestro modelo de análisis (Capítulo 7).

1.4.4 Nuevos postulados. Categoría internacional multifuncional

En este apartado revisaremos las redefiniciones, forma narrativa, estilo artístico y contenido temático de los géneros cinematográficos. También hablaremos del dialogismo, modalidad melodramática y encuentros limitativos del sistema genérico. Por último, destacaremos el papel del género cinematográfico como categoría internacional multifuncional, en cuanto a su función social, cultural, industrial, económica y tecnológica.

1.4.4.1 Redefiniciones. Forma narrativa, estilo artístico y contenido temático

En cuanto a la estructura narrativa, numerosos autores intentan *redefinir* el concepto de GC (Altman (1999a), Neale (2000), Gledhill (2000), etc.) conscientes del problema que supone utilizar

el término literario “género” -heredado de la división poética aristotélica: tragedia, lírica, épica, etc.- en la crítica cinematográfica (género de terror, de ciencia ficción, etc.).

Ya a mediados de los ochenta se había prestado especial atención al aspecto narrativo de los GC. Dudley Andrew (1984, 111) aplaude el artículo “Narrative Space” de Stephen Heath (1976) en que describe la “*narrativization*”¹⁸, dado que los seguidores de Heath pudieron incluir en este sistema incluso los modos no narrativos del documental, cine de animación, tráiler y anuncios televisivos. “El sistema de Hollywood, ha conquistado” proclama Andrew:

The movies draw us, have learned to draw us, in Heath’s view they have taught us how to be drawn. This is the economy of sameness that will never be escaped so long as a production system makes and distributes films for a waiting populace which pays with its money, time, and concentration- which pays, in short with its desire. This is the “sameness” of the movies incarnated in genres (*ibid.*).

Como podemos observar, tanto Heath (1976) (vid. Nota 18), como D. Andrew (1984) destacan la similitud o repetición y la diferencia intrínsecas a los GC que mencionamos anteriormente (vid. 1.4.3.1), siguiendo a autores como Schatz (1981), Bordwell y Thompson (1995) y Leutrat (1998).

Por su parte, Alan Williams (1984, 121) propone utilizar como cuasi sinónimo de “genre films” (películas de género) al término “film narrative” (*narración/narrativa cinematográfica*),

¹⁸ Según Heath: “Narrativization is then the term of a film’s entertaining; process and process contained, the subject bound in that process and its directions of meaning. The ideological operation lies in the balance, in the capture and regulation of energy; film circulates- rhythms, spaces, surfaces, moments, multiple intensities of signification- and narrativization entertains the subject -on the screen in frame- in exact turnings of difference and repetition, semiotic and suture, negativity and negation” (Citado en Dudley Andrew (1984, 111).

que considera podría ser el verdadero género. El autor expone que “it's mainly a question of terminology, of course, but I wonder if we ought to consider the principal film genres as being the narrative film, experimental/avant-garde film, and documentary”. Williams considera a las anteriores como las tres categorías dentro de los estudios de cine con diferencias significativas entre sí equiparables a las encontradas entre la épica y la poesía lírica, por ejemplo. Por lo tanto, considera el cine narrativo, el experimental y el documental como los tres grandes géneros. Según esta consideración, y tal y como apunta Paul Watson (2012, 193), los términos que utilizamos comúnmente para clasificar a las películas, como comedia, horror, romance o thriller, serían subgéneros del cine narrativo.

Existen numerosos autores que, si bien no llegan al punto de considerar a la narración como un sinónimo de género, sí la consideran como una característica intrínseca a la definición de GC. Y es que, como constata Schatz (1981, 265) los géneros, con su audiencia y sus fórmulas narrativas prevalecen incluso tras la muerte del sistema industrial de los estudios de Hollywood.

En la práctica, por ejemplo, la autora contemporánea Alyssa Rock en su lección “Defining Genre” citada anteriormente (vid. 1.4.3.3), define al GC como “a specific category or way of classifying films which have similar conventions, a similar artistic style, narrative form, and/or thematic content”. La autora define estas tres características de la siguiente manera:

- *Artistic style*: the distinctive or characteristic way in which the film looks and sounds -its editing style, its lighting and shot composition, the types of scenery, costumes, or props that are used, the overall way that the film looks or feels

- *Narrative form*: (the word 'narrative' means 'story'), this refers to the basic plot of the film, the main pattern of events that occur in the story, it can also refer to the types of characters that appear in the film
- *Thematic content*: (the word 'thematic' stems from the word 'theme'), the central issues, problems, or questions that are addressed in the film, the overall message being expressed or conveyed¹⁹

1.4.4.2 *Discursividad social*

Los nuevos planteamientos y redefiniciones del concepto de GC se vuelven más englobadores que las primeras definiciones meramente taxonómicas, al incluir elementos como la narración (vid. 1.4.4.1) o la *discursividad social*.

De esta manera, Christine Gledhill (2000, 223) en su artículo “Rethinking genre”, propone combinar tres áreas importantes en el análisis del género: “rethink genre in its triple existence as industrial mechanism, aesthetic practice and arena of cultural-critical discursivity”. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que la sociedad (audiencia, crítica) también entra en juego en la producción del género. Esto se explica porque “genres construct fictional worlds out of textual encounters between cultural languages, discourses, representations, images, and documents according to the conventions of a given genre's fictional world, while social and cultural conflicts supply material for renewed generic enactments” (Gledhill, 2000, 238). Para la autora, no sólo existe una interconexión entre los límites de los géneros entre sí, sino también entre la ficción y la sociedad. Los límites del género exceden la ficción y alcanzan el discurso crítico cultural, donde la audiencia

¹⁹ www.medb.byu.edu (Rock s.f.) consultado el 2/1/2014

y la crítica tienen el poder de construir y reconstruir a los géneros. Esto nos lleva a tener en cuenta el *dialogismo* de los géneros cinematográficos, que trataremos a continuación.

1.4.4.3 *Dialogismo, modalidad melodramática y encuentros limitativos del sistema genérico.*

El género cinematográfico como categoría internacional

El Diccionario de la lengua española (DRAE)²⁰ define el término *dialogismo* como: “Figura [retórica] que se realiza cuando la persona que habla lo hace como si platicara consigo misma, o cuando refiere textualmente sus propios dichos, discursos o los de otras personas, o los de cosas personificadas”.

Equiparando esta idea a los estudios cinematográficos, la autora Gledhill (2000, 238 y 241) parte de la metáfora utilizada en los comienzos del análisis del género que entiende al GC como “la sociedad que se habla así misma”, que resalta el acuerdo entre el cineasta y el público. Esta idea proviene de McArthur (1972, 20), concretamente, de su estudio pionero del género *gángster/thriller*, donde dice que en éste la sociedad americana se habla a sí misma en cuanto a su presente urbano tencológico, y en el género *western* en cuanto a su pasado agrario. Esta analogía tiene sentido, porque como ya había advertido Andrew Tudor en los años 70, la construcción del cine de *gánsters* fue casi contemporánea a la construcción de los hechos, tal y como menciona James Chapman (2003, 171) en su estudio del cine y la sociedad moderna.

²⁰ <http://lema.rae.es/drae/?val=dialogismo> (Diccionario de la lengua española s.f.), consultado el 17/12/14

Gledhill conceptualiza la metáfora de “la sociedad que se habla a sí misma” con el encuentro tripartito entre el *dialogismo* (el diálogo social de Bakhtin (Bajtin) (1981), la *modalidad* melodramática y los encuentros *limitativos* del sistema genérico.

Tal y como expusimos en el apartado 1.4.4.2, Gledhill (2000, 241) considera que “genres are fictional worlds, but they do not stay within fictional boundaries: their conventions cross into cultural and critical discourse, where we -as audiences, scholars, students, and critics- make and remake them”. Esta perspectiva que pone énfasis en el papel de la audiencia y la crítica en la creación de los géneros, sus convenciones y sus límites, nos parece también interesante para el traductor, puesto que opinamos, también participa en la creación de los géneros como mediador.

En suma, dado que vivimos en una cultura introspectiva, consciente de su historia, donde los traductores audiovisuales tienen un papel importante en cuanto a mediadores entre culturas, debemos prestar atención al dialogismo que producen los GC, incluso en los Estudios de traducción, ya que, como dice Gledhill en los Estudios cinematográficos “dialogic discourses gather round each genre and we need to be sensitively attuned to what is being said in what arenas and for what purposes by the contradictory voices that mingle there” (*ibid.*).

Aparte del carácter limitativo y dialógico de los GC, la importancia de tener en cuenta la noción de *modalidad* en el sistema de los géneros estriba en que:

The notion of modality, like register in socio-linguistics, defines a specific mode of aesthetic articulation adaptable across a range of genres, across decades, and across national cultures. It provides the genre system with a mechanism of 'double articulation', capable of generating specific and distinctively different generic formulae in particular historical conjunctures, while also providing a medium of interchange and overlap between genres (Gledhill 2000, 219).

Gledhill centra su estudio en el *modo melodramático* porque carace de fronteras, tiene una amplitud socio-cultural que da lugar a una diversidad de géneros, y además:

In such permeability lies the flexibility of the system necessary to the forming of a mass-produced 'popular culture' for a broadening society, drawing into public view a diversity of audiences sometimes dividing but working more generally to unite them, while at the same time facilitating international exchange (Gledhill 2000, 229-230).

Este carácter indiscutiblemente *internacional* o *multinacional* de los géneros, también lo destacan otros autores como Antonio Costa (1986 y 1997) y Leutrat (1998).

1.4.4.4 Categoría multifuncional: función social, cultural, industrial, económica, tecnológica, etc.

Otra característica que se desprende de los postulados anteriores (vid. 1.2.2) es la inclusión de la *función social*, que se tiene en cuenta en una redefinición *funcional*, en contraposición a una definición *estructural*, que se limita a reducir al género a una colección de rasgos típicos. Dicha definición funcional, como observa Casetti (2000, 303-304) proporciona un marco para entender qué es lo que hace al cine un arte a la vez “industrial” y “popular”:

El género es ese conjunto de reglas compartidas que permite al primero [el que realiza un filme]²¹ utilizar formas comunicativas establecidas y al segundo [quien lo contempla] un sistema propio de expectativas. [...] La lista²² [de elementos incluidos en la definición de GC] puede

²¹ La información entre corchetes a lo largo de la cita es nuestra. La información entre paréntesis es del autor.

²² Casetti reconoce que “hay un <<agreement>> entre el cineasta y su público (McArthur 1972, pág. 20); una <<convención>> tácita que permite entenderse a los participantes (Kitses 1970, pág. 24). ¿Pero en qué se basa el acuerdo? Buscombe (1970) y McArthur (1972) destacan el papel de la *iconología*; un género nace de la presencia de figuras *recurrentes*, tanto en el plano de los *personajes* como en el de los *ambientes*. Kitses (1970) habla

ampliarse, pero lo más importante es que se tratan los elementos formales (figuras, temas, procedimientos) y su función social (la necesidad de reconocer lo que se nos muestra; la utilidad de las soluciones recurrentes; el impulso a traducir la Historia en historias, etc.) (Casetti 2000, 304).

Los géneros cumplen una importante *función social, cultural, industrial, económica y tecnológica* que debe considerarse como parte intrínseca de su definición, para no reducir esta última a una categoría meramente taxonómica. Como resalta Dudley Andrew:

Genres are now to be thought of not as changeless structures ordained by some natural of psychological law and destined to repeat themselves to every society; nor are they merely the taxonomic constructs of analysts. They serve a precise function in the overall economy of cinema, an economy involving an industry, a social need for production of messages, a vast number of human subjects, a technology, and a set of signifying practices (Andrew 1998, 110).

1.4.5 Últimas reflexiones sobre las dificultades definitorias de la categoría útil y polifacética de los géneros cinematográficos

A modo de conclusión, podemos corroborar que nos encontramos ante un concepto muy *complejo* de definir. Aunque podríamos continuar añadiendo características y definiciones muy diversas, por cuestión de espacio, finalizaremos con algunas conclusiones.

también de *referencias históricas*, [...] de temas fijos, [...] y de *esquemas* procedentes de la *literatura* o del *teatro*. Otros añadirán nuevos factores: el uso de un *estilo* consolidado, la intervención de los mismos *actores*, la aparición de *modas* periódicas” (Casetti 2000, 304). (La cursiva es nuestra para resaltar los términos significativos para nuestro trabajo).

La complejidad de definir a los GC es de acuerdo tácito entre los autores. Por poner algún ejemplo, Dudley Andrew (1984, 110) infiere que el género cinematográfico es una categoría extraña porque prácticamente incluye todos los aspectos de la economía, que están presentes en el cine, pero cuya interrelación suele resultar muy difícil de percibir.

Por su parte, Steve Neale concluye su repaso de las definiciones de género literario y cinematográfico con las palabras que nos parecen acertadas y adecuadas para cerrar este apartado:

What emerges from this overview is that genre as a term has been used in different ways in different fields, and that many of its uses have been governed by the history of the term within these fields -and by the cultural factors at play within them- rather than by logic or conceptual consistency (Neale 2000, 28).

Así mismo, podemos corroborar que “género” y “genérico” son conceptos y términos *polifacéticos*, tal y como contemplan otros teóricos. Por citar alguno, en su estudio de los géneros de Hollywood, Neale (2000, 251-252) observa la variedad de usos de los términos “*genre*” y “*generic*” entre los autores. Así señala, por ejemplo, las diferencias terminológicas de los contemporáneos Startelle y Gomery en sus contribuciones en *The Oxford History of World Cinema* (Nowell-Smith 1996). Para Startelle (1996, 516) dichos términos tienen que ver con las características de las películas de la era de los estudios de Hollywood, así “*post-generic*” se referirá al “*New Hollywood*” donde nuevas categorías coexistirán con los géneros tradicionales. Mientras que para su contemporáneo Gomery (1996, 480) los géneros corresponden a las películas fáciles de empaquetar y de vender en masa a cualquier audiencia en el mundo. Basado en varios casos como este, y tal y como corroboramos nosotros en nuestro estudio, Neale concluye que:

[...] if genre can mean ‘category’, generic can mean ‘constructed or marked for commercial consumption’; if genre can mean ‘corpus’, generic can mean ‘conventionally comprehensible’; if genre can mean ‘formula’, generic can mean ‘those aspects of representation that entail the generation of expectations’; and so on (Neale 2000, 252).

Por consiguiente, es precisamente el carácter polifacético y multiusos de los géneros, lo que lo ha convertido en categoría útil en la teoría y en la práctica, generación tras generación.

Por último, cabe destacar la importancia de contemplar las diversas cuestiones y aplicaciones que en torno a los géneros se plantean los teóricos literarios, cinematográficos, de otras artes como la pintura y la música, así como las planteadas por teorías como la de los actos de habla, la pragmática, o como nosotros proponemos en el presente trabajo, por la traductología o traducción en general y por la traducción audiovisual en particular. El dar respuesta a todas las cuestiones requerirá pensar en los géneros como *fenómenos omnipresentes* y polifacéticos, en las palabras de Neale (2000, 28): “thinking of genres as ubiquitous, multifaceted phenomena rather than as one-dimensional entities to be found only within the realms of Hollywood cinema or of commercial popular culture”. Por lo tanto, nosotros apostamos por un estudio interdisciplinar de los géneros cinematográficos que enlace disciplinas diversas como los estudios cinematográficos, los estudios culturales y de recepción, los estudios lingüísticos y los estudios traductológicos.

1.5 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS.

PRIMEROS MODELOS TEMÁTICOS

En este apartado nos ocuparemos del origen de los géneros cinematográficos: el cine industrial de Hollywood, la analogía entre género y mito y el papel que cumple la audiencia (vid. supra 1.4.1.3). Así mismo, haremos un repaso de la evolución de los géneros, entendidos como

proceso, y prestaremos especial atención a la forma o normas del género. Por último, presentaremos los primeros modelos temáticos.

1.5.1 Origen: el cine industrial de Hollywood. Analogía entre género y mito. El papel de la audiencia

Ocuparnos del origen y la evolución de los géneros cinematográficos es de primordial importancia para nuestro estudio, puesto que “an understanding of where genres come from and how they work both in and on our culture must precede our efforts to differentiate or single out individual genre films for their distinctive artistry” (Schatz 1981, 263).

Cuando pensamos en el origen de los géneros cinematográficos, intuitivamente pensamos en los estudios de Hollywood. Y es que el apogeo de los GC se da de manera simultánea al de los estudios, tal y como advierte Schatz al hablar del papel de la audiencia en la formulación de las formas comerciales populares:

The Hollywood studios and genre film had their heyday simultaneously -and this is no coincidence- when films were seen as mass entertainment by a general public who regularly (one might say even religiously) went “to the movies” in numbers peaking in the mid- to late-40’s at 90 million viewers per week (Schatz 1981, 12).

Como podemos comprobar, la década de mediados de los 40 tuvo un papel decisivo para los géneros y la industria cinematográfica, como también advierte Eduardo Calvo (1975, 34), quien resalta que “el apogeo industrial (sobre todo después de 1945) ha marcado *también* el apogeo de los géneros. Y digo también, porque el desarrollo de la industria cinematográfica no es un desarrollo *lineal* (ningún desarrollo lo es)”.

Esta idea de que el desarrollo de los géneros no es lineal, enlaza con la tendencia a ocuparse de su estudio de manera *transhistórica*, en vez de sincrónica o diacrónica (vid. 1.2.2), puesto que:

Se puede considerar que el género cubre una etapa histórica –lo que da cuenta de su relevancia en la Historia del Cine–, con sus momentos de evolución (nacimiento, desarrollo, madurez y ocaso) [...]. Sin embargo, también se insiste en su carácter transhistórico [...] (Sánchez Noriega, 2002, 21).

Es decir, en vez de observar a los GC en términos históricos de sincronía o diacronía, las últimas tendencias han visto la necesidad de tratar a los GC como categorías transhistóricas comparadas a los *mitos* (vid. 1.4.1.3) y que por lo tanto, trascienden a los límites históricos:

Whereas genres might have been seen as developing within the film industry, according to a historically specific logic, they tend instead to be seen either as continuations of genres pre-existing in literature (the Western), theatre (melodrama) and non-fiction writing (the biopic), or as volcanic eruptions of mythic magma, brought to the surface by the vagaries of technology (the musical), censorship (screwball comedy), or modern life (sci-fi). Whatever role current circumstances may play in formulating the surface structure of genre films, much recent genre theory has assumed that the deep structures come directly from archetypal depths of myth, whether already apparent in other domains or newly brought to the surface by cinema itself (Altman 1999, 20).

Según Schatz (1981, 264) existen dos consideraciones significativas en la analogía entre el mito y el género. La primera es *el papel de la audiencia* en la cinematografía colectiva del género:

Hollywood movies, unlike traditional folk tales, are not the immediate, spontaneous expression of the people; they are, instead, the calculated expression of professional filmmakers. A film genre develops when the audience encourages the repetition of a film narrative -the generic prototype- is the product of collaborative artistry.

Schatz parte de la existencia de un *prototipo genérico* que se convierte en género a causa de la *repetición* fomentada por la audiencia, teniendo en cuenta la paradoja básica de la industria cinematográfica: “movies are made by filmmakers, whereas genres are “made” by collective response of the mass audience” (Schatz 1981, 264).

La segunda de sus consideraciones en cuanto a la analogía entre el género cinematográfico y el mito tiene que ver con la *evolución genérica*, de la que nos ocupamos en el siguiente apartado.

1.5.2 Evolución: el género como proceso. La forma/normas del género

Si los *orígenes* de los GC están directamente relacionados con la función social y cultural de los géneros entendidos como mitos, en los que la audiencia tiene un papel activo en la cinematografía (vid. 1.4.1.3 y 1.5.1), en el proceso de *evolución*, parece ser que las variaciones del género tienen más que ver con el interés de cineastas y de la audiencia en la *forma* del género que en su función social, como advierte Schatz (*ibíd.*).

A medida que evoluciona el GC, la inclinación por la forma -las *normas de expresión* y *composición*- da lugar a una serie de variaciones de especial interés, como películas introspectivas, parodias, etc.:

[...] self-reflexive or formally self-conscious films, genre films which parody or subvert the genre's essentially prosocial stance, the tendency for foreign filmmakers to utilize a genre's formal features as aesthetic ends in themselves with little regard for their social function, and so on (*ibíd.*).

Sin embargo, como apunta el autor, por muy subversivo o introspectivo que sea un género o una película, su éxito va en función de la respuesta popular.

Al hilo de esta reflexión, Eduardo Calvo habla del *proceso de identificación interna* (la película se identifica con las otras que componen su género), que exige la reflexión, el descubrimiento, la lectura. Además señala que:

La coherencia del discurso cinematográfico (el *film* referido así mismo) conduce inevitablemente al placer (a la evasión), el segundo paso es la reflexión (la larga batalla contra la alienación), de ahí a la lucidez, y de la lucidez se puede esperar de todo (Calvo 1975, 34).

En definitiva, los géneros cinematográficos evolucionan al compás de la evolución de la sociedad y su historia, con lo que nos parece interesante que el traductor especializado en TAV sea consciente de la evolución de los géneros. De esta manera, en nuestra opinión, será capaz de incluir en su traducción esos matices de cambio, ese nuevo color de la VO que se trasmite a través de los diversos códigos audiovisuales y que afecta al “significado extra”, tanto de la VO, como de la VM.

1.5.3 Los primeros modelos temáticos

Aunque no es nuestra intención extendernos en el tema, sí que cabe destacar aquí los dos grandes bloques, que según Sánchez Noriega (2002, 102) se pueden distinguir “dentro de la diversidad del cine de los orígenes” y que “en conjunto, ofrecen un gran compendio universal de la cultura occidental”:

- a) *los géneros narrativos y espectaculares tradicionales*, es decir, la narrativa bíblica y hagiográfica, las *féeries* teatrales y la literatura fantástica infantil y juvenil, el melodrama teatral, la novela por entregas, el circo, etc., con un abanico temático que abarca todas las épocas históricas y con tratamientos (realista, fantástico, mitológico) variados;

- b) la *experiencia de lo moderno*, es decir, los medios de transporte, el turismo, el deporte, la vida urbana, las revistas ilustradas, la información periodística, etc. (*ibíd.*).

Dentro de los primeros modelos temáticos, el autor estudia el *documental* (el cine de no ficción, ligado a lo moderno, las primeras *actualidades* o noticiarios con una dosis de propaganda) y el *argumental* (el cine de ficción, en el que predominan los géneros del *cine cómico*; *féeries*; *dramas bíblicos y religiosos*; *melodrama*; *teatro y novela clásicos*). Después el autor prosigue con el estudio de los *pioneros del cine de animación*, el *western fundacional*, el *burlesco*, y por último, el concepto de cine de *aventuras y melodrama en el cine mudo*. Aunque no nos dedicaremos al estudio de estos tipos de cine, sí que hemos considerado pertinente mencionarlos, puesto que en ellos se asientan los cimientos de la clasificación de los géneros cinematográficos que haremos más adelante en el apartado 1.6.2.

1.6 TIPOLOGÍA DE LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

1.6.1 Breve reflexión en cuanto a la noción de género cinematográfico

La palabra "género" es un gentilicio del latín "*genus/generis*" que se utiliza en los distintos ámbitos científicos, las ciencias sociales, etc. para agrupar sus objetos de estudio según una serie de características compartidas. Así mismo, las artes utilizan un mecanismo de estudio similar, empleando al género como categoría o clasificación para organizar las obras a analizar según sus características formales o sus contenidos, tal y como venimos estudiando en el caso de los géneros cinematográficos.

En el cine, Bordwell y Thompson (1995) nos recuerdan que la palabra “género” (en inglés “*genre*”) significa “tipo” y viene del término francés “*genre*”.

En concordancia con lo expuesto en el apartado dedicado a las características de los géneros cinematográficos (vid. 1.4), para dichos autores:

[...] los géneros o tipos de películas son una importante fuente de expectativas del público
[...] se basan en un acuerdo tácito entre los directores y el público [...] y forman un conjunto de
<<reglas>> para la construcción de la narración que conocen tanto el cineasta como el público
(Bordwell y Thompson 1995, 81).

Los autores exponen que dado que no existe un único principio para definir a los GC, algunos géneros se distinguen por un tema común, otros por ciertos objetos o decorados, otros por el tipo de situación de la historia, otros por un estilo de interpretación, otros por el argumento, etc.

Al hilo de lo expuesto, dado que la noción de género cinematográfico es tan compleja de definir, hemos ido ofreciendo varias definiciones a lo largo del marco teórico, por ejemplo, en el apartado dedicado al concepto de género cinematográfico como categoría útil para múltiples usuarios (vid. 1.1) y en el apartado dedicado a las características que conforman su definición (vid. 1.4 y las notas 11 y 12).

Además, para enlazar el marco teórico con el análisis del corpus, incluiremos otras cinco definiciones diferentes en el apartado dedicado al análisis de la conservación de las convenciones del género (vid. 8.2.2.2.5).

Teniendo en cuenta la complejidad de esta noción, a continuación abordaremos una serie de cuestiones en torno a la tipología de los géneros cinematográficos, como sus criterios de clasificación y tipos.

1.6.2 Criterios de clasificación de los textos audiovisuales o filmicos

Anteriormente hemos hecho hincapié en la complejidad de la distinción entre *géneros cinematográficos*, que corroboran numerosos autores como Altman, Sánchez Noriega o Nacache. La misma complejidad se da en la tipología más general de *los textos audiovisuales o filmicos*.

Consciente de esta complejidad y con la intención de esclarecer los criterios de clasificación de los géneros cinematográficos, Sanchez Noriega (2002, 96-102) decide unir la clasificación de las otras categorizaciones de los textos filmicos (que se podrían confundir con las de los géneros) a la clasificación tradicional de los géneros. Con esta reformulación se pueden evitar confusiones, puesto que permite ver las diferencias entre lo que es un género y lo que no.

Aunque no nos detendremos aquí en las otras categorizaciones de textos filmicos que distingue el autor, sí que las enumeraremos y ofreceremos un ejemplo de cada una de ellas entre paréntesis: *el soporte y el medio* (DVD); *el formato de la película* (35 mm); *la duración* (90 minutos); *el objetivo* (cine industrial); *el estilo y la estética histórica* (narración clásica norteamericana); *la adecuación a la realidad* (narrativo o de ficción, como el argumental); *la materia audiovisual* (cine de animación); *el tipo de producción* (películas independientes); *la estructura* (película de historias paralelas); *el origen del guion* (cinematográfico, como secuelas y *remakes*); y *la calificación por edades y el público al que se dirigen* (infantil).

La tipología reformulada de Sánchez Noriega es la siguiente (2002, 97-98):

- *Formatos cinematográficos*. Clasificación en función de la forma artística (naturaleza del material expresivo y su relación con la realidad). Establece las

siguientes parejas: a) cine mudo/sonoro, b) cine de animación/de referente real, c) cine figurativo/no figurativo y d) cine argumental/documental

- *Categorías supragenéricas*. Condicionantes o aspectos del proceso de creación previos a cualquier clasificación genérica y a los formatos que tienen relevancia en el resultado estético final del filme. Son compatibles con los formatos y los géneros. Se distinguen de los formatos porque se sitúan en un nivel posterior y son plasmaciones concretas de los mismos. Se distinguen de los géneros en que no tienen en cuenta los criterios de diferenciación genérica (tema, espacio, tratamiento), sino que abordan los márgenes de los textos fílmicos (producción, origen, finalidad) o su forma externa (duración, estructura). Al menos se pueden considerar las siguientes:
 - a) la *duración*: cortometrajes, largometrajes, videoclips, etc.;
 - b) la *finalidad* o la recepción del texto fílmico: comercial, de explotación, publicitario, industrial, experimental, de arte y ensayo, infantil, pornográfico, películas de culto, de agitación política...;
 - c) el *proceso de producción*: cine comercial de estudio, serie B, independiente, institucional, cooperativo, etc.;
 - d) el *origen del guion*: adaptaciones novelísticas, teatrales, *remakes*, historias reales, etc.;
 - e) la *estructura*: películas de episodios, historias paralelas, etc.
- *Géneros*: géneros canónicos, géneros híbridos e intergéneros

De estos últimos nos ocuparemos con más detalle en el apartado siguiente.

1.6.3 Criterios de clasificación de los géneros cinematográficos y tipología

Como hemos venido diciendo a lo largo del presente trabajo, los géneros cinematográficos son categorías internacionales multifuncionales y útiles (vid. 1.1, 1.4.4.4 y 1.4.5), que sirven, entre otros a:

- a) los *espectadores* para la distinción de las características de las películas o convenciones (p. ej. tiempo: s. XIX y espacio: Oeste americano, para un *western*) y como guía de sus expectativas (p. ej. reírse con una comedia);
- b) las *productoras y distribuidoras* (p. ej. para publicitar y comercializar su producto industrial);
- c) los *intermediarios* para clasificar sus productos culturales (p. ej. bibliotecas).

Además, como también vimos anteriormente, el análisis del inicio del film puede servir como identificador de género e incluso el propio nombre que designa al género nos remitirá a la especialización de su contenido narrativo o a su tratamiento (vid. 1.4.3.3).

Dicho esto, Sánchez Noriega (2002, 98) señala que se pueden establecer al menos los siguientes criterios de clasificación:

- a) *según las expectativas*: drama, comedia, terror, aventura, acción, etc.;
- b) *según la época*: histórico, pseudohistórico, actual, futurista;
- c) *según los temas* o ciclos: bélico, policíaco, biográfico, religioso, etc.; y
- d) *según el tratamiento*: comedia, parodia, drama, esperpento, comedia dramática, etcétera.

También como vimos con anterioridad, el sistema de los géneros cinematográficos es transhistórico (vid. 1.2.2 y 1.4.1.1.2), independientemente de si su origen es literario o no y está sometido al patrón de la repetición y la diferencia, y a las expectativas del público (vid. 1.4.3.1). Esto lo mantiene en continua evolución (vid. 1.4.2.4 y 1.5.2), de ahí que dentro del sistema encontremos macrogéneros, géneros, especializaciones o ciclos, etc., y que debido a sus límites difusos (vid. 1.4.3.2), las películas puedan pertenecer a varios géneros. Con la evolución del cine, surgen nuevas clasificaciones y la lista de géneros parece someterse a la infinitud (vid. 1.4.1.1).

Aun así, Sánchez Noriega (2002, 99) advierte que “la complejidad del asunto no debe disuadir de una tipología que sirva para el conjunto” y propone una tipología que puede consistir en estos tres grandes bloques:

- d) *géneros canónicos* o mayores: drama o melodrama, western, comedia, musical, terror, fantástico o ciencia-ficción, aventuras o acción y criminal (cine negro, policíaco, thriller). El criterio principal son las expectativas del público. Otros elementos son la materia expresiva, la temática o la ambientación y la ubicación espaciotemporal. Dentro de ellos se dan unas especializaciones o géneros menores (pueden servir para precisar un título) y subgéneros o ciclos (tienen menor entidad al no poseer rasgos diferenciales de estilo o configurar un bloque diferenciado). Ambos se distinguen de los géneros híbridos o intergéneros en que se sitúan dentro del espacio conceptual del género originario;
- b) *géneros híbridos*: formados por un catálogo de películas claramente identificable, cuyas obras participan simultáneamente de más de uno de los géneros canónicos (comedia dramática). Son especializaciones que han

adquirido el suficiente desarrollo y entidad como para independizarse de los géneros originarios. Algunos géneros canónicos o menores son híbridos;

c) *intergéneros o ciclos intergenéricos*: formados por catálogos de películas con identidad propia, pero que pueden pertenecer indistintamente a uno o más de los géneros canónicos (una película erótica puede ser drama, comedia o de terror). Se diferencian de los géneros híbridos porque el rasgo principal de su identidad no tiene su origen en uno de los géneros, sino que viene dado por una temática (cine de mujeres) o una estructura (película de carretera).

En la página siguiente ilustraremos con una tabla los géneros, especializaciones, ciclos y subgéneros que Sánchez Noriega (2002, 100-101) incluye en la tabla de su tipología de textos audiovisuales o filmicos. Nosotros nos centraremos en los géneros, por lo que excluirémos de su tabla a los formatos y las categorías supragenéricas.

GÉNEROS, ESPECIALIZACIONES, CICLOS Y SUBGÉNEROS		
<p>DRAMA Melodrama. Romance, drama romántico. Histórico. Político. Social. Judicial. De investigación. Biográfico. Religioso, bíblico. Amores imposibles. Amor y muerte. Desamor y separación. Reencuentros. Descubrimiento del sexo y ritos de adultez. Familias en crisis. Mundo de la infancia. Minorías étnicas (amish, tribus indias, inuit, judíos, gitanos, mercheros, etc.). Discapacitados. Luchas obreras y clases sociales. Racismo y derechos humanos. Emigración y choque cultural. Guerrilla y terrorismo. Biografías de pintores, actores, políticos, escritores, aventureros, científicos, gangsters, santos, etc. Descolonización e independencia. Mundo de los toros. Enfermedades físicas y mentales. Muerte y sentido de la vida. Pena de muerte. Drogas y alcoholismo. Descenso a los infiernos. Prostitución. Desaparición de personas.</p> <p>FANTÁSTICO Fantasías históricas. Héroes y animales mitológicos. Metáforas futuristas. Invasiones del espacio. Monstruos de laboratorio. Robots y máquinas del tiempo. Brujas, magos y héroes medievales. Transformaciones de tamaño. Poderes extraordinarios.</p> <p>AVENTURAS Y ACCIÓN Acción espectacular. Piratas y aventuras marinas. Leyendas medievales. Capa y espada. Espacios exóticos. Artes marciales. Aventuras futuristas. Deportivas (de surf, béisbol, boxeo, fútbol, etc.). Huidas, fugas y persecuciones. Animales. <i>Kaiju-eiga</i>. Espionaje, agentes secretos, James Bond. <i>Buddy films</i>.</p>	<p>COMEDIA Burlesco, slapstick. Screwball. Comedia romántica. Humor absurdo. Humor negro. Intelectual. Picaresca. Encuentro casual. De teléfonos blancos. Sainete. Cámara oculta. Con niños. Familiar. Españolada. De estudiantes. De desmadre (<i>big caper</i>). Parodias. Atracos y timos.</p> <p>WESTERN Histórico. Psicológico. Proindios Crepuscular. Spaghetti western. Horse opera. Conquista del Oeste. Indios. Relatos de venganza. Cuatrerros. Western latino (El Zorro, El Coyote...).</p> <p>CRIMINAL Cine negro. Suspense, thriller. Cine de gánsters. Policiaco. Intriga psicológica. Policiaco-documental. Denuncia social. Investigación criminal. Penitenciario. Mafia. Atracos y timos. Falso culpable. Psicópatas. Asesinos en serie.</p> <p>BÉLICO Drama bélico. Misión militar. Pacifista. Comedia militar. Guerra de Secesión americana. Primera Guerra Mundial. Guerras coloniales. Guerra Civil española. Segunda Guerra Mundial. Partisanos, resistencia antinazi. Guerra de Corea. Vietnam y Sureste Asiático. Guerras contemporáneas (Latinoamérica, Oriente Próximo).</p>	<p>MUSICAL Comedia musical (musical americano). Melodrama con canciones. Cine con cantante y/o músico Baile. Ópera. Opereta. Ópera rock. Ranchera mexicana. Zarzuela. Copla española y flamenco. Vodevil. Conciertos.</p> <p>TERROR Licantropía (hombre lobo). Vampirismo. Satanismo. Gore. Sucesos paranormales Alucinaciones y terror psicológico. Psicópatas. Muertos vivientes. Casas y objetos con poderes. Asesinos en serie. Animales demoníacos.</p> <p>PRINCIPALES GÉNEROS HÍBRIDOS Comedia dramática. Comedia musical. De romanos (péplum) (drama histórico de la antigüedad + aventuras). Catástrofes (drama + aventuras). Kolossal (drama histórico, bíblico o actual + aventuras). Ciencia-ficción (fantástico + aventura o drama). Esperpento (comedia + drama trágico). Cine de propaganda (bélico, político o criminal + drama).</p> <p>INTERGÉNEROS Cine en el cine. Mundo del cine, del teatro, de la televisión y del espectáculo. Películas de carretera y de viajes (road-movies). Cine de mujeres. Cine de profesionales (médicos, periodistas, abogados...) Homosexualidad. Historias de amistad e iniciación. Erótico. Relatos de venganza...</p>

Tabla 3. Tipología de los géneros cinematográficos (adaptada de Sánchez Noriega 2002, 100-101)

No obstante, Sánchez Noriega (2002, 99-100) considera que habrá películas que se puedan catalogar en más de un género o que no pertenezcan a ninguno concreto porque “su estilo, su discurso o la voluntad autoral rompen los moldes, recursos y estructuras propias de los géneros”. Así mismo, el autor reconoce que, en esta tipología, el cine experimental (o de vanguardia, de autor, abstracto, etc.) queda algo marginado y esto es así porque lo considera “una categoría supragenérica que no puede ser ubicada en el formato ni en los géneros”.

En el capítulo siguiente (Capítulo 2) nos centraremos en el género *western*, al que consideran numerosos autores como el género por excelencia y que es el que hemos elegido como objeto de estudio para nuestro análisis del corpus.

CAPÍTULO 2

EL *WESTERN*, VISTO COMO GÉNERO CINEMATOGRAFICO POR EXCELENCIA

En este capítulo nos ocuparemos del estudio del género *western*, considerado como el género por antonomasia. Para ello incluiremos la justificación de su estudio; las características, componentes genéricos, convenciones, expectativas y sus implicaciones en la traducción; así como su origen y su evolución, a través de una tipología de sus subgéneros, ciclos y especializaciones, dentro de su contexto histórico.

2.1 JUSTIFICACIÓN DEL GÉNERO *WESTERN* COMO OBJETO DE ESTUDIO

Dentro de los posibles géneros que hemos mencionado en la clasificación anterior, hemos elegido al género *western* como objeto de estudio por ser considerado de acuerdo tácito como el género cinematográfico por excelencia (André Bazin, Vincent Pinel, Sánchez Noriega, Quim Casas, Fernández-Santos). Su significación la trataremos ampliamente cuando hablemos del origen y evolución del género, así como cuando justifiquemos el valor cultural e histórico de las películas que componen nuestro corpus.

La estructura del *western*, compuesta por convenciones y expectativas consolidadas, lo convierte en el objeto de análisis perfecto para acercar el concepto de género cinematográfico como corpus y el análisis de sus convenciones a los estudios de traducción en general y de traducción audiovisual en particular. Aunque es un género que vio su punto álgido y decadencia, las convenciones, estereotipos y valores mitológicos de la vida del Oeste americano siguen siendo punto de referencia e inspiración en la actualidad en distintos ámbitos de la sociedad.

Por ejemplo, el cantante Bruce Springsteen sacó a la venta el 4/11/14 el cuento *Outlaw Pete* (Editorial Simon & Schuster), basado en su homónima y épica canción de 2009, que creó inspirándose en el libro *Brave Cowboy Bill*²³ que le leía su madre en los años 50. No sería de extrañar que el personaje del forajido arrepentido “*Outlaw Pete*” llegara a la gran pantalla, puesto que -a pesar de no rodarse un millar de *westerns* en la actualidad como se hizo en la época de los estudios- las firmes convenciones y valores transhistóricos del género permanecen vigentes y permiten establecer un diálogo accesible entre el artista y el espectador. Además, la convención icónica del pistolero arrepentido que intenta huir de su pasado y reinsertarse en la sociedad es precisamente uno de los tipos estables del género. Esta figura está presente en la película de nuestro corpus *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens 1953) en su protagonista Shane (Alan Ladd), cuya dimensión psicológica dio lugar a imitaciones tan importantes como *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1985) donde su director Clint Eastwood reelabora el modelo mítico de *Raíces profundas*.

Por lo tanto, el *western* nos parece un tema de interés también para la actualidad. Así, partiendo del género cinematográfico por excelencia, centraremos nuestro corpus en los *westerns* clásicos, donde se forjan y renuevan sus convenciones, que las tendremos en cuenta en el análisis desde el punto de vista de la TAV, en concreto desde su doblaje en España y veremos que muchas de las convenciones inherentes al género se siguen extrapolando a la sociedad moderna. Además, el mito del Oeste que ofreció a los inmigrantes europeos una tierra de ensueño parece estar aún presente en la mentalidad de muchos europeos un siglo y medio más tarde.

²³ Noticia leída el 28/08/14 en el LA Times: <http://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-bruce-springsteen-childrens-book-outlaw-pete-20140828-story.html> (Lewis 2014) y escuchada en el Telediario de La 1 de TVE el 31/08/14

2.2 CARACTERÍSTICAS, COMPONENTES GENÉRICOS, CONVENCIONES, EXPECTATIVAS Y TRADUCCIÓN

Se suelen adscribir al género *western* aquellas películas que se sitúan en un tiempo y espacio concretos que pueden, no obstante, variar: el tiempo es el s. XIX, generalmente entre el 1840 y 1890, en el que se dan hitos importantes como la fiebre del oro y la Guerra de Secesión, y el espacio es el Oeste americano, generalmente la frontera al oeste del río Misisipi que avanza hacia el Pacífico. Aunque la narración de sus leyendas alude a la historia, los acontecimientos se representan de forma mitológica, cuyo tratamiento varía según el contexto de cada época.

Cuanto mayor sea el conocimiento del traductor de la historia épica de la conquista del Oeste americano y de la terminología referente a sus temas, intertextos, parajes y personajes, más carga informativa podrá transmitir al espectador M y más contribuirá a la construcción, reconstrucción y preservación del mito histórico, al proceso de “mitologización” del que habla Sánchez Noriega (2002, 105). Los componentes visuales del género servirán para connotar la información histórica contenida en la narración a traducir, por eso haremos aquí un repaso de los componentes o convenciones del género *western*.

Al ser el género codificado por antonomasia, se caracteriza por unos *componentes genéricos* que comprenden un conjunto de *convenciones* y *expectativas* formado por numerosos temas, personajes, paisajes, decorados, vestimenta y accesorios bastante reconocidos por el espectador. Dentro de una misma película podemos observar muchos de estos componentes genéricos, como apreciamos en la “Guía para ver: Centauros del Desierto” de Cherta Puig (1999).

A continuación haremos un listado de los componentes genéricos enumerados por dos autores: Cherta Puig (1999, 69-70) y Vincent Pinel (2009, 321-322). Los representaremos en forma de tabla, comenzando en la columna izquierda con los elementos que lista Cherta Puig y añadiendo en la columna de la derecha otros que enumera Pinel, sin repetir los elementos que ya haya mencionado Puig. Las dos columnas son complementarias, no opuestas, con la presencia de algunos sinónimos. Existen otros elementos del género, pero nuestra intención es la de proporcionar una lista bastante completa, no la de enumerar todos los posibles elementos.

a) *Personajes masculinos y femeninos:*

CHERTA PUIG (1999)	PINEL (2009)
PERSONAJES MASCULINOS	
Outlaw (forajido, pistolero) Granjero Colono Militar <i>Marshall/sheriff</i> Buscador de oro Traficante Banquero Cazador de recompensas Trampero/cazador Periodista El hombre del Este El pie tierno (colono novato procedente de una profesión no viril) El jugador El <i>cowboy</i> El indio (buen salvaje/alcohólico/rebelde) El párroco Tendero El explorador/rastreador	El pionero El aventurero El justiciero El vagabundo El solitario El chico malo (<i>badman</i>) en ocasiones arrepentido (<i>good badman</i>) El bandido bondadoso El matón a sueldo El fuera de la ley El vaquero El soldado US Cavalry El juez (expeditivo, incluso corrupto) El médico alcohólico El político (y el banquero, generalmente poco recomendables)

PERSONAJES FEMENINOS	
La granjera/ganadera Ciudadana Tendera Chica de <i>saloon</i> La india La amazona (indumentaria masculina)	Virgen (joven recatada, institutriz) Madre (admirable) Putas (buscona, cantante de cabaret, prostituta de gran corazón) Marimacho

Tabla 4. Componentes genéricos del *western*: personajes masculinos y femeninos (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009))

b) Espacios/decorados:

CHERTA PUIG (1999)	PINEL (2009)
ESPACIOS	DECORADOS
<u>Ciudad:</u> Calle principal (abierta al paisaje) Estación Iglesia <i>Saloon</i> Oficina del <i>sheriff</i> Tienda de abastecimiento Banco Vivienda <u>Naturaleza dominada o en proceso:</u> Granja/rancho Fuerte Estación/puesto diligencias <u>Espacio natural:</u> Montañas Bosques Praderas Desiertos Ríos El mar (ocasionalmente) Hábitat del indio (en poblado o aislado)	La cárcel El hotel El bazar (<i>general store</i>) La peluquería El taller del herrero El cementerio Predomina el paisaje abierto El cañón El valle La mina de oro

Tabla 5. Componentes genéricos del *western*: espacios/decorados (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009))

c) *Temas/situaciones:*

CHERTA PUIG (1999)	PINEL (2009)
TEMAS / SITUACIONES	
Adquisición de la tierra (carrera, herencia, juego) Descubrimiento de nuevos pastos Asentamiento del colono Enfrentamiento entre ganaderos (vacas vs. ovejas) Enfrentamiento ganadero vs. colono Parcelación de la tierra (alambrada) Descubrimiento de oro Explotación de la mina Paso de la caravana Guerras indias Asalto (banco, diligencia, tren) Duelo (culminación enfrentamientos personales) Banda extorsionadora del entorno (ciudad o rancho) Reinserción del forajido/pistolero Pacificación de la ciudad La caza del hombre El linchamiento Transporte de ganado La guerra civil Desplazamiento de la frontera (ciudad vs. mundo indio/el <i>outlaw</i> vs. la ciudad) Tendido vías comunicación (ferrocarril, telégrafo) Creación y difusión del periódico La pelea de <i>saloon</i> La acampada y el vivac	La emigración Los desplazamientos (a caballo, en caravanas de carretas, en diligencia, en tren, en barco) El trabajo (doma de los caballos, guía de los rebaños) Los conflictos (segregación racial, indios contra pioneros, ganaderos contra granjeros, representantes del orden contra forajidos) La lucha por la propiedad, por el poder Los actos ilegales (rapto, asesinato, linchamiento, violación) Las modalidades del enfrentamiento (emboscada, persecución) La guerra (ataques de los indios contra las caravanas y las granjas aisladas, masacre de los pieles rojas y destrucción de los poblados indios por el ejército americano)

Tabla 6. Componentes genéricos del *western*: temas/situaciones (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009))

d) *Indumentaria/accesorios*:

CHERTA PUIG (1999)	PINEL (2009)
INDUMENTARIA / ACCESORIOS	
<u>Indumentaria:</u> Jeans Sombrero Pañuelo Caballo Colt (el villano suele llevar dos) Rifle Tabaco de mascar	<u>Vestimenta</u> Botas de cuero El sombrero stetson Pantalón de cuero o de lona gruesa Camisa de algodón <u>Accesorios:</u> Las armas (Colt 45, fusil Winchester, arma blanca) Las herramientas (látigo, lazo) El caballo, imagen de libertad, cobra mayor importancia que la mujer

Tabla 7. Componentes genéricos del *western*: indumentaria/accesorios (basada en las enumeraciones de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009))

2.3 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO *WESTERN*. TIPOLOGÍA, SUBGÉNEROS, CICLOS Y ESPECIALIZACIONES DENTRO DE SU CONTEXTO HISTÓRICO

Aunque sí que es cierto que muchas películas del Oeste se basan en *dime novels* (novelas de diez centavos), los autores coinciden en la autonomía del género *western*, que se ha creado con el propio cine.

Así, Sánchez Noriega (2002, 98) afirma que:

Aunque se suele hacer hincapié en el origen literario –el caso del drama, la aventura o el terror- y el teatral –el musical o la comedia- de los géneros, el cine ha creado algunos propios (western) o, al menos los ha modelado con rasgos genuinos (fantástico).

Además, en su estudio del *western* como épica americana, Sánchez Noriega reitera que “el considerado género cinematográfico por excelencia –sin estrictas filiaciones literarias, plásticas o musicales- es más identificable por su iconografía que por su estilo, forma artística o temática” (2002, 145-146).

A continuación haremos un repaso de la historia del género *western*, que se desarrolla paralela a la historia propia del cine, ya que como dice Casas (2007, 23) “el western nació prácticamente con el propio cine y no tardó mucho en convertirse en uno de los géneros más cultivados y populares”. Nuestro repaso consta de siete apartados: el cine mudo y *western* fundacional (1894-1928), que explicará el origen del *western* con más detalle; la llegada del sonoro (1929-1938); la Segunda Guerra Mundial y la renovación (1939-1949); la edad de oro y relevancia del mito (1950-1959); el crepúsculo (1960-1969); los últimos cambios (desde 1970); y el subgénero *western mediterráneo* o *spaghetti western* (1960-1980). De este modo presentaremos las tipologías del género, subgéneros, ciclos o especializaciones dentro de su contexto histórico.

2.3.1 El cine mudo y *western* fundacional (1894-1928)

Sánchez Noriega dice, secundando las ideas de A. Fernández-Santos (1988), que “se considera que en Estados Unidos el western ha cumplido la misma función de leyenda fundacional de la nación que las epopeyas medievales tuvieron en Europa” (Sánchez Noriega 2000, 146).

Poco después del establecimiento definitivo de la frontera de EE.UU. (1890), tras el proceso de colonización y “Guerras Indias”, en 1894 se filman las imágenes del “*Wild West Show*”. Este espectáculo ambulante de Buffalo Bill (coronel William Frederick Cody) reproduce rodeos y ataques de los indios a la diligencia que él mismo había vivido. El cine se inspira en estas vivencias personales de los espectáculos en vivo, y dos años más tarde, de las *pulp magazines*, que narran la leyenda épica del “Lejano Oeste” (*Far West*), que ya era conocida con las *dime novels* (novelas de diez centavos). Teniendo estos hechos en consideración, no es de extrañar, como señala Pinel que:

No fue sin duda obra de la casualidad que la primera película narrativa filmada en América fuera un *western*. *Asalto y robo al tren* de Edwin S. Porter ya contenía todos los ingredientes del género: ataque a mano armada de un tren, persecución de los forajidos, ajuste de cuentas final. Utilizaba profusamente el rodaje de exteriores, aunque todavía carecía del imprescindible protagonista (Pinel 2009, 318).

Es decir, que con *Asalto y robo al tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) ya tenemos las convenciones y escenarios realistas de un modelo que será muy imitado y se convertirá en uno de los géneros americanos favoritos de la época.

Además de la plasmación de las vivencias personales en la imagen de testigos históricos como el pistolero de OK Corral y asesor de cineastas Wyatt Earp, el autor Sánchez Noriega explica que también contribuyó al origen del género (1908-1915) “la creación de los estudios en la Costa Oeste, ya que posibilita el rodaje de parajes históricos: el Gran Cañón, el Valle de la muerte [...]” (Sánchez Noriega 2002, 105).

Pinel secunda la idea de la proliferación del *western* por la instalación de productoras en estos escenarios y además añade que “grandes realizadores, como David W. Griffith, Thomas H.

Ince [...] Cecil B. DeMille, Raoul Walsh y John Ford aportaron esmero y autenticidad a sus obras” (Pinel 2009, 319). También hay actores que se especializan en el mismo personaje de una serie, como Gilbert M. Anderson (Bronco Bill) y William S. Hart, protagonista de la superproducción *El hijo de la pradera* (*Tumbleweeds*, William S. Hart y King Baggot, 1925).

En esta primera etapa, cuya fórmula estereotipada exige intriga, acción y climax, se pueden distinguir varias especializaciones y subgéneros, como aprecia Noriega (2002, 106):

- a) el western <<maravilloso>> con personajes de una pieza que basa su interés en la pura acción;
- b) el western <<de interés humano>>, realista, con personajes heridos por alguna circunstancia y un punto de vista que se identifica con la víctima;
- c) el western realista, emparentado con la novela de aventuras, donde los humanos se enfrentan a la naturaleza.

En 1910 se emplea la palabra “*western*” como adjetivo (*comedia western*, *melodrama western*), pero en los años veinte pasa a emplearse como sustantivo, como señalan varios autores (Leutrat 1998, Cherta Puig 1999, Sánchez Noriega 2002) y adquiere así su identidad.

Quim Casas reconoce los *westerns* y *pseudowesterns* de David W. Griffith, pero dice que “fue Thomas Harper Ince quien, a partir de 1912, sentó las bases inalterables en la configuración de los personajes, las principales líneas argumentales y la implicación del paisaje de acontecimientos” (2007, 23).

En las dos primeras décadas de consolidación del género los temas son el reflejo paralelo de su propia historia, como los derechos de los indios con su obtención de la ciudadanía americana

en 1924, cuyo tratamiento, advierte Sánchez Noriega (2002, 105) será diferente al de los años 50, donde la historización y consolidación del género ya no son paralelas.

Dentro de las superproducciones de las grandes compañías que contribuyeron al desarrollo de este género épico, en cierto modo propagandístico, que narra el mito histórico de conquista con paisajes majestuosos, el autor anterior (*ibíd.*) destaca entre otras: *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon*, James Cruze, 1923, Paramount) y *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924, Fox).

2.3.2 La llegada del sonoro (1929-1938)

Es de acuerdo tácito entre los autores que esta época no estuvo marcada por el esplendor para el género épico del *western*, debido a la llegada del sonoro y sus dificultades técnicas (Sánchez Noriega, Cherta Puig, Quim Casas, Vincent Pinel).

Así, Cherta Puig asegura que “la llegada del sonoro, con sus problemas iniciales de inmovilidad de cámara y rodaje en estudios, arrincona temporalmente un género algo saturado” (1999, 71). Aun así, tendrá sus éxitos. De esta época destaca *En el viejo Arizona* (*In Old Arizona*, R. Walsh, 1929), que consigue la verosimilitud con el sonido del *bacon* en la sartén, y como dice Pinel (2000, 319), tiene el mérito de ser la primera en captar el sonido de exteriores con el cabalgar de los caballos y las ruedas de los carros. En esta época de serie B y seriales para el *western*, los autores señalan entre los éxitos: las grandes producciones como la mencionada anteriormente, *La gran jornada* (*The Big Trail*, R. Walsh, 1930), *Billy the Kid* (ídem, King Vidor, 1930) y *Cimarrón* (*Cimarron*, Wesley Ruggles, 1931); un millar de producciones en serie como los *western* musicales de <<cowboys cantantes>> (Roger Rogers, Gene Autry); y los *western* épicos de Cecil B. De Mille.

2.3.3 La Segunda Guerra Mundial y la renovación (1939-1949)

En 1939 resurge el género con la modesta producción de *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, con la que saltó a la fama John Wayne), que se convierte en la película cumbre del *western*. Su significación la abordaremos más adelante (vid. 6.2.2.1), al ser una de las películas de nuestro corpus.

Pero ese mismo año comienza la Segunda Guerra Mundial, que hará mella en el cine y dotará al *western* de sombras, realismo y madurez, sin ápice de triunfalismo y “donde el género alcanza su cumbre estilística desde la complejidad y diversidad de propuestas” (Sánchez Noriega 2002, 146). No es entonces de extrañar, como opina Quim Casas que uno de los títulos más importantes de esta época sea *El incidente Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943), “retrato en negro de una sociedad atávica marcada por el linchamiento” (Casas 2007, 25).

Pinel (2009, 319) destaca que aunque esta época sigue fiel a la leyenda épica del “Salvaje Oeste” (*Wild West*), se rompe con su representación tradicional con la llegada de nuevas preocupaciones políticas y sociales (*El forastero*, *The Westerner*, William Wyler, 1940), o sexuales (*Duelo al sol*, *Duel in the Sun*, King Vidor, 1946). Por otra parte, el autor considera que “la riqueza de la dramaturgia, la complejidad de los personajes (*Río Rojo*)²⁴, el tono justo y maravillosamente nostálgico de la evocación del pasado (*Pasión de los fuertes*) lo consagraron como un género de calidad” (*ibíd.*).

²⁴ Abordaremos la significación de *Río Rojo* más adelante (vid. 6.2.2.2), puesto que se trata de una de las películas de nuestro corpus.

Cherta Puig (1999, 72) también observa que “sus figuras resultan más complejas y el dualismo se reduce: pistolero, vaquero, *marshall*, indio –que ha acabado por ser el enemigo natural– poseen rasgos propios: el camino conductor del héroe al antihéroe”. El autor considera que en esta etapa se fijan los componentes genéricos (ciudad, disputas, rehabilitación del indio, atracos, transporte de ganado, fiebre del oro). También contempla otros cambios, como el lado sombrío del glorificado forajido, el rescate del mito épico del tendido del ferrocarril y el telégrafo (civilización), así como la dimensión heórica del soldado que señalan Astre y Hoarau (1975).

Por su parte Quim Casas (2007, 25) coincide con la idea anterior de la mutación del género hacia otras tendencias trágicas y melodramáticas, aunque el mito siga presente. El autor considera que el *western* “vivió una de sus más largas y fecundas etapas” con cineastas como Ford, Walsh, Vidor, Henry King, William A. Wellman y Howard Hawks.

Al hilo de lo expuesto, Sánchez Noriega (2002, 146) subraya de esta época que las películas, “al narrar las epopeyas de los colonos o las gestas de los héroes, translucen el patriotismo y el espíritu comunitario que caracteriza el New Deal”. Entre los mejores títulos resalta: *El forastero* (1940), mencionado anteriormente y *Murieron con las botas puestas* (*They Died With Their Boots on*, Raoul Walsh, 1942).

A finales de esta época cabe destacar la obra maestra *Río Rojo* (*Red River*, Howard Hawks, 1948) que como explicaremos más adelante en la descripción de nuestro corpus (vid. 6.2.2.2), supone un hito en la historia del género, puesto que se le considera el precursor del *western psicológico* o *superwestern*. Como veremos a continuación, esta tendencia se desarrollará en los años 50.

2.3.4 La edad de oro y relevancia del mito (1950-1959)

Es una época en la que se examina la relevancia del mito, en que se busca el balance entre la realidad y la leyenda, entre la civilización y el exterminio, una época llena de contrastes y competencia con la televisión.

Algunos autores manifiestan el reflejo de la historia contemporánea en esta etapa del género. Por ejemplo, la película *High Noon* (*Solo ante el peligro*, Fred Zinnemann, 1952) se considera un reflejo del maccarthismo o la caza de brujas. Pinel (2009, 320) destaca el distinto tratamiento a los indios, que fueron excelentes soldados americanos en la Segunda Guerra Mundial. Quim Casas (2007, 27) ve el reflejo de los jóvenes violentos americanos de los 50 en los personajes del *western* de Fuller y Ray. En definitiva “las inquietudes de América (la guerra de Corea, el maccarthismo, el problema racial, entre otros) se proyectaron en la lectura de la historia de América y fisuraron la imagen tradicionalmente optimista del wéstern” (Pinel 2009, 319).

De las nuevas tendencias de este período, Quim Casas (2007, 25) destaca los *westerns* pro indios, que van de lo sombrío (*La puerta del diablo*, *Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950) a lo esperanzador (*Flecha rota*, *Broken Arrow*, Delmer Daves, 1950); y lo que se denomina *westerns psicológicos* o *superwesterns*, que añaden una dimensión psicológica a los personajes –discutible, puesto que ya lo hicieron Ford, Vidor o Hawks- con títulos como *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinneman, 1952) y *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), una de las películas de nuestro corpus. Hay autores que ven en el aspecto psicológico una nueva tendencia y otros simplemente la influencia lógica de la posguerra. Al *western* que intenta ir más allá, en cuanto a puesta en escena u otros aspectos extrínsecos al género, lo que se denomina *western psicológico* o *superwestern*, André Bazin lo define como:

The superwestern is a western that would be ashamed to be just itself, and looks for additional interests to justify its existence – an aesthetic, sociological, moral, psychological, political, or erotic interest, in short some quality extrinsic to the genre and which is supposed to enrich it (Bazin 1971c, 151).

Para Casas (2007, 103) *Raíces Profundas* definió, junto con *Solo ante el peligro*, “las características esenciales del denominado superwestern o western psicológico, una alternativa no demasiado clara que apareció, paradójicamente, cuando el género vivía su momento de máximo esplendor”.

Otras especializaciones que resalta Sánchez Noriega (2002, 148) son: el protofeminista (*Caravana de mujeres*, *Westward the women*, William Wellmann, 1951) y el *western* negro (*Horizontes de grandeza*, *The Big Country*, William Wyler, 1958).

A esta época de grandes contrastes también se le considera la época de oro del género. Sánchez Noriega subraya que:

El western de esta época dorada aspira a un mayor realismo y a una autenticidad; más allá del simple entretenimiento busca la credibilidad de los conflictos protagonizados por personajes complejos y universales. Ya no hay héroes de una pieza ni maniqueísmo en las tramas o los personajes y la ambigüedad moral caracteriza a la mayoría de ellos (Noriega 2002, 146).

De esta época dorada cabe destacar importantes joyas cinematográficas como el *western* romántico *Johnny Guitar* (*Id.* Nicholas Ray, 1954); el título más influyente de la época *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), con un cineasta evolucionado; la cara de la crisis económica con *El tren de las 3:10* (*3:10 to Yuma*, Delmer Daves 1957); y el mito histórico con *Río Bravo* (*Rio Bravo*, Howard Hawks, 1959).

2.3.5 El crepúsculo (1960-1969)

En la década de los sesenta nos encontramos con obras que intentan rescatar la tradición épica del género, como las destacadas por Pinel (2009, 320): la histórica batalla de *El Álamo* (*The Alamo*, John Wayne, 1960) y *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, Henry Hathaway, John Ford, George Marshall y Richard Thorpe, 1962), que aclama el coraje de los pioneros.

Además, Sánchez Noriega (2002, 148) destaca obras que “plasman una visión humanista del buen salvaje que enlaza con los orígenes del género”, como el *western* proindio *Estrella de fuego* (*Flaming Star*, Don Siegel, 1960). Sin embargo, este último autor considera, como el resto de autores, que “el realismo, la violencia y la desmitificación llevarán, ya en los años sesenta, al *western* crepuscular” (*ibid.*, 146). Sánchez Noriega (2002), junto a otros autores como Quim Casas (2007) y Vincent Pinel (2009) explican que esta decadencia viene dada por múltiples factores como los diferentes gustos de la sociedad urbana de los sesenta; el agotamiento de las fórmulas; la saturación de seriales de televisión; imitaciones como el violento y sucio *spaghetti-western*; la crisis del cine con el derrumbe de los estudios; el resentido *star system* y el envejecimiento de los actores; el silencio al que sometieron a los directores clásicos; el propio país enfrentado en la guerra de Vietnam, etc. Por su parte, Cherta Puig (1999) recalca el pesimismo y alejamiento de lo legendario de las producciones.

Para dar mejor cuenta de la situación pondremos dos ejemplos. Por un lado, “de la mano del *blacklisted* Dalton Trumbo, D. Miller rueda *Los valientes andan solos* (*Lonely are the Brave*, 1961), film de ambientación contemporánea donde el *cowboy* muere arrollado por un camión” (Cherta Puig 1999, 74). Por otro lado, tenemos *El hombre que mató a Liberty Balance* (*The Man Who Shot Liberty Balance*, John Ford, 1962), que según Pinel (2009, 320) sentenció

el género a muerte con la necesidad de Ford de “<<imprimir la leyenda>> tras presentar la verdad de la Historia”.

Una fecha importante de esta etapa es 1964, año en que el *western* se convierte en uno de los géneros italianos favoritos, como indica Pinel (2009, 320), y en el que se producirán medio millar de *westerns* en una década en este país. Esto es debido sobre todo al genio manierista Sergio Leone, aunque el autor observa que sus sucesores degradan el género con los excesos de violencia, erotismo y visión ultracaricaturesca, y salpican al género americano (*Grupo salvaje*, *The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969).

Sin embargo y a pesar del tono sombrío, el género tuvo sus éxitos. Casas (2007, 27) destaca los films violentos y líricos de Sam Peckinpah, como *Duelo en alta sierra* (*Ride the High Country*, 1962), uno de los *westerns* crepusculares más significativos, y *Valor de ley* (*True Grit*, Henry Hathaway, 1969), por el que Wayne, empeinado en mantener unos valores ya inesistentes, ganó un Oscar, y cuya película contrastaba con un *western* moderno con motos: *Easy Rider/Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper 1969).

2.3.6 Los últimos cambios (desde 1970)

Después del *western* crepuscular, la época de los años 70 y décadas posteriores se caracterizan por la realidad, la crudeza, la melancolía, la desmitificación del género y el distanciamiento del tono épico y legendario. Una vez más, como en períodos anteriores, vemos el reflejo de la historia en el cine, “eran unos tiempos tensos y complejos para la vida política estadounidense, con el asesinato de Bob Kennedy, el fracaso de Vietnam, Richard Nixon y el caso Watergate, lo que cristalizó en *westerns* alegóricos” (Quim Casas 2007, 29), como por ejemplo

Pequeño gran hombre (*Little Big Man*, Arthur Penn, 1970) y los títulos de corte contemporáneo dirigidos por izquierdistas. El autor también reseña la despedida de grandes cineastas como Howard Hawks, John Wayne y Henry Hathaway, que dan paso a otros, como el debut de Clint Eastwood como director con *Infierno de cobardes* (*High Plains Drifter*, 1973).

Algunos autores ven a la figura del *gángster* como la sucesión del personaje del *cowboy*, entre otras influencias del género. Nosotros terminamos esta etapa con la reflexión de Cherta Puig (1999, 74):

Se relaciona la muerte del género con la del *Studio System* y del Hollywood clásico. Pero las estructuras del *western* sobreviven trasladadas a otros géneros o ámbitos, como el urbano: la primacía de la acción y el maniqueísmo devuelven sus valores iniciales. Hablar de muerte del género es un lugar común que no informa de nada. Múltiples son los films que asumen, alterándolos, sus postulados, para construir nuevos discursos textuales cuya imbricación tal vez necesite del paso del tiempo para esclarecerse.

El autor pone como ejemplo de devolución de los valores iniciales del género (acción y maniqueísmo) a la serie de *Harry el Sucio* (Sylvester Stallone, Charles Bronson), que traslada las estructuras del género *western* al mundo urbano.

Entre la década de los 70 y los 90 decrece drásticamente el número de *westerns* filmados a un centenar, aproximadamente el mismo número de *westerns* rodados en tan sólo un año en 1950 (Pinel, 2009, 321). De las escasas obras maestras de estas tres décadas, los autores coinciden en destacar dos películas dirigidas por Clint Eastwood: *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1985), donde reelabora el modelo mítico de *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1952, película de nuestro

corpus) y *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992), *western* que ganaría un Oscar a la mejor película y otro al mejor director, así como un Globo de Oro al mejor director.

2.3.7 El subgénero *western europeo*, *eurowestern*, *western mediterráneo* o *spaghetti western* (1960-1980)

A continuación haremos un repaso de la historia del subgénero *western europeo*, *eurowestern*, *western mediterráneo* o *spaghetti western*, prestando especial atención a sus orígenes y evolución; y haciendo mención de los principales países productores, directores y títulos que marcaron un hito en la historia del género.

2.3.7.1 *Justificación del triunfo del western europeo*

Tal y como expone el autor Rafael de España (2002, 7) “a mediados de los años sesenta, el *western* era un género en franca decadencia”, incluso los dos últimos *westerns* del gran director John Ford (*El hombre que mató a Liberty Balance*, 1961 y *El gran combate*, 1963) compartían un aura de desilusión. Según el autor, algunos realizadores como Budd Boetticher o Sam Peckinpah hicieron un intento fallido de renovar el género, con películas que no se estrenaron en nuestro país y que tuvieron un visionado por televisión tardío.

De España (2002, 8) atribuye además el éxito del *western europeo* al rechazo de la generación de los 60 hacia la ética estereotipada de los 50, que parecía liberarse con los *anti-valores* del *western* italiano, que desenmascaraba los *valores* de codicia, violencia, intolerancia cultural, expoliación a los nativos, etc., subyacentes en los modelos americanos.

Además de estos motivos, en la contraportada de su libro se expone que:

En España, la producción en serie de westerns nació en 1962 por la necesidad que tenía el cine nacional de productos comerciales que no plantearan problemas de censura y pudieran ser asimilados fácilmente por el público internacional que el sistema de coproducción, tan fomentado en aquella época, exigía (contraportada del libro de Rafael de España, 2002).

2.3.7.2 Origen y evolución

A pesar de la discrepancia de opiniones entre los diversos autores, Rafael de España justifica en su libro *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano* (2002) que el origen del *western europeo* radica en Francia, a cargo de Jöe Hamman, intérprete del personaje Arizona Bill. Hamman creó a dicho personaje tras su vuelta a Francia, inspirándose en su experiencia trabajando como ranchero en el Oeste americano (1903-1905). En los años siguientes se producen ejemplos aislados en otros países como Alemania.

Sin embargo, los dos verdaderos fenómenos predecesores del *eurowestern* se producen, según De España (2002, 13), en los años 50, con la producción de parodias italianas a cargo de directores como Fernando Cerchio, Roberto B. Montero y Giorgio Simonelli; y la producción española de *El coyote* y *La justicia del Coyote*, dirigidas por Joaquín Luis Romero Marchent en 1955. Para el autor, el nacimiento del *western europeo* moderno se sitúa en 1962 en España, concretamente en Madrid y Almería, donde dos años después se rodará el *western* clave del género *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone). Joaquín Luis Romero Marchent dirige la primera película europea sobre “El Zorro”, *La venganza del Zorro* (1962), que tiene buena aceptación en

el extranjero. Su comprador en Italia, Alberto Grimaldi le encarga la dirección de *L'ombra di Zorro (Cabalgando hacia la muerte)*, cuya rentabilidad supone el principio de una intensa colaboración e imperio productivo. En ese mismo año 1962 se rueda en España el primer *western americano* con un equipo local, según destaca De España (*ibíd.*, 15). Se trata de la película *Tierra brutal (The Savage Guns)*, Michael Carreras, coproducción USA-España), que cuenta con la financiación de la Metro-Goldwyn-Mayer, bajo la empresa Capricorn.

Otro hito para el género, que se produce posteriormente ese mismo año en Europa, es el ciclo de novelas de indios americanos de Karl May, puestas en escena con el primer *western alemán Tesoro del Lago de la Plata* (Harald Reinl, 1962, coproducción yugoslava), que será un éxito apoteósico y el principio de una serie que continuará hasta 1968 (*ibíd.*, 17-19). El autor señala que la mayoría de los títulos son coproducción con Italia, donde no tuvo tanta aceptación debido a la influencia de la estética de Leone, que se alejaba del idealismo moralista del escritor alemán.

De España reconoce la importancia de la carrera directiva de *westerns* de Joaquín Luis Romero Marchent, quien realizó “los mejores títulos europeos del género anteriores a la aparición de <<Por un puñado de dólares>>”. El espectacular éxito de los films de Leone opacó de forma absoluta los de Romero Marchent” (*ibíd.*, 19). El impacto de esta película en el género *western europeo*, se puede resumir de la siguiente manera:

La industria italiana, que entonces era la principal proveedora europea de films “de género” y buscaba fórmulas alternativas al ya un poco caduco péplum, se unió a la iniciativa²⁵ sin gran entusiasmo hasta que, en 1964, el éxito de <<Por un puñado de dólares>> hizo que las empresas

²⁵ Se refiere a la iniciativa española de producir *westerns*, nacida en 1962.

romanas se hicieran con el control de lo que pronto se llamaría, con innegable intención peyorativa, spaghetti-western (contraportada del libro de Rafael de España, 2002).

2.3.7.3 Reacción de la crítica americana ante el spaghetti western

El autor De España reconoce que el público y la crítica de Estados Unidos no conocieron la existencia del director Sergio Leone hasta 1967, cuando ya era un ídolo consolidado en Europa (2002, 177). Según el autor la reacción de los críticos americanos pasó de la indiferencia a la crítica, no siempre favorable de sus homólogos europeos, lo que ilustra con algunos ejemplos de artículos publicados en la revista americana de cine *Variety*. Así por ejemplo, en dicha revista el autor Byro (1968) se lamenta de los fallos de ambientación de la película *Adiós Gringo* (1965), no de fallos de escenografía o vestuario, sino de mentalidad (el héroe duda de la justicia americana; las mujeres no hacen una visita a otra mujer que ha sido violada y sólo la acompañan el protagonista y el médico). Otro ejemplo es el del escritor Rick, quien se escandaliza de la aceptación del público joven americano de lo que él considera puro existencialismo europeo. Otras consideraciones de índole moral son las de Lee Strasberg, quien critica la violencia y crueldad de estas películas. Aunque De España no desmiente algunos aspectos de estas y otras críticas, califica al carácter de la crítica americana de posible protector de su *western* y de no saber “cómo contrarrestar la influencia de los homólogos europeos” (*ibíd.*, 179).

2.3.7.4 Producción española y ajena de westerns

La base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD)²⁶ cuenta con un total de 538 *westerns* clasificados, 156 de nacionalidad española (producciones y coproducciones) y 382 de otras nacionalidades.

Con estos datos podríamos ilustrar el volumen de producción de la manera siguiente:

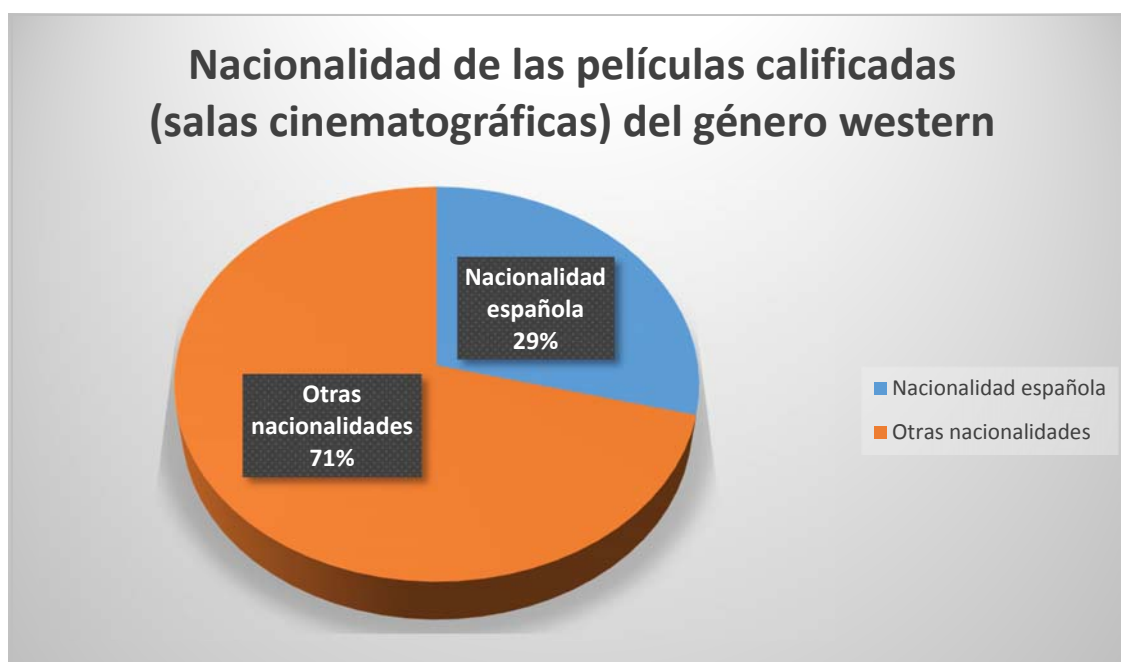


Figura 2: Volumen de westerns de producción ajena y westerns de producción propia en España (basada la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14)

²⁶ <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarPeliculas.do> (Género western, todas las nacionalidades. Base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas) del MECD, Gobierno de España s.f.) consultada el 12/11/2014

Tras analizar una por una las 156 películas del género *western* de nacionalidad española exhibidas en las salas de cine españolas, hemos dividido los datos según el número de *westerns* cuya nacionalidad es exclusivamente española, y las coproducciones con sus respectivos países participantes. Los resultados se resumen en la siguiente tabla:

PRODUCCIONES Y COPRODUCCIONES ESPAÑOLAS DE <i>WESTERNS</i>	
NACIONALIDAD	NÚMERO
ESPAÑA E ITALIA	101
ESPAÑA	20
ESPAÑA, ITALIA Y FRANCIA	11
ESPAÑA Y EE.UU.	10
ESPAÑA, ITALIA Y ALEMANIA	5
ESPAÑA Y ALEMANIA	4
ESPAÑA, ITALIA Y REINO UNIDO	2
ESPAÑA Y MÉXICO	1
ESPAÑA, FRANCIA Y BOLIVIA	1
ESPAÑA, ITALIA, EE.UU. Y HONG KONG	1
TOTAL	156

Tabla 8: Número de producciones y coproducciones españolas de westerns (basada en el análisis de la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14)

Según los datos que recogimos en la tabla anterior, podemos distribuir el volumen de producción y coproducción de *westerns* de nacionalidad española con el gráfico siguiente:

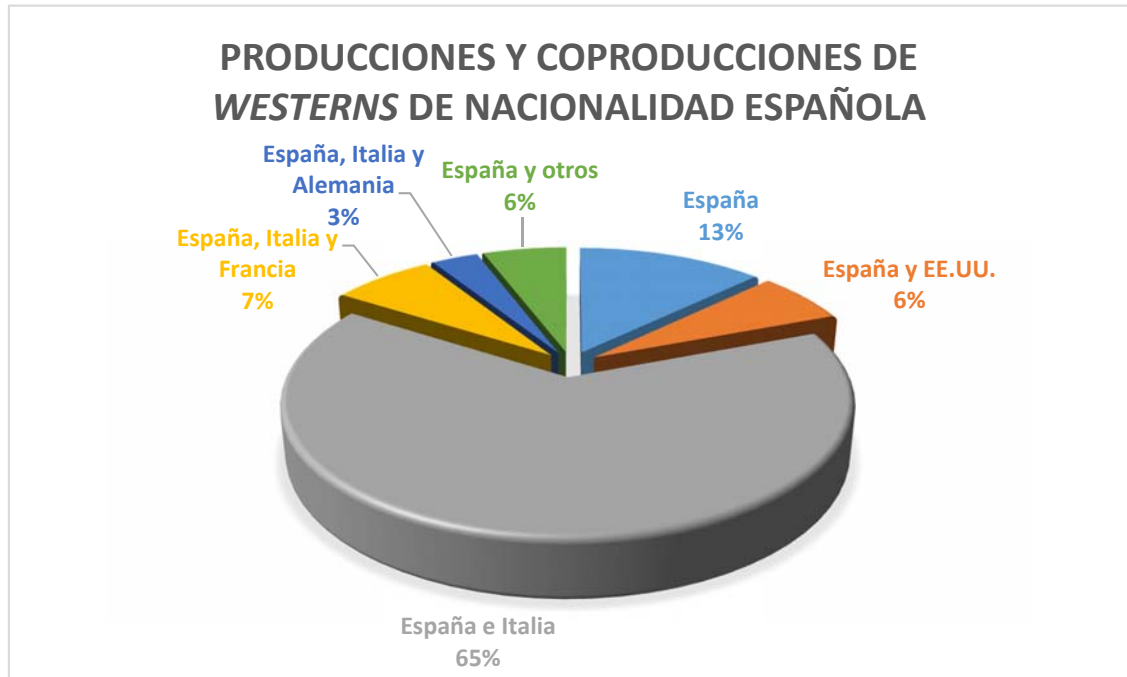


Figura 3: Volumen de producciones y coproducciones de westerns españoles (basado en la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14)

Como podemos comprobar y como es de todos sumamente sabido, la mayoría de los *westerns* españoles son coproducciones con Italia. Sin embargo, nos ha parecido interesante detenernos a ver cuáles son los *westerns* de producción exclusivamente española, quiénes fueron sus directores y cuándo se estrenaron. En la página siguiente ofrecemos el listado de estos títulos, directores y años de estreno, lo que hemos ilustrado a modo de tabla.

WESTERNS DE PRODUCCIÓN EXCLUSIVAMENTE ESPAÑOLA			
NÚMERO	TÍTULO	DIRECTOR	AÑO
1	<i>Bienvenido, padre Murray</i>	Ramón Torrado	1963
2	<i>Fuerte perdido</i>	José María Elorrieta	1964
3	<i>La tumba del pistolero</i>	Armando de Ossorio	1964
4	<i>Fuera de la ley (Billy the Kid)</i>	León Kimovsky	1964
5	<i>El hombre de la diligencia</i>	José María Elorrieta	1964
6	<i>Los cuatreros</i>	Ramón Torrado	1965
7	<i>Comanche blanco</i>	José Briz	1968
8	<i>Manos torpes</i>	Rafael Romero Marchent	1970
9	<i>Ninguno de los tres se llamaba Trinidad</i>	Pedro L. Ramírez	1972
10	<i>Los fabulosos de Trinidad</i>	Ignacio F. Iquino	1972
11	<i>Demasiados muertos para Tex</i>	George Martin	1973
12	<i>La máscara de cuero</i>	Mario Bianchi	1975
13	<i>Si quieres vivir... dispara</i>	Javier Elorrieta	1976
14	<i>Chicano</i>	José Truchado	1981
15	<i>Adiós bandido</i>	José Ríos	1981
16	<i>Al Oeste del Río Grande</i>	José María Zabalza	1983
17	<i>Fort Laramie</i>	Mariano uno ochenta y cinco	1995
18	<i>Sin una bala</i>	Pedro Jaén R.	2010
19	<i>La culpa aprieta más gatillos (Only guilt pulls more triggers)</i>	Pablo Argüés	2012
20	<i>La primera piedra</i>	Daniel Ramírez	2012

Tabla 9: Listado de los westerns de producción exclusivamente española, (basada en el análisis de los 156 títulos de westerns españoles recogidos en la base de datos del MECD, consultada el 12/11/14)

Sin embargo, como ya mencionamos anteriormente, la categoría “género” no figura en todas las fichas de las películas de esta base de datos, y algunas películas del género *western* se han clasificado bajo otros géneros como el de *aventuras* o el *drama*. Además, es posible que si esta base de datos se centra en las películas exhibidas en salas cinematográficas, excluya los *westerns* de nacionalidad española que no se exhibieron en la gran pantalla. Por lo tanto, nos ha parecido necesario ampliar el estudio del volumen de producción española de *westerns* con otras fuentes documentales.

Rafael de España (2002, 181) insiste en la dificultad a la hora de establecer una filmografía italo-española del *western* español. Aunque reconoce la labor de recopilación de otros autores²⁷, también se lamenta de los numerosos errores que contienen, como fechas y seudónimos incorrectos, omisiones, etc. De España recoge en su filmografía “aquellos westerns estrenados entre 1962 y 1978 en los que hay participación económica italiana y española, lo que excluye algunos productos exclusivamente alemanes o de los países del Este” (*ibid.*, 182) y que suma un total de 540 títulos.

En cuanto a la conflictiva cronología, la clasificación que hace De España se basa en el dato que considera más fidedigno:

[...] la fecha en que se autorizó la proyección del film, que en Italia siempre es muy próximo a la terminación real (rodaje y posproducción) y también al estreno en cines. En el caso de España este dato tiene un valor más relativo pues raramente existe esta continuidad (el visionado de censura puede ser muy posterior a la finalización del film, y el estreno todavía más), por lo que en las

²⁷ Thomas Weisser (Spaghetti Westerns, the Good, the Bad And the Violent: A Comprehensive Illustrated Filmography of 558 Eurowesterns and Their Personnel, 1961-1977 1992), Mario Moscati (Western all'italiana 1978) y Luca Beatrice (Al cuore, Ramon, Al Cuore: La Leggenda Del Western All'italiana 1996).

coproducciones siempre se ha tenido más en cuenta la licencia de exhibición italiana. Igualmente la fecha de estreno que aparece es, si no se indica lo contrario, la de Italia (*ibíd.*, 182).

Para tener una idea más concisa del volumen de producción y coproducción español, hemos contado el número de películas de la filmografía propuesta por De España y lo hemos ilustrado por año de producción con la siguiente tabla:

NÚMERO DE WESTERNS DE PRODUCCIÓN Y COPRODUCCIÓN ESPAÑOLA	
1962	5
1963	10
1964	41
1965	37
1966	59
1967	68
1968	77
1969	28
1970	38
1971	57
1972	50
1973	25
1974	11
1975	15
1976	4
1977	3
1978	4
CASOS ESPECIALES	8
TOTAL	540

Tabla 10: Número de westerns de producción y coproducción española por año (basada en la filmografía de Rafael de España (2002))

Con el fin de visualizar la distribución por años de la producción de *westerns* españoles, hemos elaborado el siguiente gráfico:

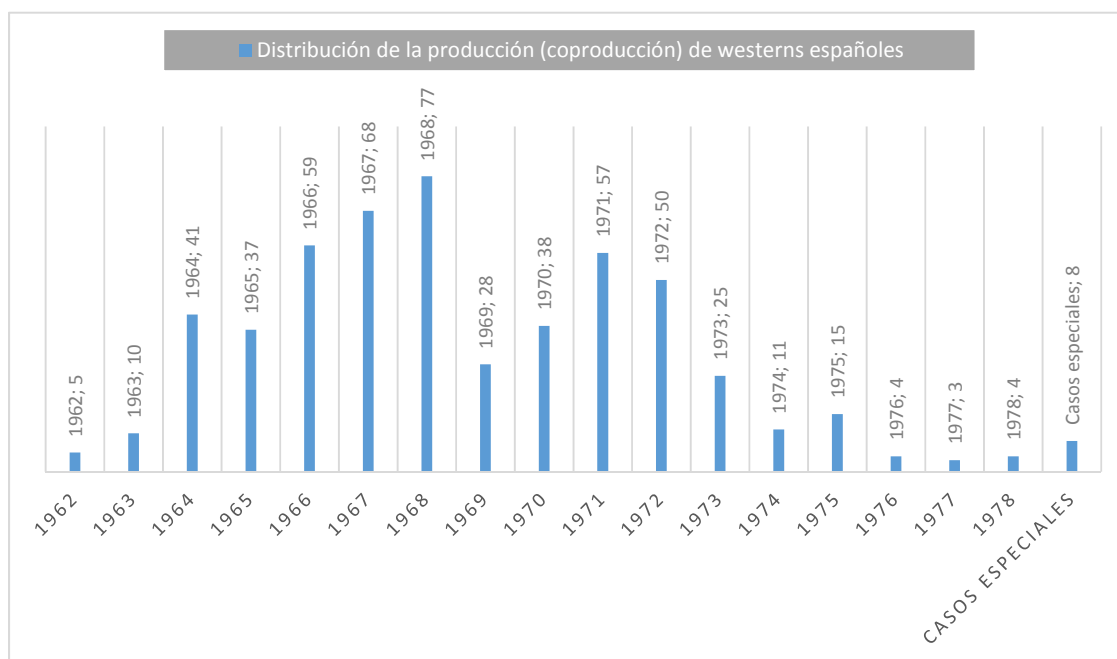


Figura 4: Gráfico de distribución de la producción y coproducción de westerns españoles por año, basado en la filmografía de Rafael de España (2002)

Como podemos observar en el gráfico anterior, el auge de la producción (coproducción) española de *westerns* se produce de mediados a finales de la década los 60, fecha que coincide con el declive de la producción americana. Además observamos que el declive de la producción española se produce en la década de los 70.

De entre las posibles nacionalidades que produjeron películas del género *western*, las que más nos interesan en el presente trabajo son la italiana y la americana. A continuación estableceremos una comparación entre el auge y el declive de la producción de *westerns* de estas dos naciones (por separado) con el de la producción española.

En cuanto a la producción italiana, según Chrisopher Frayling (2000, 256), uno de los estudiosos de los *spaghetti westerns* de más prestigio, se calcula que se estrenaron en Italia más de 300 *westerns* solamente entre 1963 y 1969. Su año de mayor producción fue 1966, con 66 títulos, situado entre los dos años de menor producción: 1963, con 10 títulos, y 1969, con 7 títulos. Según el autor, menos del 20% de estos *spaghetti westerns* se han distribuido internacionalmente.

Si comparamos estos datos de la producción italiana con los de la producción española expuestos anteriormente obtendremos los siguientes resultados:

AÑO DE PRODUCCIÓN	NÚMERO DE WESTERNS DE PRODUCCIÓN ESPAÑOLA Según la filmografía propuesta por Rafael de España, 2002	NÚMERO DE WESTERNS DE PRODUCCIÓN ITALIANA Según los datos de Christopher Frayling 2000
1963-1969	320	+300
1963	10	10
1966	59	66
1969	28	7

Tabla 11: Número de spaghetti westerns producidos en los 60 (apogeo) por España e Italia (basada en los datos de Rafael de España 2002 y Christopher Frayling 2000)

Como podemos observar en la tabla anterior, existe un elevado grado de coincidencia en cuanto al número de *westerns* producidos por los dos países en esos siete años en general; en 1963; y en 1966. Esta similitud se debe en parte a que la mayoría de las producciones de estos *spaghetti westerns* son coproducciones entre ambos países.

Sin embargo, también se observa que el número de *westerns* producidos por España en 1969 es significativamente mayor que el número de *westerns* producidos por Italia (cuatro veces más la producción española). Luego según reflejan estos datos, la producción italiana no siempre fue mayor que la española, al contrario de lo que pueda pensarse.

En cuanto a la relación entre la producción de *westerns* americanos y la producción de *westerns* españoles, cabe destacar lo siguiente:

Según los datos expuestos por Williams y Hammond (2006, 29), en 1950 se produjeron 135 *westerns* americanos, número que descendió a 78 en 1956. En la década de 1965 a 1975 se produjeron 200 *westerns* en total, es decir, una media de 20 *westerns* por año. Los autores toman estos datos, a su vez, del *Journal of Popular Film and Television*, publicados por Marsden y Nachbar (1987).

Si sumamos el número total de *westerns* producidos por España en esta década de decadencia del *western* americano (1965-1975), siguiendo la filmografía propuesta por Rafael de España (2002), obtenemos una cifra total de 465 *westerns* de producción española. Si comparamos esta cifra con los 200 *westerns* americanos reflejados en los datos de Marsden y Nachbar (1987) y Williams y Hammond (2006) –tal y como ilustramos en el gráfico siguiente– podremos observar que la producción española fue más del doble que la producción americana durante la década de la decadencia del *western* americano (1965-1975).

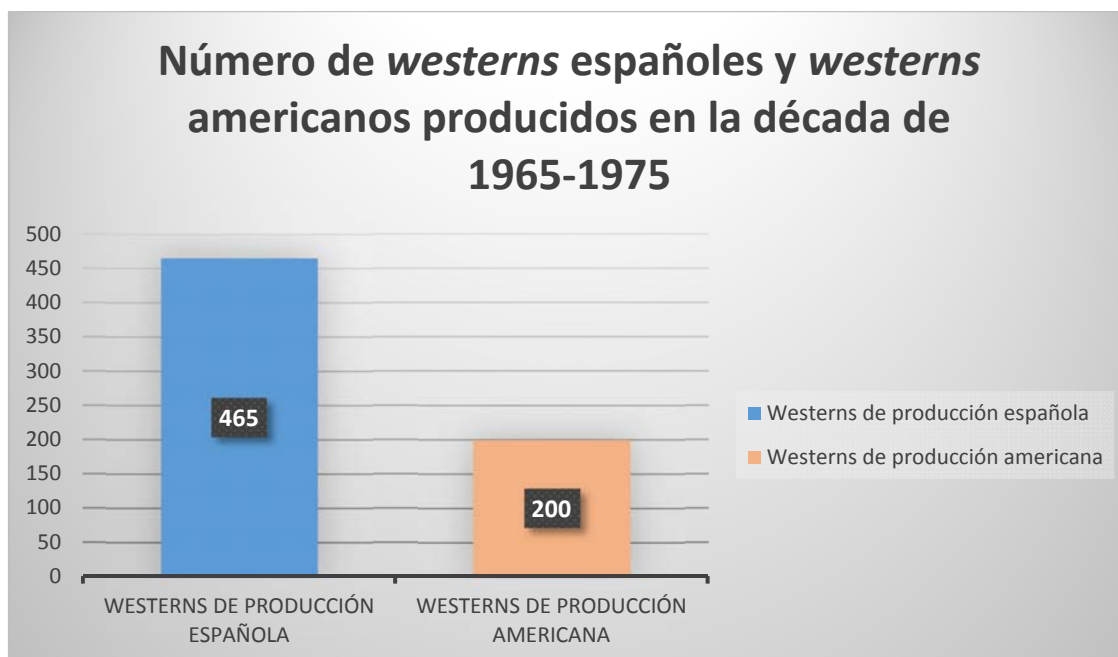


Figura 5: Número de westerns de producción española, en comparación con la americana (1965-1975), basado en la filmografía española de Rafael de España (2002) y en los datos de producción americana de Williams y Hammond (2006), tomados de Marsden y Nachbar (1987)

Estos datos sobre el declive de la producción americana a mediados de los 60 confirman una de las razones que, como ya mencionamos anteriormente (vid. 2.3.7.1), justifican el éxito del *western* europeo, tal y como expone Rafael de España (2002, 7). Lo que es más, según Pedro Gutiérrez Recacha, en su libro titulado *Spanish Western. El cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*:

A mediados de la década de los sesenta, desafiando toda aparente lógica (y, especialmente, la opinión de buena parte de nuestros más renombrados críticos) un género cinematográfico ocupaba, en términos cuantitativos, casi la tercera parte de la producción filmica española. No era otro que el *western*, término que denomina con sucinta concreción anglosajona ese tipo de cine que

en nuestro país siempre fue entrañablemente conocido por los aficionados de a pie por la expresión ‘películas del Oeste’ (Gutiérrez Recacha 2010, 15).

El autor se lamenta de que los estudios de este género en nuestro país sean escasos “salvo honrosísimas excepciones, como la figura pionera del gran Carlos Aguilar²⁸” (*ibíd.*). Además se plantea si esto es debido a:

[...] la escasa entidad artística de buena parte de las obras que componen esta aproximación nacional a un género típicamente americano o tal vez porque la investigación académica centrada en el estudio de nuestra cinematografía en la década de los sesenta habitualmente ha favorecido una determinada concepción de cine que podríamos denominar ‘autoral’ en detrimento de la abultada filmografía que integra lo que se ha dado en llamar ‘cine de género’ (Gutiérrez Recacha 2010, 15).

De alguna manera, nuestro modesto trabajo pretende contribuir al estudio de este género, que consideramos olvidado.

2.3.7.5 Impacto del subgénero *spaghetti western* en el género *western* americano

Christopher Frayling (2000, 280), uno de los autores más prestigiosos del estudio del *spaghetti western*²⁹, critica a Will Wright (autor de *Six Guns & Society*, 1975) por atribuir tanto el resurgimiento del *western* de Hollywood (1966-1970), como los cambios de contenido que contribuyeron a su éxito, exclusivamente a los cambios en las expectativas del público americano.

²⁸ Autor de libros como Sergio Leone (1999b); Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional (1999a); Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte (2000); y Ricardo Palacios. Actor, director, observador (2003).

²⁹ También denominado desafortunadamente *paella western*, cuando se refiere a los *spaghetti westerns* rodados en España.

Por el contrario, Frayling secunda la aproximación de John G. Cawelti (1970), quien en su libro *The Six Gun Mystique* reconoce el impacto crucial que tuvo el *western internacional*. En concreto, el de las películas que Clint Easwood interpretó bajo la dirección de Sergio Leone en Italia y en España. En cuanto a las diferencias entre la aproximación *exógena* de Wright y la aproximación *endógena* de Cawelti, Frayling explica que:

Wright is more concerned with *exogenous* factors (specifically the participation of audiences, changes in popular conceptions of society, the validity of consumer sovereignty theses), Cawelti with *endogenous* factors (changes in film ‘style’, in ‘the language of the Western’, variations of the formula partly analysed from aesthetic perspective) (Frayling 2000, 280).

Frayling (*ibíd.*) observa que ambos autores usan en sus datos “los cambios en la fórmula” (siguiendo la definición de “fórmula” de la metodología de Vladimir Propp y de Northrop Frye³⁰). Sin embargo le sorprende que Wright no tenga en consideración el impacto de los *spaghetti westerns* en el resurgimiento del *western* americano. Según Frayling, el estudio de este resurgimiento debe completarse, al menos, con el estudio de los elementos más obvios de los *spaghetti westerns* que aparecen en los *westerns* americanos posteriores a 1966. En su opinión:

It seems to me that the commercial success of the best Spaghetthis (especially those by Leone and Corbucci) –both outside the United States and in Wright’s ‘home market’– must in consequence be considered a prime influence on the form and shape of the Hollywood Western from the mid-1960s onwards (as John Cawelti has suggested) (Frayling 2000, 286).

³⁰ Estas “fórmulas” narrativas se pueden encontrar en libro *Morphology of the Folktale* (Propp 1968), publicado originariamente en ruso en 1928, y en el libro *Anatomy of Criticism: Four Essays*, por ejemplo en el ensayo *The Mythos of Spring: Comedy* (N. Frye 1957b).

El autor (*ibíd.*, 280-281) expone que muchos directores italianos expresaron abiertamente en sus entrevistas el impacto que tuvieron sus obras en el “*neo-Western*” de Hollywood. Así, pone como ejemplo a Sergio Leone, quien atribuye el comienzo de un nuevo cine con *La naranja mecánica* (*Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), a la influencia de su película *Por un puñado de dólares* (1964) y menciona además que el director Peckinpah reconocía su influencia en sus *westerns*. Otro director que manifestó la influencia del *spaghetti western* en el *western* americano fue el director Corbucci, quien ve la influencia de Leone y de él mismo en la dirección de la película *Grupo Salvaje* (*The Wild Bunch*, Peckinpah, 1969). Aunque algunos críticos se centran en las similitudes y diferencias en el tratamiento de la violencia de estos directores, Frayling resalta el hecho de que el éxito comercial de los *westerns* de Leone en América pudo crear el contexto en el que a Peckinpah se le permitió filmar ciertas escenas.

Frayling (*ibíd.*, 280-286) estudia el impacto e influencia de los *spaghetti westerns* (en especial los de Leone y Corbucci) en varios *westerns* americanos, de los que también destaca sus diferencias. Esta influencia puede ser sutil, en obras de directores como Peckinpah, Siegel, Nelson (el que más se acerca a la técnica de Leone) y Altman, por ejemplo, en ciertos efectos visuales, ideas del guion, personajes y escenarios: la ciudad desolada de Leone o el paisaje árido del desierto español (que inspira a los *westerns* de Peter Fonda). En otros casos, la influencia de elementos derivados del *spaghetti western* (narrativa, técnica y topografía) puede ser muy obvia – y llegarse a imitar o copiar la fórmula– como en algunos títulos de los directores Ted Post, Tom Gries, Lamont Johnson, Edwin Sherrin, William Graham y Blake Edwards.

Sin entrar en los detalles de cada película en particular, podemos resumir los elementos³¹ de influencia de los *spaghetti westerns* que detecta el autor en su análisis de los *westerns* americanos, en cuanto a retórica, narrativa, técnica y topografía, con las siguientes consideraciones:

- El realismo o violencia que puede inspirar Leone subyace en un estilo consistente y coherente
- La preocupación de Leone por los detalles (su sofisticación visual) proporciona un telón de fondo “auténtico” para la experimentación visual, así como una “extensión” de las normas del género
- El sello de estilo de Leone, que sirve de inspiración, incluye planos de ángulo bajo o contrapicado de elementos como botas, cascos de los caballos y paisajes desérticos
- Los efectos retóricos de Leone sirven de inspiración para el tratamiento de temas políticos (aunque él no se centra en temas de la frontera, como el tratamiento de los indios o las costumbres de los pioneros³²) desafiando el lenguaje y base ideológica del *western* tradicional, lo que se aprecia en alguno de los *westerns* más liberales de finales de los 60
- La topografía desértica española inspira a que se ponga más énfasis en la árida frontera del suroeste americano

³¹ No se dan todos los elementos en todas las películas.

³² Hecho que comprobaremos en el análisis del *western* italo-español de nuestro corpus *¿Quién grita venganza?* (Rafael Romero Marchent, 1968).

- A nivel narrativo, el impacto de los *westerns europeos* se puede apreciar en algunas escenas y tramas (la escena de Leone de la pistola en la bañera se repite en otras películas). También se aprecia que la estructura narrativa de Leone sirve de inspiración para abordar desde otra perspectiva más desenfadada el papel del héroe, así como cuestiones relacionadas con el mito del *western* de Hollywood
- Otros elementos más obvios en la narrativa, técnica y topografía, derivados de los *spaghetti westerns*, incluyen la escena del “duelo del destino” en forma de “corrida” circular de Leone; la música; el paisaje y la confrontación “gringo-mexicana”

Dentro de los *westerns* que muestran una influencia obvia del *spaghetti western* analizados por Frayling, destacamos el caso del éxito de taquilla de *Cometieron dos errores* (*Hang 'Em High*, Ted Post, 1968), protagonizado por Clint Eastwood. Frayling lo considera “the first Western made in Hollywood to cash in on Eastwood’s ‘Dollars’ image” (*ibid.* 284), puesto que recaudó 17 millones de dólares. Por hacer una comparación, el *western* más taquillero hasta la fecha había sido *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946), que tuvo una recaudación de 10 millones de dólares.

Al hilo de lo expuesto en relación al éxito de taquilla, Frayling considera que “the neo-Westerns of Peckinpah, Siegel and Eastwood –which succeeded in bringing home and absorbing the (manifestly) successful formulae of the best Spaghetthis– were among the top-grossing Hollywood Westerns made since the Second World War” (*ibid.*, 286).

A modo de conclusión, es posible que de no haber sido por el subgénero del *spaghetti* o *paella western*, el propio género *western* hubiera agotado por completo su fórmula, puesto que como expone el autor:

Products of the Cinecittà assembly-line would seem to have given a dying American genre a much-needed shot in the arm: in 1964, there were not enough Westerns, the few that were made did not have enough shooting in them, the established stars were getting too old, they played heroes who, in Pauline Kael's words³³, 'nobody believed in except as movie stars', and the Western myth, like the men who epitomised it, seemed to have no vitality left; by 1971, all this had changed (Frayling 2000, 286).

³³ Pauline Kael, en "Saddle sore", sección de su libro *Kiss Kiss Bang Bang* (1968).

CAPÍTULO 3

EL TEXTO FÍLMICO Y SU TRADUCCIÓN

En este capítulo nos ocuparemos de algunas cuestiones en torno a la traducción concernientes a nuestro modelo de análisis. Sin embargo, no es nuestro objetivo ahondar en este capítulo en las cuestiones que exponemos a continuación, sino simplemente interrelacionar los aspectos teóricos con el modelo de análisis. Dichas cuestiones incluyen la modalidad de traducción del doblaje; el análisis del discurso y la traducción; el método, las técnicas y las normas de traducción.

3.1 MODALIDADES DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Rosa Agost (1999, 15) parte de la definición de traducción audiovisual como “una traducción especializada que se ocupa de los textos destinados al sector del cine, la televisión, el vídeo y los productos multimedia”. Considera que el texto audiovisual tiene tres códigos: oral (voces), escrito (guion) y visual (imagen). Según los canales o modos empleados en la traducción del texto audiovisual y, siguiendo a Hurtado (1994), distingue entre las modalidades de TAV del doblaje, la subtitulación, las voces superpuestas y la interpretación simultánea. En un trabajo posterior Agost (2001) considera que la voz superpuesta es una modalidad o submodalidad del doblaje en cuanto a sus características. Esta analogía también la comparte Franco (2001). Además Agost (1999) tiene en consideración otras modalidades, como la traducción de textos multimedia que incluye Mayoral (1996). A nosotros la modalidad que nos interesa para este trabajo es la primera, por considerarse que España tiene una cultura de doblaje, y nos parece la más adecuada para el análisis de nuestro corpus circunscrito al género *western* clásico.

3.2 EL DOBLAJE

Para Agost (1999, 16) “el doblaje consiste en la sustitución de una banda sonora original por otra. Sin embargo esta sustitución debe mantener” y citamos textualmente:

- a) Un sincronismo de caracterización: armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o actriz que aparece en la pantalla.
- b) Un sincronismo de contenido: congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento de la película.
- c) Un sincronismo visual: armonía entre los movimientos visibles y los sonidos que se oyen.

La autora advierte que los grados de sincronización dependerán en mayor o menor medida de la función del medio (el cine exige mayor grado que la televisión) y las costumbres del espectador (en España se considera una interpretación de calidad cuando se ajustan las labiales a principio y final de frase).

Además señala que la decisión de doblar está supeditada a factores muy variados, como los técnicos, económicos, políticos, la función del producto y el destinatario (*ibíd.*, 30-34).

En cuanto a la distinción entre técnicas de doblaje que señala la autora (*ibíd.*, 58), a nosotros nos interesa la del *doblaje* en general, donde se sustituye la banda sonora del texto audiovisual para reemplazar la lengua original, no la de *postsincronización*, donde se sustituye la banda sonora del texto audiovisual para mejorar la calidad de sonido, aunque dada su antigüedad, nuestras películas pasaran por dicho proceso.

3.2.1 Los géneros audiovisuales susceptibles de ser doblados

Agost (1999, 22-31) establece una clasificación de los textos audiovisuales teniendo en consideración los diversos criterios semióticos, pragmáticos y comunicativos de las dimensiones del contexto, basándose en el análisis del discurso de Hatim y Mason (1990). Esto le permite establecer una tipología de géneros audiovisuales susceptibles de ser doblados que distingue entre los géneros (macrogéneros) *dramáticos*, *informativos*, *publicitarios* y *de entretenimiento* (*ibíd.*, 34-40). Como nuestro objeto de estudio en concreto es el género *western*, dentro de su clasificación, a nosotros nos interesan los *géneros dramáticos* cuyo foco contextual dominante (dimensión pragmática) es el *narrativo*, puesto que dentro de éstos se encuentran las películas (del Oeste, ciencia ficción, policíacas, comedias, dramas, etc.), junto a las series, telenovelas, telefilmes y dibujos animados (*ibíd.*, 31). Además, dentro de los géneros dramáticos, su propuesta incluye las películas (documentales, filosóficas) cuyo foco contextual dominante es el *narrativo* y cuyo foco contextual secundario el *descriptivo*; así como a las películas (musicales, literarias), cuyo foco contextual dominante es el *narrativo* y cuyo foco contextual secundario el *expresivo* (1999, 31 y 40).

Dentro de los estudios de traducción, el modelo de análisis de Agost, con base en las dimensiones del contexto, nos parece uno de los más adecuados como punto de partida para acercar el concepto de género cinematográfico a los estudios de traducción en general y audiovisual en particular, por eso lo incluiremos en nuestro modelo.

3.2.2 Las fases del doblaje y tipos de sincronismo

Tal y como definimos anteriormente (vid. 3.2), el complejo proceso del doblaje requiere tres tipos de sincronismo: de contenido, visual y de caracterización.

Estos tres tipos de sincronismo corresponden a las tres fases de doblaje, como ilustramos con la siguiente tabla:

FASE DE DOBLAJE	TIPO DE SINCRONISMO	LABOR PROFESIONAL
Traducción	de contenido	Traductor: traducir el guion, los textos en la imagen, etc.; advertir la presencia de otros dialectos y lenguas, elementos culturales, etc.
Ajuste	visual	Ajustador: ajustar la traducción a la imagen respetando: 1. La sincronía fonética o labial: bilabiales y vocales abiertas, sobre todo en primer plano. 2. La isocronía: duración del enunciado en la imagen. 3. La sincronía cinésica: gestos. Señalar las apariciones de los personajes con símbolos, p. ej. (ON) se ve la boca, (OFF) voz sin personaje, (DE) de espalda, (SB) sin boca, (R) reír, / pausa, etc.
Dirección	de caracterización	Director de doblaje: realiza el visionado de la VO con la traducción, selecciona y dirige a los actores de doblaje: interpretación fonética (sincronismo visual) y artística (interpretación), dicción, gestos sonoros, etc.

Tabla 12: Fases de doblaje, tipos de sincronismo y labor profesional (basada en Agost (1999) y ampliada)

Agost señala además que otros autores distinguen más fases, según se trate de una película (Pommier 1988) o en función del país, por ejemplo en España se añadirán también las de producción o ajuste (Martín 1994) y (Ávila 1997) y a veces hay una fase de revisión (1999, 58-61). Asimismo, las labores del traductor, ajustador y director en ocasiones se solapan o se modifican por un corrector o asesor lingüístico, dependiendo del presupuesto y de si la labor requiere más cuidado, como una película para la gran pantalla, donde es más visible el ajuste. Cuanto más intervenga el traductor en todo el proceso, más fiel será la VD a la VO.

En cuanto al sincronismo de caracterización, Agost (1999, 59) parte de la definición de sincronismo de Mayoral (1990, 44) según la cual, el mensaje cinematográfico necesita mantener la armonía entre las palabras y los demás elementos, pero decide distanciarse de los postulados de Fodor (1976) y (1991), y de otros autores, que reducen el sincronismo al fonético. Por el contrario, decide incluir el sincronismo de caracterización o acústico (armonía entre la voz del actor de doblaje y el aspecto del actor en pantalla y su gesticulación), lo que considera la responsabilidad del director del doblaje, siguiendo a Whitman-Linsen (1992). En nuestro modelo de análisis nosotros también hemos incluido los tres tipos de sincronismo, correspondientes a las tres fases de doblaje mencionadas en la tabla anterior.

3.2.3 Convenciones del doblaje

Las principales convenciones del doblaje -primordiales para la fase del ajuste- son las unidades de doblaje o “takes”, los símbolos de doblaje y otras cuestiones técnicas como el código de tiempo o “TCR” (*Time Code Record*). Aunque hay varios estudios al respecto, nosotros seguiremos principalmente el de Agost (1999) y Chaume (2004), por ser unas de las piedras angulares de nuestro modelo de análisis.

3.2.3.1 *Unidad de doblaje o take*

Según Chaume (2004, 95-96) la unidad de traducción audiovisual en el doblaje es la toma, que está compuesta por 5-10 renglones y comúnmente se denomina por su anglicismo *take*, o en términos de Whitman-Linsen (1992), las unidades de doblaje o *dubbing units*. Agost (1999, 69) define a la toma o unidad de doblaje como “un fragmento de texto que permite al actor una interpretación sin cortes bruscos”.

En los estudios de doblaje españoles se suelen seguir las siguientes convenciones según indica Chaume (2004, 95-96):

- a) cada toma o *take* no excederá los diez renglones (en Cataluña suelen ser ocho);
- b) cada actor no intervendrá más de cinco renglones seguidos o alternos en la misma toma o *take*, por lo que se hará un corte, tras punto y seguido o punto y aparte en el renglón número cinco. Si es un monólogo, no suele haber más de cuatro líneas en cada toma;
- c) después de una pausa larga de más de 15 segundos el traductor o adaptador cortarán la toma (en algunos estudios de doblaje de Madrid se corta a los 10 segundos y en ciertos estudios de Cataluña a los 5 segundos). En muchos estudios se considera la pausa como una toma o *take* especial, que sólo incluye la palabra “ORIGINAL”, o “V.O.” durante la ausencia de diálogo;
- d) se suele cambiar de toma tras un cambio de escena significativo;
- e) en Cataluña el traductor o el adaptador suelen cortar la toma en dos si dura más de 30 segundos.

Como podemos observar, estas convenciones no son universales, así Chaume (2004, 96) considera que en el sistema español y francés las tomas de 3-4 renglones “se ajustan más al ritmo

humano del habla, mejoran la dramatización porque evitan continuas interrupciones, y permiten al actor de doblaje identificarse mejor con el actor de la pantalla”, frente al caso de Alemania que apunta Whitman-Linsen (1992), donde aparte de que las tomas no excedan los cuatro renglones, lo usual son las tomas de una línea con menos de tres palabras.

3.2.3.2 *Símbolos de doblaje*

Los símbolos utilizados en doblaje, sobre todo en la fase del ajuste, suelen coincidir en todos los estudios de doblaje de España. A continuación resumiremos e ilustraremos a modo de tabla los símbolos que señalan Agost (1999) y Chaume (2004), quien a su vez se basa en Ávila (1997a), Bartrina (2001a) y Gilabert, Ledesma y Trifol (2001):

SÍMBOLO DE DOBLAJE (AJUSTE)	INDICACIÓN DEL SÍMBOLO DE DOBLAJE (AJUSTE)
(ON)	Al personaje se le ve la boca
(OFF)	El personaje no está en pantalla, pero se oye su voz
(SB)	(Sin boca), el personaje está en pantalla pero no se ve la boca
(TAP)	Un objeto puesto o sostenido tapa la boca (pañuelo, máscara, casco)
(SS)	(Sin sonido), el personaje en pantalla mueve la boca sin emitir sonido
(DE)	De espaldas
(DC)	De costado o de lado
(P), (PIS)	El principio de frase “pisa” o se superpone a la de otro personaje. En Cataluña y Valencia se usa (T) o (X)
(A)	Hablar antes que el original, aprovechando una respiración o gesto

(G)	Gesto sonoro
(R)	Risa
(X)	Grito
(ALHORA)	Varios personajes intervienen al mismo tiempo
(AD LIB), (AD LIBITUM)	Muchos personajes hablan o gesticulan al mismo tiempo y no se les entiende bien
(...)	Pausa muy breve (2-3 segundos)
(/)	Pausa breve (4-6 segundos)
(//)	Pausa larga o doble (6-15 segundos)
(S)	Pausa en la VO que no nos interesa respetar por razones de ajuste
(ATT)	Habla por teléfono
(ATR)	Habla por la radio
(ATTv)	Habla por la televisión
(REVER)	Aviso para que el técnico de sonido añada reverberación en la frase
(IE)	Inicio del efecto de sonido (megáfono, radio, televisión, teléfono)
(FE)	Fin del efecto de sonido
(AMB)	Ambiente (bar, oficina, calle)
(CP)	Cambio de plano (a principio, mitad o final de la frase)

Tabla 13: Símbolos de doblaje (ajuste). Basada en los símbolos de Ávila (1997a), Agost (1999), Bartrina (2001), Gilabert, Ledesma y Trifol (2001) y Chaume (2004)

3.2.3.3 *Cuestiones técnicas del doblaje. Pistas y código de tiempo o TCR (Time Code Record)*

La fase del ajuste es una fase técnica, muy laboriosa que está a cargo del ajustador. Dependiendo de los casos, el traductor puede asistir al ajustador, incluso ser el encargado del ajuste, por lo que conviene señalar algunos aspectos concernientes a los estudios de traducción audiovisual.

Rosa Agost (1999, 69) resalta la extensa y minuciosa tarea del ajustador citando a Gautier (1981), quien destaca entre las cualidades del adaptador el respeto por el significado, la sincronización y el diálogo, su uso de la imaginación y conocimiento de los “trucos” para llevar a cabo el doblaje.

En este sentido, Chaume (2004, 98-99) señala entre las cuestiones técnicas que conviene saber al traductor, el conocimiento de las ocho pistas en que se efectúa la grabación no digital, lo que resumimos de la siguiente manera:

- a) la pista de la banda sonora: grabada en el país de origen. A veces faltan efectos especiales o ruidos que hay que añadir o que sobran, por ejemplo, si hay un grito grabado en esta pista en vez de en la de diálogos, habrá que grabarlo con la voz del actor de la VD;
- b) la pista de diálogos de la VO: no se emite en la VD, pero se puede escuchar en el modo dual de algunas televisiones;
- c) la pista del código de tiempo o TCR (*Time Code Record*): marca la intervención del personaje y se indica en la traducción escrita al inicio de cada *take*, por ejemplo 01:23:38:24. Si el traductor es el encargado del preajuste o del ajuste marcará el inicio

de cada toma con las horas, minutos y segundos, pero no con los cuadros o *frames* (25 por segundo). Esto es así por no poder percibirse bien visualmente, debido a su gran velocidad y porque sólo suelen ser de interés para el técnico de sonido en casos concretos. Tampoco se emite esta pista en la VD;

- d) las cinco pistas para el doblaje de cada personaje: los protagonistas graban cada uno en su pista, debido a razones de tiempo y económicas. Al grabarse todo seguido en su propia pista, se evita repetir la toma si alguien se equivoca. Los actores secundarios graban en la misma pista, al ser menos numerosas. La desventaja que tiene este sistema tan eficiente es que los personajes no se escuchan entre sí, lo que dificulta la verosimilitud, que consideramos importante a la hora de conservar las convenciones de los géneros cinematográficos en la traducción.

3.3 ANÁLISIS DEL DISCURSO Y TRADUCCIÓN. DIMENSIONES DEL CONTEXTO: COMUNICATIVA, PRAGMÁTICA Y SEMIÓTICA

Como comprobaremos cuando establezcamos nuestro modelo de análisis en el Capítulo 7, Rosa Agost (1999) y Frederic Chaume (2004), entre otros autores, aplican las dimensiones del contexto de Basil Hatim e Ian Mason (1990) a la traducción audiovisual con resultados fructíferos.

Hatim y Mason muestran “cómo es la lidia de los traductores con la compleja red del discurso” como mediadores comunicativos de los “principios conductores, que, esencialmente, son *comunicativos, pragmáticos y semióticos*” (1995, 297-298).

Según los autores el traductor siempre tiene en mente el microanálisis, pero partiendo del contexto y pasando por la estructura y textura del texto, se sacan a la luz “los valores comunicativos, pragmáticos y semióticos que influyen en las decisiones de los traductores y vinculan todo el asunto a las motivaciones y expectativas de los productores y receptores” (1995, 286).

Las expectativas, como hemos visto al hilo de lo expuesto con los géneros cinematográficos (vid. 2.2 y 3.3), nos parecen una de las piedras angulares de la traducción audiovisual. Los autores aseguran que “within this perspective, the translator takes on the role of mediator between different cultures, each of which has its own visions of reality, ideologies, myths, and so on” (Hatim y Mason, 1990, 236).

Esta afirmación nos parece pertinente en el caso de los géneros cinematográficos y concretamente en el caso de los *westerns* que luego analizaremos (vid. 8.3), donde vemos claramente el valiosísimo papel del traductor como mediador de la realidad, la ideología, la historia y la épica americana y cómo se convierte en un constructor del mito del Oeste, que adquiere una relevancia en España equiparable a la de su propio país de origen.

Los principios conductores comunicativos, pragmáticos y semióticos se pueden ilustrar con la siguiente figura propuesta por Hatim y Mason (1990, 237):

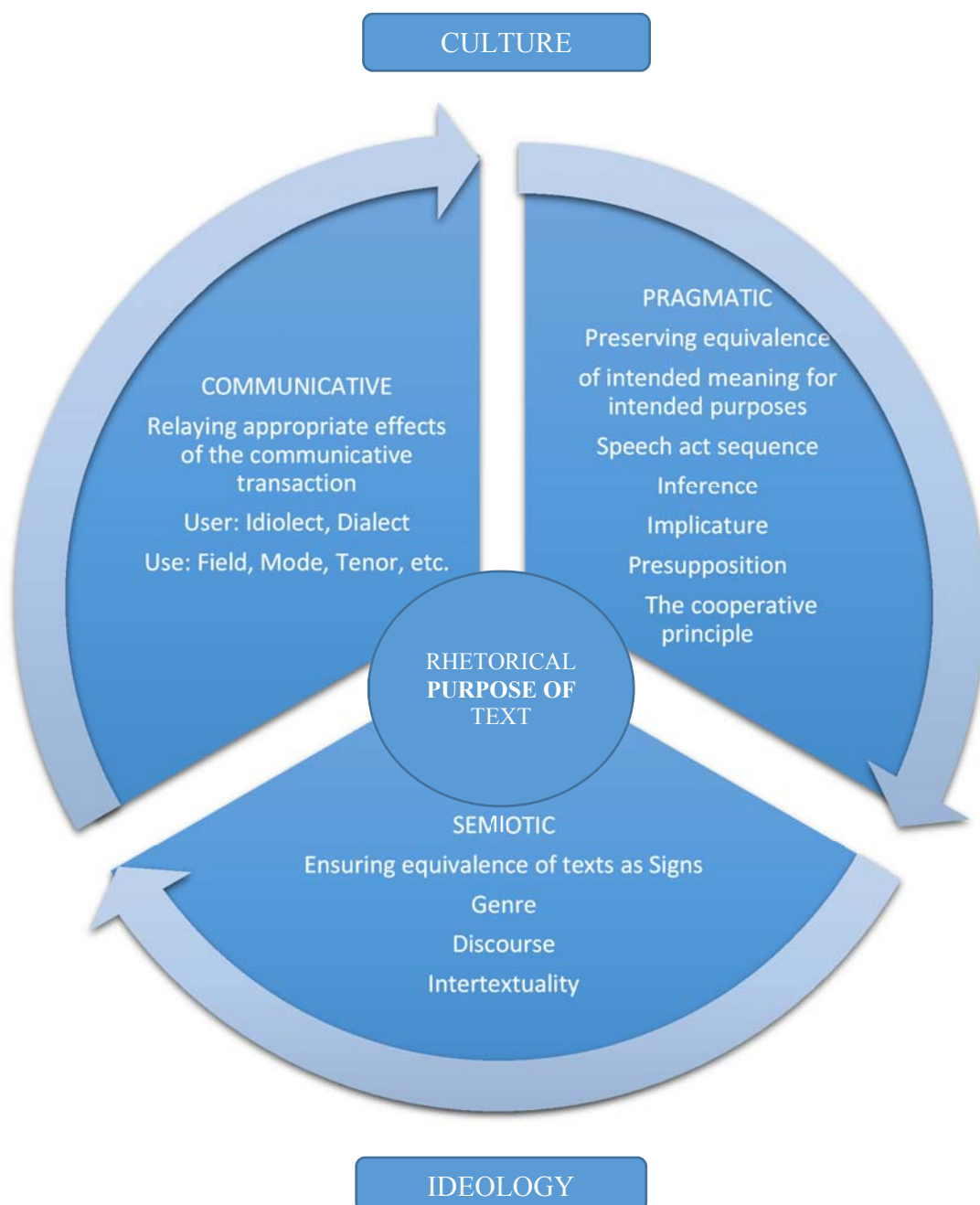


Figura 6: Principios comunicativos, pragmáticos y semióticos del discurso (adaptada de Hatim y Mason 1990, 237)

Las tres dimensiones del contexto, según Hatim y Mason (1990, 236-238), se caracterizan por una transacción comunicativa (*communicative transaction*), una acción pragmática (*pragmatic action*) y una interacción semiótica (*semiotic interaction*). Estas tres dimensiones del contexto las abordaremos con detalle cuando desarrollemos nuestro modelo de análisis (vid. 7.3 y 7.4), por lo que aquí sólo haremos mención a algunas recomendaciones que los autores hacen para el traductor en general, que nosotros lo aplicaremos al traductor audiovisual:

- a) *transacción comunicativa*: los autores recomiendan que el traductor trate la terminología del texto, de cualquier campo que se trate, como “vehicles of a culture”;
- b) *acción pragmática*: los autores consideran que “pragmatic aspects of discourse are important in all fields of translating but they are especially apparent in such activities as liaison interpreting”, lo que se puede extrapolar a la traducción audiovisual, dada la oralidad inherente a los textos audiovisuales. Los diálogos se caracterizan por el uso de “politeness strategies to ensure cooperative interaction”. Esto supone dos problemas para el traductor: las estrategias de cortesía varían de una cultura a otra y además a la hora de traducir, hay que ir más allá del significado de los enunciados y transmitir las sutilezas que indican el desarrollo de la interacción (evasivas, cambios de tono) para que no cambie la intencionalidad y que como resultado, por ejemplo, el intercambio resulte más brusco en LM. Los autores se basan en el principio de cooperación de Grice (1975) y (1978), que se fundamenta en la idea de Searle (1969) de que la sinceridad constituye una obligación social para que se produzca una comunicación oportuna;

- c) *interacción semiótica*: la intertextualidad o relación que mantiene un texto con otros textos (orales o escritos, de cualquier época histórica) dota al texto de un contexto especial que influye en la producción, comprensión y traducción del texto. En este sentido, los autores resaltan que “intertextuality, or the way texts rely on each other, is a semiotic dimension which is powerful in reinforcing social attitudes”. Por lo tanto, lo importante en las escenas de algunas obras no es un acento, dialecto o elemento cultural, sino “the socio-ideological stance reflected in these which is of significance within the play”. Este hecho lo podemos extrapolar al caso de algunas escenas que nos encontramos al analizar los géneros cinematográficos. Además, será relevante para el traductor en la opinión de los autores, puesto que “the ultimate test of translation is: can the consumer of the translated play ‘read off’ the ideology being signaled? It is in this sense that the study of discursal values is relevant to the translator” (Hatim y Mason, 1990, 238).

Los autores ilustran estas tres dimensiones del contexto con la siguiente figura:

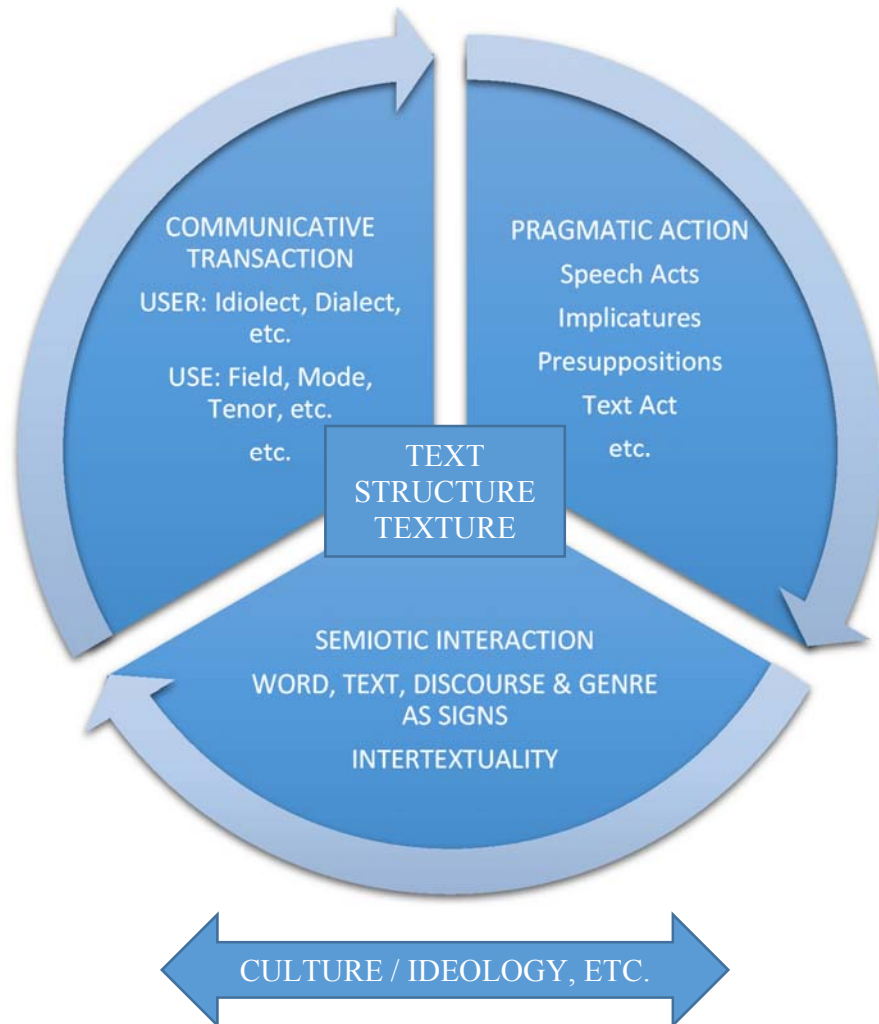


Figura 7: Las tres dimensiones del contexto (adaptada de Hatim y Mason, 1990, 58)

3.4 EL MÉTODO Y LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

No es nuestra finalidad el detenernos con detalle en el método y las técnicas de traducción, sino limitarnos a mencionar las principales técnicas y métodos que analizaremos en el doblaje de nuestro corpus. Seguiremos principalmente los conceptos de Hurtado (2001) y Martí Ferriol (2010), pero también haremos un repaso de los postulados clásicos de Newmark (1987), dado que aunque ya se han actualizado, algunos de ellos siguen sirviendo de base en los Estudios de Traducción.

Newmark considera que “si los métodos de traducción están en relación con textos completos, los procedimientos de traducción se utilizan con oraciones y unidades lingüísticas más pequeñas” (Newmark 1987, 117). Su clasificación ya clásica distingue los siguientes métodos y técnicas (procedimientos):

- Métodos: traducción palabra por palabra, traducción literal, traducción fiel, traducción semántica, adaptación, traducción libre, traducción idiomática y traducción comunicativa
- Otros métodos: traducción de servicio, traducción de poesía en prosa llana, traducción-información, traducción cognitiva, traducción académica
- Técnicas (procedimientos): considera que la traducción literal es el principal y que el uso de los demás depende de los factores contextuales. Los demás procedimientos son: transferencia, naturalización, equivalente cultural, equivalente funcional, equivalente descriptivo, sinonimia, traducción directa (*through translation*), transposiciones (*shifts*), modulación, traducción reconocida, etiqueta de traducción, compensación, análisis componencial, reducción y expansión y la paráfrasis

- Otras técnicas (procedimientos): equivalencia y adaptación (señalados por Vinay y Darbelnet (1965), aunque Newmark discrepa de su uso), dobles (couplets), notas, adiciones y glosas

Por su parte, Martí Ferriol (2010, 91-94) parte de la concepción de método y técnica de Hurtado (2001, 257) para quien la diferencia estriba en que el método es una opción global que atañe a la totalidad del texto, afectando tanto al proceso como al resultado, mientras que la técnica atañe a unidades textuales menores, afectando sólo al resultado. El autor revisa el sistemático trabajo de Hurtado, que va desde las “Estilísticas Comparadas” de los 60 hasta la actualidad y lo amplía con las aportaciones de otros autores que se centran más en la traducción audiovisual. Como resultado, propone la siguiente taxonomía compuesta por 20 técnicas concernientes a la traducción audiovisual:

- Técnicas: préstamo, calco, traducción palabra por palabra, traducción uno por uno, traducción literal, equivalente acuñado, omisión, reducción, compresión, particularización, generalización, transposición, descripción, ampliación, amplificación, modulación, variación, substitución, adaptación y creación discursiva
- Traducción natural: cuando no se observa el empleo de técnicas, sobre todo cuando no hay problemas de traducción

En cuanto al método de traducción, Martí Ferriol (2010, 94-97) parte de la noción de Hurtado (2001, 241-254) de la manera de proceder del traductor relacionada con la finalidad de la traducción.

Esta autora hace la siguiente distinción:

- Métodos: interpretativo-comunicativo (traducción comunicativa), literal, libre y filológico

Hurtado (*ibíd.*) establece una relación entre técnicas y método, por lo que el empleo de ciertas técnicas puede prevalecer según qué método se escoja. Martí Ferriol (2006) y (2010) por su parte propone una concepción del método de traducción como “el resultado de la combinación de normas y técnicas de traducción, condicionadas por la presencia de restricciones” (Martí Ferriol 2010, 95).

3.5 LAS NORMAS DE TRADUCCIÓN, CON ENFOQUE EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

3.5.1 Introducción y justificación de su estudio (en especial “la conservación de las convenciones del género”)

A continuación haremos un repaso de las normas observadas en traducción audiovisual, desde sus orígenes en los Estudios de Traducción en general, hasta los trabajos de investigación más representativos dentro de la modalidad de traducción audiovisual. Prestaremos especial atención a las normas propuestas por Goris (1991 y 1993), el primer autor en explorar las normas en el doblaje en el caso de Francia, siguiendo a autores como Toury (1980).

En concreto, nos interesa la segunda de las dos normas secundarias de Goris, que consiste en “the conservation of specific characteristics of the film, partially determined by its genre” (Goris 1993, 185-186), puesto que nuestro estudio se centra en los géneros cinematográficos.

En la literatura española, varios autores mencionan en sus marcos teóricos esta norma de “la conservación de las características específicas de la película, que vienen dadas, en parte por el género al que pertenece” (Ballester 2001c, 153); o “la conservación de las características específicas del filme, que están en parte determinadas por el género al que pertenece” (Martínez Sierra 2004, 116); o en “la conservación de las características específicas del género del filme” (Martí Ferriol, 2010, 88), etc. Sin embargo, en la práctica, esta norma se suele excluir de los análisis de los corpus en los estudios de traducción audiovisual, por considerarse ambigua o vaga.

Con nuestro estudio pretendemos contribuir a la formulación y el análisis de esta norma, que se podría incluso no considerar “secundaria” o de segundo nivel, sino primaria, según se observe con frecuencia en el análisis. Nosotros consideramos que la variación del menor o mayor grado de “conservación de las características específicas de la película determinadas en parte por su género”, o lo que denominamos “conservación de las convenciones del género”, puede deberse a que, tal y como comprobamos en el primer capítulo, los géneros cinematográficos son de naturaleza cambiante y evolutiva. Aun así consideramos importante su análisis dentro de los estudios de traducción.

El cambio de estatus de norma secundaria a primaria, basado en la observación de su frecuencia en el análisis del corpus, ya lo hizo el autor Martí Ferriol (2010, 88) con la primera norma secundaria de Goris (1991 y 1993) “el respeto a las construcciones gramaticales de carácter poco complicado del texto original”. Martí Ferriol observó esta norma con gran frecuencia en el doblaje y subtitulación del cine independiente y decidió considerarla una norma primaria y denominarla “fidelidad lingüística”. En nuestro análisis observamos que se da un bajo grado de “fidelidad lingüística” en el doblaje del género *western* al español (debido a la estandarización

dilectal), pero que se da un mayor grado en el caso del subgénero *spaghetti western* y su doblaje al inglés (debido a la menor carga de lenguaje típico del Lejano Oeste en el s. XIX). Por lo tanto, el grado de frecuencia de las normas puede variar, pero nosotros consideramos que también se puede conceder el mismo estatus primario de las demás normas a “la conservación de las convenciones del género” y nos parece lo suficientemente importante como para no excluirla de los análisis.

Así pues, nosotros consideramos relevante para los estudios de traducción audiovisual la observación de la tendencia del traductor a preservar las “características de la película según su género” o “convenciones del género cinematográfico”, puesto que en definitiva corresponden a las expectativas de los participantes (emisor-receptor) de la cadena de elaboración y consumo de este producto industrial, tanto en la lengua origen (director, actores, productora, distribuidora, espectadores, etc.), como en la lengua meta (traductor, ajustador, director de doblaje, Ministerio de Cultura o equivalente, distribuidoras, espectadores, etc.).

3.5.2 Tradición investigadora. Breve estado de la cuestión

El concepto de norma, convención o regla se ha estudiado ampliamente en los estudios de traducción, basándose en los conceptos provenientes principalmente de la lingüística, la hermenéutica y la literatura. Entre los numerosos estudios fundacionales cabe mencionar los de Gadamer (1960), Coseriu (1970), Toury (1978/1995 (2000)), (1980), (1995) y (1999), Paepcke (1981), Forget (1981), Hanks (1985) y (1988), Reiss y Vermeer (1984/1996), Hermans (1991), Rosa Rabadán (1991) y Snell-Hornby (1988/1999).

En traducción audiovisual, también se observan ciertas tendencias recurrentes que adquieren la consideración de normas, aunque los autores coinciden en advertir que no son universales y hacen un llamamiento a la realización de más estudios. Entre los trabajos que prestan especial atención a las normas en traducción audiovisual, destacamos los estudios descriptivos de Goris (1991) y (1993), Ballester (2001a), (2001b) y (2001c); Martí Ferriol (2010) y Martínez Sierra (2008) y (2011), así como otros destacados por Chaume (2012), como los de Pavesi (2005) o Gutiérrez Lanza (2000) y (2005).

La tradición de los Estudios Descriptivos dentro de la teoría de la traducción en general viene de antaño, puesto que ya J. S. Holmes³⁴, el padre de los Estudios de Traducción (*Translation Studies*), había sentado las bases de esta disciplina desde la perspectiva descriptiva (Holmes 1988).

De todas formas, tanto en los Estudios de Traducción en general, como en la investigación de la traducción audiovisual en particular, también existen estudios representativos desde otros enfoques.

Según Chaume (2012, 28) la tendencia del estudio de las normas de doblaje ha pasado de los primeros estudios subjetivos y prescriptivos, como por ejemplo, los de Gottlieb (1997) y (2001), Whitman (1992), Gómez Capuz (1998), Alcandre (2001), etc., al descubrimiento de las regularidades lingüísticas del doblaje y sus causas mediante el análisis descriptivo. De esta nueva línea de investigación en el doblaje Chaume destaca las publicaciones de Pavesi (2005) y (2008), Valentini (2006), Freddi y Pavesi (2009) o Bruti (2009).

³⁴ Este profesor sentó las bases de esta nueva disciplina en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada, como recoge Rosa Rabadán (1991, 29).

El autor observa que además de estos estudios descriptivistas, se está produciendo una tercer gran oleada de estudios de traducción audiovisual orientada “al giro cultural que busca encontrar en el texto la ideología subyacente a las normas” (Chaume 2012, 28), lo que no considera tarea fácil. Las dificultades que presenta este enfoque son: carecer de un potente aparato metodológico como el descriptivista; la falta de consenso en cuanto al análisis desde esta perspectiva ideológica; y el posible subjetivismo del investigador.

Nosotros consideramos que aunque cierta dosis de subjetivismo es inevitable, los nuevos traductores, que se han formado conocedores de la potente metodología de los EDT, tenderán al objetivismo en su análisis, como la propia naturaleza de la profesión del traductor. Como ya decían Hatim y Mason:

Most obviously, the translator has not only a bilingual ability but also a bi-cultural vision. Translators mediate between cultures (including ideologies, moral systems and socio-political structures), seeking to overcome those incompatibilities which stand in the way of transfer of meaning. Now, each reading of a text is a unique act (cf. G. Steiner (1975), Beaugrande (1978, 30), a process subject to the particular contextual constraints of the occasion, just as much as the production of the text is. Inevitably, a translated text reflects the translator’s reading and this is yet another factor which defines the translator as a non-ordinary reader: whereas the ordinary reader can involve his or her own beliefs and values in the creative reading process, the translator has to be more guarded. Ideological nuances, cultural predispositions and so on in the source text have to be relayed unattained by the translator’s own vision of reality (Hatim y Mason 1990, 223-224).

Pese a las dificultades del enfoque ideológico cultural, Chaume (*ibíd.*) señala que hay cuestiones sobre el doblaje que son indiscutibles: el machismo, la religiosidad y los tabúes sociales que impregnan el doblaje de la era franquista; el alejamiento de cualquier parecido entre el doblaje catalán y el valenciano; o el fin didáctico del doblaje al francés en Quebec. Dentro de este giro cultural, el autor destaca los trabajos de Danan (1991), Santamaria (2001), De Marco (2009) y Richart (2009), al que podríamos añadir también el último libro de Richart (2012) sobre ideología y doblaje.

Chaume (2012, 29) considera que ni el análisis descriptivo ni el ideológico del giro cultural pueden reflejar por sí solos el fenómeno de la traducción, por lo que se recomienda el análisis interdisciplinario de la traducción audiovisual, que reconoce, es más propio de proyectos de investigación que cuentan con financiación que de proyectos de tesis doctorales.

El presente trabajo descriptivo pretende contribuir modestamente a la línea de investigación interdisciplinaria de la traducción audiovisual, teniendo en cuenta tanto los aspectos traductológicos y lingüísticos, como los culturales, de recepción y los cinematográficos.

3.5.3 Tipología

Las normas observadas en traducción audiovisual parten de las normas observadas en traducción general. Como ya dijimos anteriormente, estas normas no son ni universales ni prescritas, sino el reflejo de la floreciente investigación en traducción audiovisual en las últimas décadas.

Las normas básicas más comúnmente aceptadas son las del teórico de los polisistemas Gideon Toury (1980, 1978/1995, 1999), de la Universidad de Tel-Aviv. A grandes rasgos, Toury distingue

una *norma inicial* (*initial norm*), que consiste en la *adecuación* (*adequacy*) al texto origen; o bien en la *aceptabilidad* (*acceptability*) del texto meta, cuya diferencia estriba en que “whereas adherence to source norms determines a translation’s *adequacy* as compared to the source text, subscription to norms in the target culture determines its *acceptability*” (Toury 1995, 56-57).

Aparte de esta norma inicial, Toury establece una clasificación de las normas según sean *normas preliminares* (*preliminary norms*), que están relacionadas con las políticas y tendencias de traducción, o según sean *normas operacionales* (*operational norms*), que condicionan las decisiones tomadas durante el proceso de traducción. Estas últimas se dividen a su vez en *normas matriciales* (*matricial norms*), que determinan la distribución y segmentación del texto (omisiones, adiciones, etc.); y en *normas lingüístico-textuales* (*textual-linguistic norms*), que condicionan la selección de los elementos lingüísticos del texto origen que se sustituyen por los del texto meta, y que pueden ser generales en traducción, o particulares al tipo de texto.

Por su parte, Martí Ferriol (2005, 46) considera que las normas lingüístico-textuales “estarían más en la línea de las teorías clásicas de la Traductología que postula la existencia de las llamadas técnicas de traducción (en especial la llamada Estilística Comparada)” y dice que “Toury rechaza este enfoque clásico por su componente prescriptivo frente al descriptivo que él promulga”.

Tal y como apunta Zabalbeascoa (2012, 190), aparte de las normas de Toury, también se sigue la dualidad propuesta por Venuti (1995) entre la *domesticación* y la *extranjerización*.

Desde el punto de vista didáctico para la formación de traductores audiovisuales, Martínez Sierra (2012, 55), siguiendo a Venuti, considera a la *familiarización* o método traductor *familiarizante* (*domesticating*); y a la *extranjerización* o método traductor *extranjerizante*

(*foreignizing*) una tarea “muy útil para que los estudiantes contemplen la traducción audiovisual desde una perspectiva intercultural”. La familiarización, método familiarizante (o domesticación), consistiría en acercar los valores culturales del texto y su autor a la cultura meta. Por otra parte, la extranjerización o método extranjerizante consistiría en el efecto contrario, en acercar el lector meta a los valores lingüísticos y culturales de la cultura origen. La *domesticación* (Zabalbeascoa) o *familiarización* (Martínez Sierra) se suele denominar también *adaptación*, pero Martínez Sierra lo desaconseja por su ambigüedad y posible confusión terminológica. Así, siguiendo las distintas concepciones de adaptación de Nord (1991) y Chaves (2000), prefiere el siguiente uso de los términos de *adaptación* y *traducción*:

[...] reservaremos el término *traducción* para referirnos tanto al proceso traductor propiamente dicho como al producto del mismo, y concebiremos la *adaptación* (1) como estrategia o técnica del mencionado proceso, (2) como una fase del doblaje y de la subtitulación o (3) como un trasvase entre géneros (por ejemplo, de literatura – *Hamlet*, obra escrita por William Shakespeare – a cine – *Hamlet*, filme dirigido por Franco Zeffirelli en 1990 (Martínez Sierra 2012, 39).

También nos recuerda que la elección de uno u otro método dependerá de restricciones externas, y pone el ejemplo de que se suele seguir la familiarización para productos infantiles, según Lorenzo *et al.* (2003). Así mismo, Martínez Sierra (*ibíd.*) advierte que algunos autores, como Ramière (2006) cuestionan la validez de estas dos nociones y que otros, como el autor Díaz Cintas (2005), dudan de su suficiencia en traducción audiovisual y defienden su reelaboración para que sean más funcionales.

Otro estudio de las normas que ha dado buenos resultados en la investigación de la traducción audiovisual es el modelo de Goris (1991 y 1993), que mostraremos en la elaboración de nuestro modelo de análisis (vid. 7.6). En España, por ejemplo, destacan los trabajos de Ballester (2001b), Chaume (2004), Martí Ferriol (2006) y (2010), Barambones Zubiria (2009) y Rocío Baños (2014), basados en parte en su modelo. El estudio de esta última autora está recogido en el libro *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*, publicado recientemente por Drod Abend-David (2014), por lo que podemos comprobar su vigencia en los estudios de traducción.

Dentro de las posibles posiciones en cuanto a las normas, nuestro estudio pretende, principalmente, contribuir al desarrollo de la segunda norma secundaria propuesta por Goris (1991 y 1993), lo que explicaremos con más detalle cuando formulemos nuestro modelo de análisis (Capítulo 7) y sobre todo, en el apartado dedicado al análisis cualitativo del género *western* (vid. 8.2).

CAPÍTULO 4

EL CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: CENSURA Y DOBLAJE

Con la intención de ver si el contexto histórico afectó al doblaje de las películas que componen nuestro corpus, haremos aquí un repaso *de la censura del doblaje cinematográfico en España* siguiendo el libro con homónimo título de Alejandro Ávila (1997b), por el que dicho autor recibió el *I Premio Internacional CIMS 96 de Comunicación Global*.

En primer lugar, explicaremos el proceso del doblaje y quién censuraba en aquella época, con el fin de comprender mejor el contexto histórico sociocultural del traductor.

Después nos centraremos principalmente en la época que atañe a nuestro corpus: las décadas de los 40, 50 y 60, partiendo brevemente de los primeros doblajes de los 30 y dejando a un lado los 70 y los 80.

4.1 ORIGEN DE LA TRADICIÓN DEL DOBLAJE EN ESPAÑA

Román Gubern³⁵ declara que el doblaje y la subtitulación fueron la continuación lógica de la traducción de los rótulos de las películas mudas con la llegada del sonoro. Algunos países europeos prefirieron el doblaje, como Italia, donde Mussolini lo impuso en 1930. Pero el autor señala que:

En España, en cambio, el doblaje fue una iniciativa empresarial y privada, que impulsó en la anteguerra sobre todo la Metro-Goldwyn-Mayer desde sus estudios de Barcelona, pues los americanos sabían que su cine sería mejor aceptado doblado que subtitulado, sobre todo en una

³⁵ En el prólogo titulado “Voces que mienten” que escribió en el libro de Ávila (1997, 11-17).

sociedad con una tasa de analfabetismo bastante alta y dado que en la etapa sonora ya no se podía hablar en voz alta en las salas, como ocurría en la época muda, en la que los iletrados se beneficiaban de las traducciones orales de los letrados (Gubern 1997, 12).

Según el autor (*ibíd.*), el doblaje se impuso presuntamente en España en 1941 siguiendo el modelo italiano y se impulsó la “castellanización” del sector del cine. La manipulación intrínseca del doblaje afecta a dos niveles:

- a) la expresión cinematográfica: con el falseamiento de voces originales (tono, timbre, matices, prosodia) y el falseamiento semántico (alterando el contenido), que es el que le interesa a la censura;
- b) a nivel comercial: conceder el arma del idioma a estrellas extranjeras tuvo un efecto devastador para el cine español, del que se lamentaron directores y productores durante décadas.

A pesar de este contexto histórico, político y cultural, Gubern elogia la labor profesional de los dobladores españoles “que consiguieron alcanzar unos niveles de pericia pocas veces alcanzados en la cinematografía internacional, en parte porque su ejercicio profesional fue mucho más intenso que en otros países poco proclives a doblar las películas importadas” (Gubern 1997, 15).

El camino en el doblaje no fue fácil. Ávila (1999, 40-41) señala que las primeras alteraciones se debieron a la falta de experiencia técnica, al intento de manipular el lenguaje para dominar el mercado latinoamericano y a una coacción ideológica. Los resultados enfurecieron a los críticos de la época con las inverosímiles voces de actores de teatro; el *castellano neutro* que promocionaban los norteamericanos, que no convencía a los 100

millones de hispanoparlantes; la preocupación de los directores por la sincronía labial más que por la credibilidad de los tonos, que incluso llevaba a la sustitución de planos por un montaje que facilitara la sincronía; etc. La situación ha cambiado mucho desde entonces, pero no tanto el proceso, como veremos a continuación.

4.2 LA CENSURA EN EL DOBLAJE

Ávila (1997b, 23) opina que el proceso del doblaje ha cambiado poco, dejando los aspectos tecnológicos aparte, con respecto a los cinco elementos que según el escritor y actor Juan de Dios Muñiz (1944) eran necesarios para un buen doblaje. Estos eran un director, un traductor-adaptador, un técnico de sonido y los actores y actrices que imitan las voces originales.

Ávila estructura el desarrollo del doblaje en “fases sucesivas o paralelas: una traducción literal del guion original y una posterior adaptación de los diálogos traducidos” (*ibíd.*). El autor describe este trabajo en equipo de la siguiente manera:

Mientras los traductores y ajustadores realizan su trabajo, el departamento técnico procede a cortar la copia en *takes* o secuencias breves que servirán para realizar en ellas las correspondientes sincronizaciones. Posteriormente, el director de doblaje convoca al elenco encargado de prestar su voz; una vez hayan sido grabadas las voces, se mezclarán técnicamente adaptándose a los criterios sonoros que dicte la banda original de sonido. El proceso se dará por terminado cuando se supervise el filme doblado y sea aprobado por el cliente (Ávila 1997, 23-24).

El autor señala los siguientes momentos del proceso llevado a cabo en el doblaje de una película, indicando en cuáles se puede realizar la censura: derechos de explotación → cliente → estudios de doblaje → copia de trabajo / presupuesto / copia técnica. Dentro de la copia de trabajo señala: traducción* → ajuste* → reparto* → planificación y → producción, unida a la

confección *soundtrack**: confección de *takes* y convocatoria. Dentro de la copia técnica señala:
confección *soundtrack** → mezclas → montaje* → producto doblado → exhibición*³⁶.

4.3 DISTINTOS AGENTES DE LA CENSURA QUE INCIDEN EN LAS FASES DEL DOBLAJE

A efectos investigadores, Ávila considera que:

[...] para el investigador es una herramienta indispensable establecer una serie de valores en función de distintas variables, como el grado coactivo del efecto censor³⁷, quién ordena o tiene poder para sugerir el acto censor y en qué momento del proceso de doblaje se realizan las alteraciones (Ávila 1997, 27).

En este sentido enumeraremos, con carácter meramente descriptivo, los estamentos o núcleos sociales que desde 1932 ejecutaron la censura en los diferentes procesos del doblaje, según recoge Ávila (1997, 27-35):

4.3.1 El Estado:

El Estado censuraba para preservar al ciudadano de mensajes que consideraba perjudiciales o que atentaban contra la ideología del gobierno, por su autodefensa y perpetuación en el poder.

³⁶ La señal (*) indica los momentos del proceso de doblaje donde según Ávila (1997, 25) se puede realizar el acto censor.

³⁷ El autor cuenta la anécdota de que algunos cineastas reconocían el miedo al censor y también a las mujeres de los ministros, que solían ser más extremistas y que según el ex Subdirector General de Cine, Florentino Soria, a menudo recriminaban a sus maridos en público que no se hubieran censurado ciertas escenas.

Dentro del proceso del doblaje el acto censor se podía realizar en tres fases, que exponemos textualmente³⁸:

1ª.- La que podríamos llamar administrativa. Ésta consistiría en no otorgar los correspondientes permisos y licencias de doblaje; de esta forma, el proceso se detiene en su fase previa.

2ª.- En el ajuste de diálogos: cambiando, alterando, añadiendo o suprimiendo palabras, frases o diálogos enteros o parciales.

3ª.- En el montaje final del filme realizado en el estudio de doblaje: cambiando, alterando o suprimiendo planos, secuencias o rollos de imagen enteros o parciales.

4.3.2 La jerarquía de la Iglesia Católica en España:

La Iglesia³⁹ tuvo un papel determinante en la censura, menos variable que el Estado e incluso superior al de otros miembros civiles de las distintas comisiones o juntas que crearon (p. ej. la Comisión Pontificia de Cinematografía, Radio y Televisión). Su postura conservadora preservaba al ciudadano de mensajes adversos a la moral, fe católica y formación cristiana, como la difusión de ciertas ideas sobre el sexo, religión, violencia, divorcio, suicidio o aborto, y el uso del lenguaje soez. Dentro del proceso del doblaje podía censurar en dos fases:

- El ajuste de diálogos: cambiando, alterando, añadiendo o suprimiendo palabras, frases o diálogos enteros o parciales

³⁸ La cursiva es del autor (Ávila 1997, 28-29).

³⁹ Según Ávila (1997, 29) la influencia de la Iglesia en el cine y medios audiovisuales quedó patente en publicaciones como el *Decreto de la Santa Congregación Consistorial sobre cine y teatro* (Pío X, 1912).

- El montaje final: manipulándolo cambiando, alterando o suprimiendo planos, secuencias o rollos de imagen enteros o parciales

4.3.3 Las empresas:

El autor diferencia dos tipos de censura según la naturaleza de la empresa:

- a) Una especie de autocensura (sin juntas o comisiones de censura) que realizan las productoras, distribuidoras o exhibidoras por tres motivos:
 - *Carácter ideológico propio*: cuando la empresa se rige por sus propias directrices ideológicas. La productora censura el guion original, y la distribuidora, que a veces es la misma, los diálogos ajustados
 - *Carácter ideológico ajeno*: cuando la empresa no tiene unas directrices ideológicas pero censura voluntariamente cualquier fase del proceso del doblaje para evitar conflictos con los censores de la Administración
 - *Criterios puramente comerciales*: se puede dar en cualquier fase del proceso del doblaje: en los diálogos ajustados (adecuando el lenguaje a los gustos del público) o en el montaje definitivo (cortando secuencias para dinamizar la película)
 - Las listas negras⁴⁰ de directores o actores que ejecutan las propias empresas de doblaje por cuestiones políticas, subjetivas y profesionales, que en ocasiones supone la no renovación de contrato incluso en pleno proceso de doblaje.

⁴⁰ Lo que nos recuerda a las listas negras (*blacklists*) de cineastas durante la caza de brujas de Hollywood (*McCarthyism*) de 1950 a 1956 contra la ideología comunista.

4.3.4 El público:

El público es el que se ve directamente afectado por la censura y puede manifestar su disconformidad de dos maneras:

- a) no asistiendo a la exhibición del filme una vez terminado el doblaje y su distribución;
- b) uniéndose a una asociación del consumidor o de la familia para advertir a la Administración del posible atentado contra los derechos del ciudadano.

4.3.5 El ajustador de diálogos:

El ajustador modifica el texto para adecuarlo a los movimientos de los labios de los personajes que aparecen en pantalla por razones artísticas. Sin embargo, también se puede dar por otros motivos:

- a) *Ideología del ajustador*: suavizando o endureciendo conceptos; suprimiendo o añadiendo expresiones malsonantes; o alterando o adaptando argumentos.
- b) *Autocensura*: la gran variedad de tipos de censura establecidos por los estamentos anteriores provoca en el encargado de adaptar los diálogos la creación de una especie de *libro de estilo mental* en su subconsciente. El autor considera que esto con la práctica se convierte en costumbre y que muchos profesionales aplican automática e instintivamente todas las normas que se vieron obligados a asimilar durante décadas y que –consideraciones políticas aparte– algunos profesionales no se han podido adaptar a un sistema sin restricciones tras el franquismo.

4.3.6 El director de doblaje:

A pesar de tener la absoluta potestad para realizar cambios en el guion ajustado, desde los tiempos de las primeras sincronizaciones en España, Ávila expone que se ha comprobado que la mayoría de las modificaciones se deben a razones profesionales o a gusto personal, y muy esporádicamente se han debido a otras razones subyacentes.

4.4 LA CENSURA DEL DOBLAJE EN LAS DÉCADAS PERTINENTES A NUESTRO CORPUS

4.4.1 La censura del doblaje en la década de los cuarenta dentro de su contexto histórico nacional e internacional

Dentro del contexto histórico de la época a nivel mundial, Ávila (1997, 53-54) destaca los siguientes hechos: la ocupación nazi del Benelux, París y la Unión Soviética; el encuentro poco fructífero entre Hitler y Franco; la rendición de Alemania tras el suicidio de Hitler y doce años de dictadura; así como la rendición de Japón tras el lanzamiento de la bomba atómica por parte de EE.UU. sobre Hiroshima y Nagasaki. Una de las consecuencias del contexto histórico de la Guerra Fría en el cine fue *la caza de brujas* en EE.UU. contra cineastas pro-soviéticos.

En cuanto a la situación nacional, sobresalen la penalización del adulterio a nivel legislativo y el éxito del espectáculo de Machín en Barcelona a nivel cultural. En lo que respecta al cine, el autor destaca el estreno de la película *Raza* (1942), escrita por Franco bajo el seudónimo de Jaime de Andrade y la creación del NO-DO.

En lo referido a la situación del doblaje en España, Ávila (1997, 54-71) señala la consolidación del doblaje con la creación de diversas empresas de sonido. Esto fue debido a la prohibición de películas que no fueran en español, que excluía los demás “dialectos” nacionales.

Esta Orden se inspiró en la Ley de Defensa del Idioma de Mussolini y tuvo, entre otras consecuencias, el control de los guiones extranjeros. De las catorce normas que componen la Orden del 23 de abril de 1941, Ávila (1999, 56) subraya que la octava sirvió “como base legal para que España se convirtiera desde la década de los cuarenta hasta nuestros días, en la primera potencia mundial del sector”. Dicha norma establece que:

Octava. Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización especial, que concederá el Sindicato Nacional del Espectáculo, de acuerdo con el Ministerio de Industria y Comercio y siempre que las películas en cuestión hayan sido previamente dobladas. El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español (Ávila 1997, 58).

Cuando se derogó esta Orden cinco años más tarde se permitió rotular en castellano las películas extranjeras que no tuvieran permiso de doblaje. Entre las múltiples órdenes anteriores y posteriores, con sus consiguientes modificaciones, destacamos la obligación de remitir una copia de las películas cinematográficas en explotación a partir de 1942, por lo que se han podido conservar algunos de estos doblajes en filmotecas públicas y privadas.

A finales de 1944 se requiere que la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica autorice el doblaje de las películas y ya no se permite a las distribuidoras pagar el triple por la elusión de la presentación del doblaje. Debido a la fama que adquirió el doblaje en España, el gobierno facilitó la fiscalidad del doblaje a otros idiomas extranjeros, pero sin tener mayor transcendencia. Otra Orden representativa de esta década es una de 1946 con la que se fusionan la Junta Superior de Censura Cinematográfica con la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, dando lugar a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, que adquirió todo el control para clasificar, autorizar o denegar el doblaje y censurar todas las películas

extranjeras. Las empresas consiguieron tras múltiples quejas que se les devolvieran los cánones pagados tras la denegación del permiso de doblaje de películas por las que se habían pagado aranceles de importación.

De los numerosos ejemplos de películas manipuladas por la censura en los 40, los más conocidos son el caso de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), cuyo expediente de censura incluimos en el Anexo 4⁴¹, *Gilda* (Charles Vidor, 1946) y *Qué verde era mi valle* (John Ford, 1941, censurada en 1944). Además, entre los múltiples títulos de películas cuya exhibición se prohibió o suspendió provisionalmente en esta década cabe destacar *Una mujer para dos* (Ernest Lubisch), *El hombre lobo* (George Warner) y *Ana Karenina* (Clarence Brown y Julien Duvivier).

4.4.2 La censura del doblaje en la década de los cincuenta dentro de su contexto histórico nacional e internacional

Entre los hechos histórico-culturales destacados a nivel internacional en la década de los cincuenta, Ávila (1997, 73-75) recoge la muerte de Evita Perón, a quien el gobierno argentino nombró “Jefa Espiritual de la Nación”; el surgimiento del *rock’n’roll* con la canción “Rock Around the clock” de Bill Haley; la muerte del legendario mito del cine Humphrey Bogart, con 56 años y 75 películas; la creación de la CEE (Comunidad Económica Europea) con Francia, Luxemburgo, Bélgica, Holanda, Italia y la República Federal alemana; y la farsa electoral de Batista que preludia la rebelión castrista en Cuba.

⁴¹ Extraído de los expedientes de censura del Archivo General de la Administración con el debido permiso para esta investigación.

A nivel nacional, Ávila (1997, 73-75) destaca el triunfo del franquismo, aislado de Europa tras la guerra; la admisión de España en la ONU con la concesión de créditos de ayuda económica; la presentación en Madrid del primer disco de larga duración (*long-play*) de una firma alemana; la conferencia de Dalí *Picasso y yo* en la que hizo alguna alusión política; el triunfo del espectáculo “Mi vida es el cante” de Juanito Valderrama; la primera emisión de Televisión Española; el éxito de Juan Antonio Bardem con *Calle Mayor* y de Luis García Berlanga con *Calabuch* en el Festival de Venecia; la salida a la venta del SEAT 600 (siendo el propietario de la empresa el hijo del general franquista Muñoz Grandes); la presentación de la I Asamblea Nacional de la Cruzada de la Decencia en Madrid con la conferencia sobre la moral pública y positiva; así como la inauguración de la cripta del Valle de los Caídos por parte de Franco, con su consecuente discurso político moralista.

En cuanto al doblaje, Ávila (1997, 75-83) expone que la legislación más dura había tenido lugar en la década anterior, por lo que la legislación de los 50 se caracteriza por la introducción de reformas y atención a aspectos organizativos y económicos, tales como la regulación de la prórroga o renovación de licencias de películas importadas⁴². Como novedades, se incluye la regulación de películas importadas para televisión y se legalizan los Cine-clubs, entendidos como:

[...] aquellas asociaciones, sin ánimo de lucro, constituidas con el fin de contribuir a la cultura cinematográfica, a sus estudios históricos, a su técnica o su arte, así como a perfeccionar su influencia en la formación moral de los espectadores y en el estímulo del intercambio cultural cinematográfico (Ávila 1997, 76).

⁴² Según indica Teodoro González Ballesteros (1981, 138-171) en su libro *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*.

Con el paso del tiempo, las calificaciones de estas proyecciones minoritarias, por parte de la Junta de Clasificación y Censura y la Junta Superior de Censura, fueron más leves que las de las exhibiciones comerciales.

Entre los ejemplos de películas censuradas de esta década el autor destaca el ejemplo por antonomasia de *Mogambo* (John Ford, 1953, doblada en 1954), donde la solución para enmascarar el adulterio fue convertir a la esposa en hermana, lo que dio lugar a un inintencionado incesto, que provocó la mofa incluso a nivel internacional. Su doblaje se repuso en los 60 con una versión más fiel a la original, lo que subsanó la crítica internacional. Otros títulos que pasaron por la censura fueron *Atraco Perfecto* (Stanley Kubrick, 1956, doblada en 1957) y *Bus stop* (Joshua Logan, 1956, doblada en 1958), protagonizada por Marilyn Monroe. Entre las numerosas películas cuya exhibición se prohibió o suspendió provisionalmente se encuentran varios títulos de Hitchcock como *Extraños en un tren*, *El caso Paradine* o *De entre los muertos*.

4.4.3 La censura del doblaje en la década de los sesenta dentro de su contexto histórico nacional e internacional

En cuanto a los acontecimientos histórico-culturales acaecidos en esta década a nivel internacional, Ávila (1997, 85-87) destaca el traslado de la Guerra Fría al espacio con el lanzamiento del primer humano, el soviético Yuri Gagarin; el impulso soviético de la creación del muro de Berlín; las muertes, por causas diversas, de Marilyn Monroe, Gary Cooper, Clark Gable y John F. Kennedy; las protestas de París de mayo del 68; la llegada de Armstrong y Aldrin a la luna, que pudieron ver más de 500 millones de telespectadores en el mundo; y el avance de la industria de la grabación sonora con la comercialización de *cassettes*.

A nivel nacional, el autor resalta el abatimiento del guerrillero Quico Sabater a disparos de la Guardia Civil, tras cometer diversos atentados terroristas contra el franquismo; la quinta victoria consecutiva del Real Madrid en la Copa de Europa; los “Planes de Desarrollo” franquistas; el “Spain is different”; “XXV años de paz”; el gol de Marcelino ante la URSS; la delincuencia de El Lute; la voz de Matías Prats; el descontento sindical; y la Ley “progresista” de Prensa e Imprenta del ministerio de Información y Turismo dirigido por Fraga.

La censura del doblaje de los 60 se caracteriza, según recoge Ávila (1997, 87-97), por cierta relajación con la nueva era de Fraga como ministro de Información y Turismo. La Junta de Clasificación y Censura aumenta sus miembros de ocho a dieciséis para la Rama de Clasificación, y de ocho a once para la Rama de Censura. El nuevo “Código de Censura” prohíbe, entre otras cuestiones, la justificación del suicidio, homicidio, venganza, duelo, divorcio, adulterio, prostitución, aborto y medios anticonceptivos. Así mismo, prohíbe la presentación de perversiones sexuales, toxicomanía, alcoholismo, divulgación del delito, brutalidad hacia personas y animales, terror morboso, así como imágenes en contra de la religión, la realidad histórica, el deber de defensa de la Patria y el Jefe del Estado. Otra norma censora muy representativa para el doblaje, como comprobaremos en nuestro análisis del doblaje del género *western* es la número 11, por la que “Quedan prohibidas las expresiones coloquiales” (Ávila 1997, 88).

Según el autor, estas medidas –de interés por la imagen en el exterior– se consideraron paradójicamente progresistas, puesto que esclarecían el qué, quién y cómo se censuraba.

Sin embargo, con la derogación de la Junta de Clasificación y Censura y la creación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas se endurecen los criterios censores y manipulación de películas, lo que se concibe como un retroceso del ministerio de Fraga.

Los espectadores eran conocedores de los *cortes*, como el del filme *La semilla del diablo* (R. Polanski), en la que el *corte* de una escena sexual da un efecto de realidad a las visiones de la protagonista, que en realidad son provenientes de una neurosis.

Otra norma de esta década que cabe destacar en la “Fase 0: preliminar o preanalítica” de nuestro análisis es la regulación de salarios, así como el Convenio Colectivo sindical interprovincial para el personal técnico, administrativo y subalterno de las empresas de doblaje y sincronización.

En la década de los 60 se censuraron películas como el cortometraje *Vistavisión visita España* de Carl Duley (con la supresión del Peñón de Gibraltar por razones políticas), *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger), *Esplendor en la hierba* (Elia Kazan), *Sansón y Dalila* (Cecil B. de Mille), *Doce del Patíbulo* (Robert Aldrich), *Adivina quién viene esta noche* (Stanley Kramer) y *El graduado* (Mike Nichols). Entre las películas cuya exhibición se prohibió se encuentran *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Vicente Minelli), *La dulce vida* (Federico Fellini), *Jack el destripador* (Robert S. Baker) y *Lolita* (Stanley Kubrick).

CAPÍTULO 5

LOS ESTUDIOS DE RECEPCIÓN

En este capítulo nos ocuparemos brevemente de describir algunos conceptos pertenecientes a los Estudios de recepción que nos pueden resultar útiles para la descripción de nuestro corpus, en cuanto a la respuesta de la audiencia y el impacto en las culturas americana y española de nuestras películas.

Así, haremos una breve justificación del estudio de la recepción en nuestro trabajo y explicaremos su origen e influencias (funcionalista, crítica, interpretativa, etc.), sus niveles (microsociológico y macrosociológico), su metodología, y el papel activo de la audiencia.

Este último nos interesa especialmente, puesto que, como hemos visto a lo largo del trabajo, la audiencia cumple un papel fundamental en el desarrollo de los géneros cinematográficos (vid. 1.1, 1.4.1.1.2, 1.4.2.3, 1.4.2.4 y 1.4.3.1 entre otros).

5.1 PERTINENCIA DEL ESTUDIO

Aunque no es nuestro objetivo realizar un estudio de la recepción como tal, sí que nos parece pertinente tener en cuenta algunos conceptos de los Estudios de recepción en nuestro trabajo por los siguientes motivos:

- A nivel teórico: la audiencia cumple un papel primordial en el desarrollo de los géneros cinematográficos (vid. 1.1, 1.4.1.1.2, 1.4.2.3, 1.4.2.4, 1.4.3.1, etc.) y los Estudios de recepción se centran en el papel activo de la audiencia. Además, los géneros cinematográficos ejercen una importante influencia sobre la comunidad interpretativa (vid. 7.2)

- A nivel práctico: nos parece necesario estudiar la recepción que tuvo el género *western* clásico americano en la audiencia española a través de su doblaje, así como estudiar la recepción que tuvo el subgénero *spaghetti western* en la audiencia americana. Esto nos permitirá entender el impacto que tuvieron este género y subgénero en la crítica, cine, producción propia y ajena, y culturas de ambas nacionalidades (americana y española). De esto nos ocuparemos en la descripción práctica del corpus, justificación y recepción de nuestras películas (vid. 6.2)

5.2 DEFINICIÓN, ORIGEN E INFLUENCIAS

Dentro de su *Historia del cine*, Sánchez Noriega define la noción de *recepción* de la siguiente manera:

Proceso de contemplación, experimentación o asimilación de una obra audiovisual según unas condiciones de visionado (tamaño de pantalla, sala comercial, hogar o filmoteca, interrupciones publicitarias, elección previa o no...), personales (mecanismos psicológicos de percepción y recepción, tanto generales como propios de cada individuo), culturales y sociológicas (influencia publicitaria, oportunidad del tema tratado...), etc. Estas condiciones determinan la interpretación y el juicio estético, haciendo de la recepción un factor esencial de la comunicación artística (2002, 716).

Esta noción está en conexión directa con la de *interpretación*, no con su primer significado (actuación), sino con el segundo:

Hermenéutica, exégesis, decodificación. Análisis del significado último de una obra, apropiación personal que hace el espectador de la misma y por la cual se convierte en cooperador del texto. Depende de factores inherentes a la obra (como el género, el estilo, el tema o el lenguaje), pero también de la competencia del receptor. Puede ser consciente y meditada o espontánea, pero siempre existe en algún grado. Es condición para el juicio crítico (Sánchez Noriega 2002, 706).

En esta línea se sitúan los Estudios de recepción, que se interesan por el análisis de la decodificación e interpretación del significado por parte de la audiencia.

Así, otras definiciones incluyen la idea de identificar los códigos y supuestos interpretativos que dan significado a la obra para diferentes audiencias y épocas (Culler 2001 (1981), 13); “researching the history of the interactions between real readers and texts, actual spectators and films” (Steiger 1992, 8); una teoría socio-histórica del significado (Eagleton 2004 (1983), 107); o el estudio de “los procesos a través de los cuales la audiencia construye significado a partir de la exposición a los medios” (Corominas 2011, 2).

En cuanto al origen de los Estudios de recepción, Janet Steiger (2005, 1) llega a decir que:

The history of reception studies begins at the moment speakers attempted to figure out what listeners might understand about messages. Hoping to influence, persuade, or merely enlighten their audiences, speakers need to know whether or not their intentions matched interpretations and whether or not those interpretations would produce the hoped-for outcome in the other people.

En general, los autores sitúan el desarrollo de esta nueva corriente en los años ochenta, como por ejemplo Corominas (2011, 2). Se suele atribuir su nacimiento al sociólogo británico Stuart Hall y su artículo “Encoding/Decoding” (Hall 1980), aunque el autor ya había escrito con respecto a este modelo de comunicación en su libro *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973).

En cuanto a las teorías en que se basan los Estudios de recepción de los medios, Steiger (2005, 4-8) explica que se recurre a las mismas teorías que explican la historia y el comportamiento humano a las que recurren otras disciplinas dentro de las ciencias sociales. Éstas incluyen las ciencias políticas, la lingüística, las teorías psicológicas (del comportamiento, psicoanálisis y

psicología cognitiva) y sociológicas (funcionalista y del conflicto). Corominas (2011, 2) destaca tres influencias principales: la funcionalista, la de los estudios críticos y la interpretativa.

Además, los Estudios de recepción tienen una base histórica, más que filosófica, al menos dentro de los estudios cinematográficos. Para los Estudios de recepción, la audiencia tiene un papel activo e histórico, en cuanto a que interactúa con el texto audiovisual en ciertos contextos para crear significado, frente a las teorías clásicas de los 60 y 70 (estructuralistas, formalistas, de autor, etc.) para quienes el papel de la audiencia es pasivo, ahistórico, idealizado y homogéneo, en cuanto a que todas las audiencias entienden el mensaje del texto audiovisual del mismo modo.

5.3 LOS NIVELES MICROSOCIOLÓGICO, MACROSOCIOLÓGICO Y EL CONTEXTO DE RECEPCIÓN

Según la autora Corominas, uno de los principales objetivos de los estudios de audiencia es “articular los dos niveles de constitución de la sociedad: el macrosociológico y el microsociológico” (2011, 4). La autora describe el nivel macrosociológico como el “campo amplio y abstracto de la política, la economía, la ideología, la cultura” (*ibíd.*). Por otro lado, el ámbito microsociológico es “el campo concreto de interacciones humanas: la familia, el trabajo, los vecinos, etc.” (*ibíd.*). Es decir, la macrosociología se centra en el análisis del sistema social a gran escala, mientras que la microsociología se ocupa de la interacción social a menor escala. En términos de Blau (1987, 1), la primera estudia las poblaciones y la segunda los individuos.

Siguiendo los postulados sobre la teoría social de James Lull (1992), quien se basa a su vez en la teoría de la estructuralización de Anthony Giddens (1984), Corominas (2011, 4) considera que “la audiencia no reproduce pasivamente la ideología, sino que interactúa continuamente con los contenidos” de los medios de comunicación. Además dice que en los Estudios de recepción “el contexto de recepción permite ver cómo los distintos planos de la vida

(el económico, el político, el cultural, etc.) se articulan en prácticas rutinarias regidas por normas, entre las que se encuentra ver la televisión” (*ibíd.*).

Según la autora, se entiende por contexto de recepción “el contexto social en cuyo interior los mensajes adquieren sentido” (*ibíd.* 3). Debido al creciente interés de los estudios culturales por la etnografía de las audiencias, los estudios de audiencia los incluyen junto al texto y el receptor para “estudiar los procesos de entendimiento y de interpretación de los mensajes por parte de la audiencia” (*ibíd.*). Uno de los principales contextos de recepción que destaca Guillermo Orozco (1992) en el caso de Latinoamérica es la familia, lo que nos parece equiparable al contexto de recepción que tuvieron las películas del género *western* en España.

5.4 METODOLOGÍA

Janet Steiger (2005, 8-16) considera que hay varias aproximaciones al análisis de la recepción de los textos (*media texts*), las que se basan en la crítica aristotélica o neo-aristotélica; la retórica; la fenomenología; el análisis del contenido; la variante aristotélica *American New Criticism*; el formalismo ruso, neoformalismo y narratología; la lingüística y el análisis semiótico; el estructuralismo; la hermenéutica; el postestructuralismo; el deconstructivismo, etc. La autora (*ibíd.*, 13) pone ejemplos de estos métodos a nivel textual, porque considera que son más difíciles de aplicar al caso de las películas y la televisión (*moving images*). Nosotros consideramos que los Estudios descriptivos de traducción en combinación con los Estudios de recepción pueden dar buenos resultados en torno al análisis de la recepción de los textos audiovisuales. Sin embargo, no es uno de nuestros objetivos principales el seguir esta metodología en sentido estricto.

Al igual que en otras disciplinas, los Estudios de recepción pueden ser cuantitativos, cualitativos y empíricos, pero hay una tendencia hacia la investigación cualitativa (Corominas 2011, 4). Una de las dificultades metodológicas que señala Corominas (*ibíd.*), secundando a Morley

(1996, 268) y (1992) es que la familia se convierte en unidad de análisis al ser la audiencia primaria de televisión, pero el investigador no tiene acceso a todos los sectores o acciones sociales del hogar.

5.5 EL PAPEL DE LA AUDIENCIA

Como mencionamos anteriormente (vid. 5.2) en los Estudios de recepción, el papel de la audiencia es histórico y activo, no pasivo, ahistórico e idealizado como lo consideraban otras teorías clásicas. Según Corominas “el carácter activo de la audiencia se define en esta corriente de estudios como fundamental” (2011, 3). En su enfoque cualitativo Orozco (1996, 27) establece el concepto de *televidencia*, que va más allá del contacto puntual entre televisión-audiencia y que consiste en un proceso largo y complejo de interacciones entre ambos, a distintos niveles y con distintas mediaciones. Según el autor (ibíd. 35), en el proceso de interacción con la televisión, la audiencia se involucra y procesa el contenido en varios grados, que van de la atención y comprensión de la información hasta la producción propia de sentido. En cuanto a los niveles (2001, 24-35), el autor distingue las siguientes dimensiones televisivas: la lingüística (“gramática” de la televisión), la mediacidad (programación, formatos, géneros), la tecnicidad (cambios tecnológico) y la institucionalidad (industria). Por último, este proceso sociocultural es objeto de las siguientes mediaciones (ibíd.): individual, situacional, institucional, videotecnológica y de referencia (contexto social).

5.6 CONCLUSIONES

Los Estudios de los géneros cinematográficos reconocen el papel fundamental de la audiencia en el desarrollo de los géneros, como ya expusimos en el Capítulo 1 (vid. 1.1, 1.4.1.1.2, 1.4.2.3, 1.4.2.4 y 1.4.3.1 entre otros). Como los Estudios de recepción estudian ese papel activo de

la audiencia y su interacción con los medios, así como su interpretación y apropiación del significado, nos ha parecido útil acercarnos brevemente a estos conceptos.

En nuestra aplicación particular de las ideas de los Estudios de recepción a nuestro trabajo, hemos tenido en cuenta otros factores como los niveles de audiencia y recaudación, la crítica, las imitaciones, los *remakes*, la recepción de los textos audiovisuales y la relación que hubo en el cine español entre el *western* de producción ajena y el de producción propia, etc. Sin embargo, no hemos seguido la metodología de la recepción en sentido estricto, sino que nos hemos centrado más en un modelo de análisis traductológico y lingüístico, complementado con una aproximación desde los estudios culturales, de recepción y cinematográficos.

PARTE II: PRESENTACIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA

CAPÍTULO 6

DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

El presente capítulo consta de dos partes. La primera es una descripción teórica y justificación del corpus, que explica cuáles son las fuentes documentales empleadas en la investigación de las películas, el tipo de texto audiovisual a analizar y la representatividad del corpus. La segunda es una descripción práctica del corpus, que describe los criterios de selección de las películas que componen nuestro corpus, su descripción y justificación. Nuestro corpus consta de dos subcorpus, un subcorpus del género western clásico americano y su doblaje al español y otro subcorpus del subgénero spaghetti western español y su doblaje al inglés.

6.1 DESCRIPCIÓN TEÓRICA Y JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

Las películas de nuestro corpus se enmarcan teóricamente dentro del campo de los estudios de cine, concretamente dentro de los géneros cinematográficos, como hemos desarrollado a lo largo de nuestro trabajo. Con esto pretendemos acercarnos a la traducción audiovisual desde los estudios sobre cine, práctica que defienden algunos autores como Chaume (2004).

En el mundo del cine, son numerosos los autores que justifican los géneros cinematográficos como el mejor marco teórico dentro de los estudios teóricos de cine, como por ejemplo Tudor, Altman, Neale, Gledhill y Sánchez Noriega, por citar algunos. Sin embargo, en los estudios de traducción audiovisual escasean los análisis de películas agrupadas según la tipología de los géneros cinematográficos y que tengan en cuenta el análisis de sus convenciones. Esto es lo que pretendemos conseguir, y de ahí, en nuestra opinión, la contribución especial de la presente tesis doctoral.

Dentro de las dos modalidades principales de traducción audiovisual: el doblaje y la subtitulación, nosotros hemos escogido el doblaje, por considerarse que España tiene principalmente una cultura de doblaje y que las películas que componen nuestro corpus en especial: los *westerns* clásicos, se exhibían en la gran pantalla y en televisión destinadas al gran público, cuya costumbre era escuchar las voces de doblaje en español sin leer subtítulos (vid. 4.1).

6.1.1 Fuentes documentales empleadas en la investigación de las películas

Entre otras fuentes de información, para extraer los datos relativos a las películas de nuestro corpus, hemos consultado las seis siguientes:

- Fuentes bibliográficas, como críticas de cine
- Fuentes de Internet, por ejemplo la página web de los Oscars, o el Portal de Archivos Españoles (PARES), en la web <http://pares.mcu.es>, para localizar las signatures de los expedientes de censura
- Fuentes “presenciales”, como el análisis que hicimos personalmente de los expedientes de censura custodiados en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares (Madrid)
- Los datos aportados por los DVDs
- Los datos de inscripción en la *National Film Preservation Board (NFPB)*, agencia federal dentro de la Biblioteca del Congreso de EE.UU. dedicada a preservar “culturally, historically or aesthetically significant films”⁴³

⁴³ <http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program> (Congress s.f.) consultado el 14/7/14

- La base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) del Gobierno de España⁴⁴. Tal y como consta en su página web, “la ficha de cada película incluye los datos de director, calificación, nacionalidad, países participantes, género, fecha de estreno, premios recibidos, sinopsis, productoras e intérpretes, datos de recaudación de las distribuciones, ficha técnica, datos de formato, duración, rodaje y montaje, y página Web. (No todas las películas disponen de toda la información indicada)”:

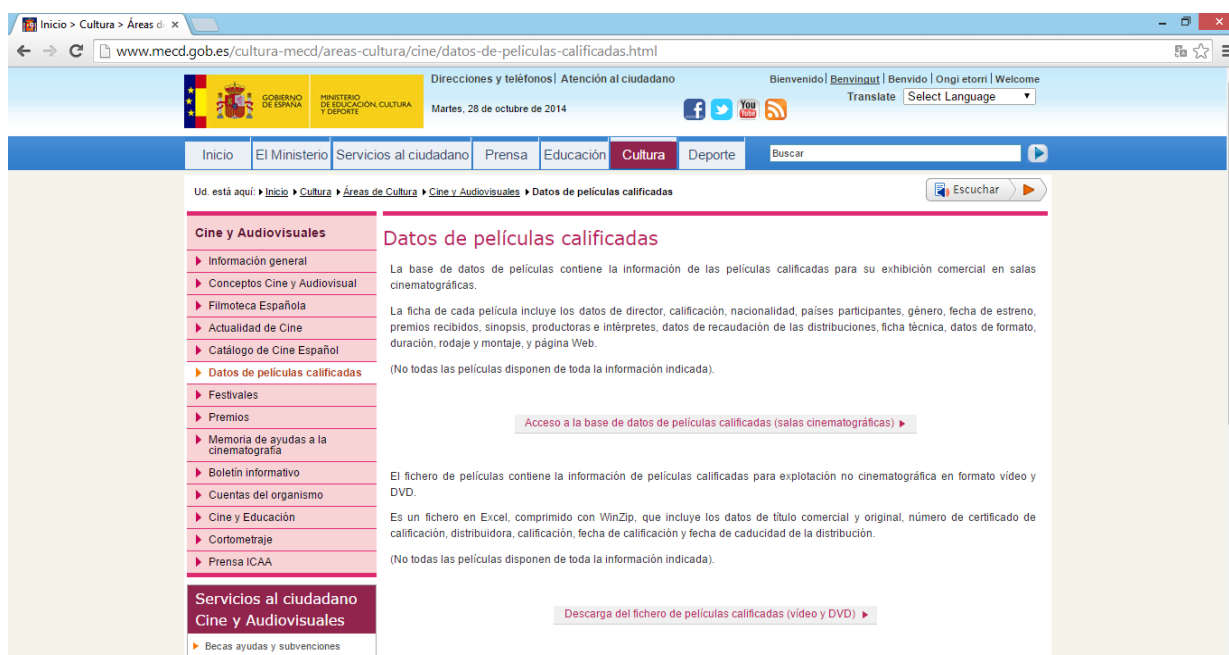


Figura 8: Imagen de la base de datos de películas calificadas del MECD (consultada el 28/10/14)

⁴⁴ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-de-peliculas-calificadas.html> (Base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD s.f.) consultado el 28/10/14

6.1.2 Tipo de texto audiovisual a analizar

Nuestro corpus está formado por cuatro películas cinematográficas en formato DVD. En cuanto a tipo de producto audiovisual, dentro de la definición de *película*, el Ministerio de Educación Cultura y Deportes (MECD)⁴⁵, hace una distinción entre película cinematográfica, otras obras audiovisuales, película para televisión, serie de televisión, piloto de serie de animación, largometraje y cortometraje. De la definición que ofrece para cada término, a nosotros nos interesa la definición de las dos primeras:

- *Película cinematográfica*: toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y postproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole
- *Otras obras audiovisuales*: aquellas que, cumpliendo los requisitos de película cinematográfica, no estén destinadas a ser exhibidas en salas cinematográficas, difundiéndose a través de otros medios

A pesar de utilizar el formato DVD para el análisis, el hecho de que nuestro corpus esté compuesto por películas cinematográficas, destinadas en primer término a su explotación comercial en salas de cine, es importante desde el punto de vista de la TAV, puesto que dadas las grandes dimensiones de las pantallas de las salas de exhibición todo el proceso de doblaje se hace con más cuidado.

⁴⁵ <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/conceptos-cine-y-audiovisual/definicion-de-pelicula.html> (Definición de película del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 30/08/14

Rosa Agost (1999, 80), Martínez Sierra (2012, 147) y otros autores consideran la traducción de una película para cine como el texto audiovisual por excelencia. Esto se tendrá en cuenta cuando analicemos las decisiones de traducción y ajuste que se han visto afectadas por el código visual, para mantener la sincronía fonética o labial, la isocronía o la sincronía cinésica en algunas situaciones con restricciones visuales, como el primer o primerísimo plano.

6.1.3 Representatividad del corpus

Al igual que otros investigadores, nos preguntábamos hasta qué punto nuestros datos serían representativos. Josu Barambones (2009, 276-282) hace un repaso del tamaño del corpus de las tesis de otros investigadores dentro del campo de la traducción audiovisual. Barambones concluye que la clave está en encontrar la justa medida, puesto que analizar un corpus mayor no garantiza que los datos sean diferentes. Además de la variabilidad del número de textos audiovisuales analizado por cada investigador, observa que no siempre se analizan todos los aspectos textuales, sino aquellos elementos que sean de interés para el autor.

Podemos resumir su revisión del número de textos audiovisuales que componen los corpus de varias tesis a lo largo de una década de la manera siguiente:

- Chaves (1996): cuatro películas y sus traducciones
- Ballester (1999): una película de 125 minutos y su traducción
- Gutiérrez Lanza (1999): cinco películas
- Izard (1999): 60 episodios de una serie de 26 minutos cada uno, de los que hace un análisis exhaustivo de 15 de ellos

- O'Connell (2003): seis capítulos de dos series de animación y sus traducciones, en total, doce textos audiovisuales de 27 minutos aproximadamente, por lo tanto, 2 horas y 42 minutos en cada idioma
- Martínez Sierra (2004): cuatro episodios de una serie de dibujos animados de 40 minutos cada uno, lo que supone un tiempo total de emisión de 2 horas y 44 minutos.
- Matamala (2004): siete episodios que equivalen a 3 horas y 10 minutos
- Martí Ferriol (2006): cinco películas
- Hernández Bartolomé (2008): cuatro películas

Teniendo en cuenta esta tendencia, nos parece que los datos extraídos de nuestro corpus serán representativos. El corpus enmarcado dentro de un género cinematográfico que hemos elegido para nuestro análisis descriptivo-comparativo, cuantitativo y cualitativo está formado por:

- a) Un subcorpus paralelo bilingüe que consta de tres películas del género *western* clásico americano y sus traducciones al español. Las películas suman un tiempo total de emisión de 345 minutos, lo que en los dos idiomas supone un total de 690 minutos, es decir, 11 horas y 30 minutos.
- b) Un subcorpus paralelo bilingüe compuesto por una película del subgénero *spaghetti western* español y su versión doblada al inglés. La película tiene una duración de 88 minutos, lo que en las dos versiones suma un total de 176 minutos, es decir, 2 horas y 54 minutos.

Luego nuestro corpus está formado por un total de cuatro películas y sus traducciones, lo que equivale a ocho textos audiovisuales. Si sumamos el tiempo de emisión total de las tres películas del género *western* americano y sus traducciones al español (690 minutos), a la duración

de la película del subgénero *spaghetti western* español y su versión en inglés (176 minutos), tendremos un corpus que cuenta con un tiempo total de 866 minutos, es decir, 14 horas y 26 minutos de emisión.

Aparte de la duración, nos hemos encontrado con la dificultad añadida de que al tratarse de películas antiguas, se han tenido que transcribir manualmente los diálogos de las dos versiones, al no disponerse de los guiones originales.

Además, cabe destacar que hemos llevado a cabo un análisis bastante exhaustivo, puesto que hemos analizado todos los aspectos siguientes:

- *de la Fase preliminar o “preanalítica”*: el contexto profesional del traductor, los aspectos técnico industriales que inciden en la forma final del producto;
- *de la Fase de traducción*: el nivel léxico-semántico; el nivel sintáctico, morfológico, construcciones gramaticales y expresiones; las dimensiones del contexto: el nivel pragmático (foco contextual, intencionalidad y máximas conversacionales), el nivel semiótico (elementos culturales, aspectos ideológicos e intertextualidad), el nivel comunicativo (variedades lingüísticas, variedades de usuario y variedades de uso); y otros aspectos de TAV, por ejemplo, el canal acústico (código musical y de ruidos);
- *de la Fase del ajuste*: la sincronía cinésica, la isocronía y sincronía fonética o labial;
- *de la Fase de dirección*: elementos como los paralingüísticos y prosódicos.
- *Otros aspectos*: hemos analizado los tipos de plano; las convenciones del género; así como el método, técnicas, normas y otros procedimientos de traducción

6.2 DESCRIPCIÓN PRÁCTICA DEL CORPUS

En este apartado llevaremos a cabo una revisión concreta de las películas clásicas del género *western* que componen nuestro corpus.

6.2.1 Criterios aplicados a la selección de las películas de producción americana

La modalidad de género *western* que hemos elegido es el que se entiende como *western* clásico, que precede al subgénero *western* crepuscular (1960-1969, vid. 2.3.5) y que se considera la fuente de las convenciones del género por excelencia, con sus nuevas tendencias, repeticiones y diferencias. Por lo tanto, nuestras películas se sitúan en la etapa que va de la Segunda Guerra Mundial y la renovación del género (1939-1949, vid. 2.3.3), a la Edad de oro del género y relevancia del mito (1950-1959, vid. 2.3.4).

Las tres películas que conforman nuestro corpus no se han escogido por gusto personal o éxito de audiencia, sino porque representan tres grandes hitos en la historia del *western*, que explicaremos en la justificación que prosigue a la descripción de cada película.

Cada una de las tres películas corresponde a una década del *western* clásico diferente: los años 30, los 40 y los 50.

Las tres películas corresponden a tres directores diferentes, con lo que el análisis se ciñe al “género” sin caer en el análisis de “autor”.

Siguiendo estos criterios de selección, las películas que conforman nuestro corpus son las siguientes:

- *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), basada en el relato “Stage to Lordsburg”, de Ernest Haycox
- *Río Rojo* (*Red river*, Howard Hawks, 1948), basada en el relato “The Chisholm Trail”, de Borden Chase
- *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), basada en la novela homónima de Jack Schaefer

Las tres películas tienen en común la redimensión psicológica de los personajes que marca una nueva tendencia en el género *western* de su época, sirviendo como modelo narrativo artístico para películas del género sucesoras.

Las tres películas fueron nominadas a varios Oscars.

Además están inscritas en el *National Film Preservation Board (NFPB)*, agencia federal dentro de la Biblioteca del Congreso de EE.UU. dedicada a preservar “culturally, historically or aesthetically significant films”⁴⁶.

6.2.2 Descripción y justificación de las películas americanas seleccionadas

6.2.2.1 *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939)

6.2.2.1.1 Descripción

Hemos utilizado para nuestro estudio la copia en DVD de la película *La diligencia*, (*Stagecoach*, John Ford, 1939), que se basa en el relato “Stage to Lordsburg”, de Ernest Haycox.

⁴⁶ <http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program> (Congress s.f.) consultado el 14/7/14

La siguiente información de los detalles de la película se ha tomado de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁴⁷:

LA DILIGENCIA

- Título original: STAGECOACH
- Dirigida por: JOHN FORD, 1939
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes:
ESTADOS UNIDOS

Producción e Intérpretes

- c) Productora:
UNITED ARTISTS (ESTADOS UNIDOS)
- d) Intérpretes: CLAIRE TREVOR, JOHN WAYNE, THOMAS MITCHELL,
GEORGE BANCROFT, ANDY DEVINE, BERTON CHURCHILL,
LOUISE PLATT, JOHN CARRADINE

Ficha técnica

- Guión: DUDLEY NICHOLS
- Director de Fotografía: RAY GLENNON, BERT BINGER
- Música: BORIS MORROS

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
35 MILIMETROS
BLANCO Y NEGRO
NORMAL
- Duración original: 94 minutos

47

http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004395&brscgi_BCSID=c9a2a992&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle (La diligencia. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 30/08/14

La copia de DVD con que se ha trabajado es una copia comercial de Filmax Home Video, distribuida por Sogedasa (C/Miguel Hernández, 81-87, 08908 Barcelona). El depósito legal es B-20709/2000, con licencia de distribución: 47.468. Los diálogos de la VO y VD utilizadas para el análisis se han transcrito personalmente, por no haber un guion que contenga las dos versiones. Otra información que aparece en la carátula de dicho DVD es:

- Producción: Walter Wanger
- Oscar al Mejor Actor Secundario y Música Original
- Argumento:

“Diferentes personajes se reúnen en una diligencia para un largo y duro viaje. Entre ellos, un fuera de la ley en busca de venganza, una prostituta a la que han echado del pueblo, un jugador, un médico, la mujer embarazada de un militar, un sheriff... Las relaciones entre un grupo tan variopinto serán difíciles y tensas. El momento de máximo peligro será cuando en medio de una llanura sean atacados por una partida de indios apaches”.

La narración del guion a cargo de Dudley Nichols se basa en el relato “Stage to Lordsburg” (Ernest Haycox) que Ford compró a la revista Collier’s y que se basaba remotamente a su vez en “Bola de sebo” (Guy Maupassant) un cuento sobre la ironía antiburguesa de los personajes que viajan en un carruaje durante las guerras prusianas.

6.2.2.1.2 Justificación e impacto en el cine

Pese al Oscar a la mejor película que consiguió el *western Cimarrón* (Wesley Ruggles) en 1931, el género se encontraba en decadencia y los estudios se veían reacios a su financiación por no considerarse un género serio. A pesar de la regresión del *western* a finales de los treinta, John Ford marcó un giro renovador en el género con *La diligencia* (1939), dando paso a una nueva

tendencia en el *western* que sería ampliamente imitada dentro del género y serviría como modelo de inspiración para artistas de otros géneros. Ford reconoció en varias ocasiones ser consciente de haber llevado al género a su madurez. En el mundo del cine Orson Wells reconoció haber visto la película de Ford repetidamente para aprender las técnicas de montaje cinematográfico, y es muy conocida la cita de una entrevista que hizo en el hotel Ritz en 1958, donde Wells confesó que “the only time I suffered someone else’s influence: before shooting Citizen Kane, I watched Stagecoach 40 times”⁴⁸.

Por su parte, Terenci Moix (2002, 212) en *La gran historia del cine ABC* considera a *La diligencia* como “una de las películas canónicas de la historia del cine” que:

No es sólo la obra indiscutible de un maestro, sino que es en sí misma una obra redonda y, dentro del western, la que más se encaja con los cánones clásicos, de donde nace su prestigio incluso en sectores que jamás se tomarían en serio el género. En este sentido, *La diligencia* no es tanto el *western* ideal cuanto el gran modelo, cualquiera que sea el género a que se adscriba.

Por una parte en *La diligencia* podemos apreciar las *repeticiones* que explicamos en el marco teórico (vid. 1.4.3.1), las *convenciones* del género arraigadas a su concepción primitiva:

- a) estética en cuanto a espacios y decorados: la ciudad con el *saloon*, el banco, la comisaría del *sheriff*; la naturaleza en proceso con las postas para cambiar de caballos la diligencia, la posada, el fuerte; el espacio natural con las montañas, río, desiertos y hábitat del indio de Monument Valley;
- b) personajes (forajido, militar, *marshall/sheriff*, traficante, banquero, periodista, el hombre del Este, el indio, el *cowboy*, el jugador, la chica de *saloon*) y su presentación (zoom rápido);

⁴⁸ <http://www.azevedosreviews.com/2013/07/22/orson-welles-never-really-liked-movies/> (Azevedo 2013) consultado el 31/08/14

- c) temática, que Ford repetirá en otros *westerns* como *Centauros del desierto* (1956): el asalto (a la diligencia), el duelo, la reinserción del *outlaw*/forajido/pistolero, alusiones a la guerra civil, creación del periódico, la tensión del *saloon*, el desplazamiento de la frontera (ciudad vs. forajido o poblado indio);
- d) narrativa: mantiene la ley de las tres unidades dramáticas o las tres unidades aristotélicas de tiempo, lugar y acción, con la peculiaridad de que la acción transcurre con el desarrollo de los personajes en el interior reducido de una diligencia en continuo movimiento en el tiempo y el espacio exterior. Terenci Moix considera que “esa dialéctica entre escenario único y realidad movable otorga al filme la pasión que lo hace único” y que “triunfa al mezclar ese clasicismo inicial con valores permanentes de la épica” (2002, 213). Aunque su modalidad narrativa de película de carretera o *road movie* tendría más afición en los 60 y 70, *La diligencia* “funciona modélicamente con una estructura itinerante y a la vez subversiva” (Quim Casas 2007, 52). La intensidad de la narración sigue un incremento progresivo. Díaz Maroto (2010, 126) destaca que “Ford articula la narración de forma ejemplar, a través de un *crescendo* narrativo e imponiendo valerosamente dos finales sucesivos, tal es su dominio del lenguaje cinematográfico”.

Por otra parte en *La diligencia* también se aprecian *las diferencias* que explicamos en el marco teórico (vid. 1.4.3.1). Por ejemplo, con la modernidad de su concepción narrativa y escénica “como atestigua el inesperado emplazamiento de la cámara encima de la diligencia” o “la elipsis visual que nos impide ver el resultado del tiroteo entre Ringo y los asesinos de su hermano” porque a Ford le parece más dramático mostrar la preocupación de su amada en primer plano (Casas 2007, 52). Varios autores coinciden en la nueva dimensión psicológica que aportó la película. Díaz Maroto (2010, 126) dice que nos encontramos ante una absoluta obra maestra y que “la revelación

de Wayne como máxima estrella del género y de Ford como narrador de westerns, acercó el género a la profundización psicológica y la conversión de estereotipos en personajes dotados de complejidad”. Según Terenci Moix (2002, 212) además de la importancia de los personajes, que se resaltó en las frases publicitarias americanas, destaca la revelación de sus diversidades y consiguiente choque entre ellos, una treta psicológica que Ford ya había empleado en otros géneros. Quim Casas señala la secuencia dinámica de la persecución de los indios en la que se “redujeron la mayoría de los conflictos a una sinfonía de gestos, miradas, silencios y palabras certeras que redimensionaron la rudimentaria psicología del género y abrieron nuevas y prolíferas vías expresivas” (2007, 52).

En cuanto a su valor artístico, *La diligencia* se distingue por dar lugar a varias *imitaciones* (vid. Marco teórico, 1.4.3.1). Algunas de las escenas del ataque indio mencionado anteriormente (bajo las directrices del mítico experto Yakima Canutt) “han quedado como modelos iconográficos en múltiples enciclopedias y todo tipo de referencias” (Díaz Maroto, 2010, 126) y por lo tanto “sería estudiada, utilizada y expoliada en no pocos westerns posteriores” (Casas 2007, 53). Entre ellos Casas cita dos en los que “se emplearon directamente planos del film: *I Killed Geronimo* (John Hoffman, 1950) y *Laramie Mountains* (Ray Nazarro, 1952)”. Además existen un *remake* (vid. Marco teórico, 1.4.3.1): *Hacia los grandes horizontes* (*Stagecoach*, Gordon Douglas, 1966); una versión televisiva: *La diligencia II* (*Stagecoach*, Ted Post, 1986); y dos adaptaciones radiofónicas, una emitida en 1946 (*Academy Award Theatre*, CBS) y otra en 1949 (NBC). Las dos contaban con la voz de la protagonista Claire Trevor y a la segunda se le unieron el protagonista John Wayne y director John Ford como presentador (los partícipes de la VO).

6.2.2.1.3 *Impacto en la cultura americana:*

Además de servir como modelo a imitar, como acabamos de ver, esta obra maestra del cine ganó varios premios el año de su estreno (1939): el de mejor director, otorgado por el Círculo de críticos de Nueva York y dos Oscars -en un año en que competía con *Lo que el viento se llevó*, *El mago de Oz* y *Adiós Mr. Chips*- uno a la mejor banda sonora adaptada y otro al mejor actor secundario (Thomas Mitchell, por su excepcional papel de médico borracho). Tuvo siete nominaciones, entre las que se incluían: mejor director (que Ford lo ganaría al año siguiente con *Las uvas de la ira*) y mejor película (que lo ganó *Lo que el viento se llevó* y también ganó otro su director David O. Selznick, que quería haber producido *La diligencia* pero con grandes nombres de reparto: Gary Cooper y Marlene Dietrich, en vez del modesto reparto de Ford).

En 1995 fue inscrita en el *National Film Preservation Board (NFPB)*.

6.2.2.1.4 *Impacto en la cultura española:*

La crítica de cine española considera a *La diligencia* como obra maestra indiscutible del género *western* (Terenci Moix en *La gran historia del cine ABC*, Quim Casas, Díaz Maroto, etc.) y su clásico DVD en B/N se sigue comercializando en España a día de hoy, 75 años después de su estreno.

La siguiente información de los detalles de la película se ha tomado de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁴⁹:

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 176.421
Recaudación: 20.214,96 €
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: FILMAYER VIDEO, S.A.
Espectadores: 176.421
Recaudación: 20.214,96 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- Por distribuidora
Distribuidora: CREATIVE WORLD PROMOTIONS S.L.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 28 de abril de 2008
Caducidad de los derechos: 19 de diciembre de 2015

Distribuidora: RESEARCH ENTERTAINMENT S.L.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 19 de septiembre de 2011
Caducidad de los derechos: 18 de mayo de 2018

Distribuidora: MIRAVISTA PRODUCTIONS S.L.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 23 de enero de 2006

49

http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004395&brscgi_BCSID=c9a2a992&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle (La diligencia. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 30/08/14

La diligencia sigue siendo reseña de la crítica de cine contemporánea, por poner un ejemplo citaremos el *blog* de cine del canal de televisión *Paramount Channel* (España) que al hablar de la química entre Ford y Wayne, que define como “tándem perfecto del cine”, reconoce que además de servir para unir dos grandes talentos, *La diligencia* sirvió para “dar comienzo a una nueva época del género cinematográfico”⁵⁰.

6.2.2.2 *Río Rojo (Red River, Howard Hawks, 1948)*

6.2.2.2.1 Descripción

Para este trabajo hemos utilizado la copia en DVD de la película *Río Rojo, Red river* (Howard Hawks, 1948), que está basada en el relato “The Chisholm Trail”, de Borden Chase (el guionista original de la película), basado en un hecho histórico. Los detalles de la película que exponemos a continuación se han tomado de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁵¹:

RÍO ROJO

- Título original: RED RIVER
- Dirigida por: HOWARD HAWKS, 1948
- Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes:
ESTADOS UNIDOS

⁵⁰ <http://blog.paramountchannel.es/2013/10/06/cuando-el-director-encuentra-su-musa-tandems-perfectos-del-cine-3/> (Cuando el director encuentra su musa, tandems perfectos del cine 2013) consultado el 04/09/2014

⁵¹ http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004858&brscgi_BCSID=e81530a4&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle (Río Rojo. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 31/08/14

- Género : Drama
- Fecha de estreno : 8 de marzo de 2002

Producción e Intérpretes

- Productora:
UNITED ARTISTS (ESTADOS UNIDOS)
- Intérpretes: JOHN WAYNE, MONTGOMERY CLIFT, JOANNE DRU,
WALTER BRENNAN, COLLEEN GRAY, JOHN IRELAND, JR BEERY,
NOAH, JR CAREY, HARRY

Ficha técnica

- Guión : CHARLES CHASE, BORDEN SCHNEE
- Director de Fotografía : RUSSELL HARLAN
- Música : DIMITRI TIOMKIN

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
35 mm
BLANCO Y NEGRO
NORMAL
- Duración original : 125 minutos

La copia de DVD con que se ha trabajado es una copia comercial de Cinecom, N° Ministerio de Cultura: 101.808. Los diálogos de la VO y VD utilizadas para el análisis se han transcrito personalmente, por no haber un guion que contenga las dos versiones.

Otra información que aparece en la carátula de dicho DVD es:

- Incluye al intérprete Paul Fix
- Nominada a dos Oscars en 1948, mejor guion y mejor montaje
- Además de como director, Howard Hawks figura como productor

- Argumento:

“John Wayne realiza una de las mejores interpretaciones de su carrera, dando vida a Tom Dunson, un hombre hecho a sí mismo que levantó su rancho a base de mucho esfuerzo y que es capaz de enfrentarse a cualquiera que pretenda robarle sus tierras. Pero todo se complica cuando el precio del ganado baja y para salvar su rancho decide, junto a su hijo adoptivo (Montgomery Clift en su primer trabajo en la pantalla), conducir el ganado por el peligroso camino de Chisholm, desde Texas a Kansas con el fin de conseguir un precio justo. A pesar de las increíbles luchas con los indios, el cansancio del rebaño y las discordias entre los ganaderos, Tom no se detendrá ante nada hasta que consiga llegar a su destino. Rodada en las majestuosas llanuras cerca de Arizona y con un reparto excepcional, Río Rojo es un clásico entre las muchas películas del oeste y, sin exagerar, una de las mejores películas del género producidas jamás”.

El guion, adaptación de Borden Chase, está basado en el relato “The Chisholm Trail” (1947) que él mismo escribió para el serial del *Saturday Evening Post* y al que Hawks y su socio Feldman compraron los derechos (Quim Casas 2007, 76). Sin embargo, no hubo entendimiento entre director y guionista, por lo que se contrató a otro guionista, Charles Schenck, que entre otras cosas cambió el final (Dunson no muere en brazos de Matt, sino que tras una pelea hacen las paces y Dunson le propone añadir su inicial a la suya en la marca de ganado, como le había prometido a Matt al principio de la película). La gran amistad que les une es uno de los gran valores del género y el cambio del final es una muestra de la “hawksiana reconciliación” de la que habla Casas (2007, 77) o “camaradería puramente hawksiana” que resalta Jordi Batlle Caminal (2002 (1997), 735).

6.2.2.2.2 *Justificación, recepción e impacto en el cine*

Río Rojo es considerada una de las obras cumbres del *western*, por sus espectaculares imágenes del traslado de ganado de estado a estado y por la complejidad de sus personajes.

Díaz Maroto (2010, 341) justifica el porqué de la significación de esta historia épica de la siguiente manera:

Obra maestra absoluta. Cumbre y punto de inflexión en la evolución del género, que al aunar épica con introspección y análisis de personajes precedió al afloramiento de la corriente psicológica de los años cincuenta. Para John Wayne, igualmente significó el reconocimiento de su estatus como actor, en una interpretación que se va haciendo más sombría a medida que el personaje va envejeciendo, de una densidad tal que sorprendió al propio John Ford. Magistrales las secuencias de transporte de ganado, algunas de las cuales son un auténtico prodigio de montaje, y de una cualidad netamente documentalista; la música se convirtió en icónica.

De este modo, cabe destacar tres aspectos:

- a) *Río Rojo* supone un hito en la historia del *western* puesto que se la considera la precursora del *western* psicológico o *superwestern*, tendencia que como vimos anteriormente se desarrollará en los 50 con *Sólo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinneman, 1952) y *Raíces Profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953, otra de las películas de nuestro corpus);
- b) la interpretación cada vez más sombría de Wayne va acorde con la mella que hizo en el cine la Segunda Guerra Mundial, que dotó al *western* de sombras, realismo y madurez, sin ápice de triunfalismo, tal y como expusimos anteriormente (vid. 2.3.3) cuando desarrollamos esta etapa de renovación del género (1939-1949);
- c) la música se convirtió en icónica, lo que nos abre paso a hablar a continuación de las *imitaciones*.

Al igual que las examinamos en la película de *La diligencia*, en *Río Rojo* también podemos apreciar las *convenciones*, la ley de la *repetición* y la *diferencia*, y las *imitaciones* del modelo. Estas características, como ya vimos, son intrínsecas a los géneros cinematográficos (vid. Marco teórico 1.4.3.1).

En cuanto a *convenciones* y *repeticiones* *Río Rojo* cuenta “con varias constantes del género sólidamente plantadas en sus imágenes (grandes espacios, itinerarios, indios, etc.), su interés primordial se centra en el enfrentamiento de dos fuertes caracteres [...]” (Battle Caminal 2002 (1997), 735).

En cuanto a *diferencias* e *imitaciones*, Wayne encarna al personaje con un aura árido y sombrío que ni el propio Ford se esperaba, mientras que “el debutante Clift compone un complejo personaje y prefigura otros jóvenes héroes de futuros *westerns* de Hawks, como el Rick Nelson de *Río Bravo* y el James Caan de *El Dorado*” (Battle Caminal 2002 (1997), 735). Además el autor dice que si nos recuerda a los *westerns* antológicos de Anthony Mann (con el actor James Stewart) esto se debe a que Borden Chase también escribió el guion de títulos como *Winchester 73* (*Id.*, 1950), *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, 1952) y *Tierras lejanas* (*The Far Country*, 1954). Otro elemento que llevó a *imitaciones* fue la música, puesto que “la canción *Settle Down* de los créditos fue convertida por Tiomkin en *My Rifle, My Pony and Me* para *Río Bravo*” (Díaz Maroto, 2010, 342). El autor destaca además su *remake* televisivo, dirigido por Richard Michael (1988) y protagonizado por James Arness y Ty Hardin.

6.2.2.2.3 *Recepción e impacto en la cultura americana*

Además de ser modelo a imitar, como mostramos anteriormente (vid. 6.2.2.2.2), obtuvo dos nominaciones al Oscar en 1949, uno al argumento original y otra al montaje. La obra contribuye a la preservación de la historia mitológica de EE.UU. a través de la narración épica de la creación del camino de ganado “The Chisholm Trail”. El relato narra cómo gracias a los esfuerzos de un hombre se consiguió que el ganado de Texas se pudiera trasladar a Kansas (1865) para abastecer de carne a varios estados. En 1990 la película fue inscrita en el *National Film Preservation Board (NFPB)*. La película ha sido restaurada añadiéndose los planos eliminados que plasmaban la ambigüedad moral de Dunson, protagonizado por John Wayne (Díaz Maroto, 2010, 341).

6.2.2.2.4 *Recepción e impacto en la cultura española*

Numerosos críticos de cine españoles consideran *Río Rojo* como una obra maestra del género *western* (Jordi Battle Caminal, Díaz Maroto, Quim Casas, etc.). Su DVD, un clásico en B/N, se sigue comercializando en España a día de hoy. Aunque como hemos podido comprobar (al menos en nuestra copia) contiene los planos que se añadieron en su restauración en inglés, sin doblarse o subtitularse en castellano y mantiene la narración del personaje Nadine Groot de la versión antigua como solución de traducción a la narración en pantalla del libro de los anales de Texas que aparece en la versión restaurada.

Para dar prueba del impacto y la vigencia del film, pondremos como ejemplo el artículo “La película “Río Rojo” atrapa a 518.000 espectadores en el prime time de laSexta3”, de *Formula TV*, en el que se destaca que el 25 de julio de 2012 la película consiguió tener el horario de máxima audiencia:

laSexta3 emitió con acierto el filme "Río Rojo" convenciendo a más de medio millón de espectadores en el prime time (518.000 y 3,8%). El western logró más audiencia que 'La que se avecina', 'Aída' o 'American Dad', habituales en el Top 10⁵².

Como información adicional mostraremos los siguientes detalles de la película tomados de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁵³:

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 1.108.529
Recaudación: 92.073,84 €
- Por distribuidora
Empresas distribuidoras: BENGALA FILMS S.A.
Fecha de autorización: 29 de septiembre de 1965
Espectadores: 1.108.453
Recaudación: 91.853,84 €
Empresas distribuidoras: C.B. FILMS S.A.
Fecha de autorización: 7 de noviembre de 1952
Espectadores:

Empresas distribuidoras: COOPER FILMS S.A
Fecha de autorización: 30 de noviembre de 2005
Espectadores: 76
Recaudación: 220,00 €

⁵² <http://www.formulatv.com/noticias/26076/pelicula-rio-rojo-atrapa-espectadores-prime-time-lasexta-3/> (La película "Río Rojo" atrapa a 518.000 espectadores en el prime time de laSexta3 2012) consultado el 04/09/2014

⁵³ http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004858&brscgi_BCSID=37fe91ff&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle (Río Rojo. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 03/09/14

Datos de Distribución de Video - DVD

- Por distribuidora

Distribuidora: TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTE. ES. S.A

Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

Fecha de calificación: 15 de febrero de 2000

Caducidad de los derechos: 31 de marzo de 2016

Distribuidora: TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTE. ES. S.A

Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

Fecha de calificación: 13 de marzo de 2012

Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.

Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

Fecha de calificación: 11 de marzo de 1993

Caducidad de los derechos: 31 de enero de 2000

Distribuidora: ALILAGUNA S.L.

Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

Fecha de calificación: 29 de junio de 2007

Distribuidora: IMPULSO RECORDS, S.L.

Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

Fecha de calificación: 18 de febrero de 2010

Caducidad de los derechos: 30 de junio de 2011

Distribuidora: SOTELYSA, S.L.

Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS

Fecha de calificación: 3 de mayo de 2011

Caducidad de los derechos: 7 de febrero de 2022

6.2.2.3 Raíces profundas (*Shane*, George Stevens, 1953)

6.2.2.3.1 Descripción

Hemos utilizado para nuestro estudio la copia en DVD de la película *Raíces profundas* (*Shane*, George Stevens, 1953), que se basa en la novela homónima de Jack Schaefer. La siguiente información de los detalles de la película se ha tomado de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁵⁴:

RAÍCES PROFUNDAS R

- Título original: SHANE
- Dirigida por: GEORGE STEVENS , 1953
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes:
ESTADOS UNIDOS

Producción e Intérpretes

- Productora:
PARAMOUNT (ESTADOS UNIDOS)
- Intérpretes: ALAN LADD , JEAN ARTHUR , VAN HEFLIN , JACK PALANCE , BRANDON DE WILDE , BEN JOHNSON , EDGAR BUCHANAN , EMILE MEYER

Ficha técnica

- Argumento: JACK SCHAEFER SEGUN SU NOVELA DEL MISMO TITULO
- Guión: JR GUTHRIE, A. B.
- Director de Fotografía : LOYAL GRIGGS

⁵⁴

http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004436&brscgi_BCSID=6c09b870&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle (Raíces profundas. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 04/09/14

- Música : VICTOR YOUNG

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
35 MILIMETROS
COLOR
NORMAL
- Duración original : 118 minutos

La copia de DVD con que se ha trabajado es una copia comercial de Paramount Spain S.L., Albacete, 3 -28027 Madrid Cía., audiovisual núm. J819, certificado de calificación I.C.A.A.: 15.648, depósito legal: M-49557-2008.

Los diálogos de la VO y VD utilizadas para el análisis se han transcrito personalmente, por no haber un guion que contenga las dos versiones. Otra información que aparece en la carátula de dicho DVD es:

- Oscar a la mejor fotografía (1953), nominados por mejor actor secundario, director, película y guion
- Además de como director, George Stevens figura como productor
- Diálogo adicional de Jack Sher
- Renovada en 1980 por Paramount Pictures
- Se puede ver en cinco idiomas y contiene subtítulos en 25 idiomas
- Características especiales: comentarios por George Stevens Jr, ayudante de producción e hijo del director/productor George Stevens y por Ivan Moffat, productor adjunto y tráiler de cine

- Argumento:

“La legendaria versión realizada por el aplaudido director George Stevens de este auténtico mito del Oeste consiguió seis nominaciones al Oscar, y convirtió a Raíces Profundas en un clásico del cine norteamericano. La historia lleva a Alan Ladd, un pistolero retirado y vagabundo, a salir en defensa de una familia de granjeros que viven aterrorizados por un rico ganadero y un pistolero (Jack Palance) contratado por éste. Cuando pelea en la última y decisiva batalla, Shane ve llegado el final de su propia forma de vida. Misteriosa, variada y evocadora, la película se ve realzada por las intensas actuaciones de todo su magnífico reparto”.

La película está basada en la novela “Shane” de Jack Schaefer. Su guionista A.B.Guthrie destaca por la minuciosidad con que prepara los momentos de violencia contenida del protagonista, un pistolero que intenta huir de su pasado. Latorre (2002 (1986), 706) lo elogia por preparar minuciosamente el duelo entre Shane y un matón, un momento al que preceden tareas cotidianas, celebraciones, abusos de poder y asesinatos y que dota al final de la película de un sentimiento autodestructivo porque Shane acude al duelo en vez de un granjero, ya que es “consciente de que ese tipo de soluciones sólo puede darse entre personas de la misma condición, aunque unos busquen el olvido pacífico y otros vendan su pistola al mejor postor”.

6.2.2.3.2 Justificación, recepción e impacto en el cine

Tal y como abordamos anteriormente en este trabajo, cuando analizamos la Edad de oro del *western* en la década de los 50 (vid. 2.3.4), este período de contrastes destaca por el realismo y complejidad de los personajes. Esto se ve reflejado en *Raíces profundas*, donde el bueno (Shane) no es tan bueno y el malo (Ryker) no es tan malo.

La película se convirtió junto con *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinneman, 1952) en la nueva tendencia de *westerns psicológicos* o *superwesterns* de los años 50, que añaden una dimensión psicológica a los personajes. De esta manera, como corrobora Casas (2007, 103) *Raíces Profundas* definió junto con la película mencionada anteriormente “las características esenciales del denominado *superwestern* o *western psicológico*, una alternativa no demasiado clara que apareció, paradójicamente, cuando el género vivía su momento de máximo esplendor”.

No obstante, como ya habíamos visto anteriormente, existen autores que reivindican que los personajes de Ford, Vidor o Hawks ya contenían su dimensión psicológica.

Además, como película perteneciente a la Edad de oro del *western*, se caracteriza por reexaminar la relevancia del mito y por los contrastes. De este modo, y tal y como podemos comprobar en la crítica de la película que hizo José María Latorre para el periódico de *La Vanguardia* (1986), por una parte el mito prevalece en la mirada del niño que ansía ver sus sueños de heroísmo hechos realidad con la figura protectora del pistolero Shane. Por otra, el director “intentó realizar con *Raíces profundas* un *western* fatalista presidido por la idea de la inexorabilidad del destino. Para Shane, violencia es sinónimo de supervivencia: es un hombre habituado a matar para seguir viviendo” y es que “<<uno no puede dejar de ser lo que es>>, concluye con pesimismo al término de la película” (Latorre 2002 (1986), 705). Según el autor, el director parte de este esquema articulando la película con una doble mítica: la personal del pistolero y “las consecuencias de su llegada al valle, dentro de la granja de los Starret y dentro de la comunidad” (Latorre 2002 (1986), 706). Además opina que aunque la película se apoya en la segunda, su impacto popular se debe a la primera, a la capacidad psicológica del personaje de contener su agresividad.

A continuación analizaremos las *convenciones*, *repeticiones*, *diferencias* e *imitaciones* de la película intrínsecas a los géneros (vid. Marco teórico 1.4.3.1), de las que la crítica hace hincapié en su visión realista y dimensión de los personajes.

En cuanto a *repeticiones* de *convenciones* y *diferencias*, Díaz Maroto (2010, 321) expone que:

Raíces profundas parte, de manera consciente, de tópicos y convenciones del género para otorgarles una visión nueva; curiosamente, es una muy madura película narrada desde el punto de vista de un niño de ocho años. En apariencia una más de “granjeros y ganaderos”, acaba desarrollando una visión realista sobre unos personajes que se encuentran vivos en todo momento ante el espectador.

Además el autor considera que con el personaje protagonista de Shane (Alan Ladd) el director George Stevens consigue “a partir de un arquetipo, indagar en él y conferirle una dimensión más poliédrica, como así sucede con el resto de los personajes” y la considera “una obra maestra del género, con un final inolvidable”. Así mismo, Latorre (2002 (1986), 705) secunda que la película es un “western construido académicamente a partir de uno de los tipos estables del género”, el pistolero que intenta huir de su pasado y cambiar de vida, pero que se ve obligado a empuñar las armas para resarcir una injusticia. Pero como ya comentamos con anterioridad, se diferenciará en el acrecentamiento de la carga psicológica del personaje.

Al hilo de lo expuesto en cuanto al realismo de *Raíces profundas*, George Stevens Jr. (ayudante de producción e hijo del director) e Ivan Moffat (productor adjunto) hablan en los comentarios extras del DVD, de la rudimentaria casa que construyeron de madera para los Starret,

o las horas que pasaron mojando la calle para que estuviera enlodada en el momento en que el pistolero Wilson mata al granjero Torrey. En este sentido Casas (2007, 1023) destaca que:

El acento visual es marcadamente realista, ya que George Stevens tuvo en cuenta en todo momento la obra de Charles M. Russell, cuyas pinturas de vaqueros, indios, paisajes e interiores siguen constituyendo un fiel reflejo de aquellos tiempos y sirvieron de fuente de inspiración, declarada o no, para decenas de películas del Oeste.

También apreciamos la ley de la *repetición y diferencia*, así como subsecuentes *imitaciones* en la música. Cuando analicemos el doblaje de *La diligencia* (Ford, 1939) veremos como la versatilidad de la música -la misma pieza sin letra varía para indicar acción, drama, alegría- sirve como hilo conductor narrativo, lo que puede servir de guía al traductor y connotar su traducción (vid. 8.1.3 y 8.2.2). En *Shane* la música cumple una función narrativa similar.

Casas (2007, 104) destaca la extraordinaria canción que identifica al protagonista Shane, el pistolero que no ve cumplirse su voluntad de colgar las armas y señala que:

El tema de Victor Young, presentado en distintas variaciones y modulaciones a lo largo del metraje, tiene la misma impronta y cumple el mismo papel (es el hilo conductor, define los diferentes estados emocionales que atraviesa el personaje, puntea el propio trazado temático y avanza situaciones) que el de las canciones principales de *Encubridora* (*Rancho Notorius*, Fritz Lang, 1952), *Solo ante el peligro*, *Río sin retorno* (*River of no Return*, Otto Preminger, 1954), *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954), *La pradera sin ley* (*Man without a Star*, King Vidor, 1955) y *Duelo de titanes* (*Gunfight at OK Corral*, John Sturges, 1957), aunque a diferencia de éstas, carece de letra. La melodía serena pervive por encima de los sentimientos y las acciones.

También se distingue la película por su estructura circular (empieza con la llegada del personaje a caballo y termina con la marcha del personaje a caballo) que veremos también en la película *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956), calificada por Steven Spielberg como la mejor película de la historia.

El autor Díaz Maroto pone de relieve que *Raíces Profundas* ha sido “imitada un sinfín de veces, en especial en Clint el solitario, El jinete pálido y la mexicana Cabalgando con la muerte (1989), de Alfredo Gurrola” (2010, 321). Cuando hablemos a continuación del impacto de la película en la cultura americana, señalaremos las convenciones del género presentes en la película que han servido como fuente de inspiración en otros ámbitos de la cultura, como en la música y la literatura, por ejemplo, cuya vigencia sigue en la actualidad.

6.2.2.3.3 *Recepción e impacto en la cultura americana*

Según la reseña del estreno de la película *Shane*, en la versión archivada digitalmente del periódico *Motion Picture Daily*⁵⁵, publicado el 23 de abril de 1953:

“Shane” was reviewed in Motion Picture Daily on April 13, together with comment on the Paramount wide screen as employed for the screening on a studio sound stage. Opening day business at the Music Hall was close to capacity. The audience at the first performance applauded at the end of a fight sequence and again at the end of the picture.

Además el año de su estreno (1953) ganó un Oscar a la mejor fotografía y obtuvo nominaciones a la mejor película, director, actor secundario (J. Palance; B. de Wilde) y guion

⁵⁵ https://archive.org/stream/motionpicturedai73unse_0/motionpicturedai73unse_0_djvu.txt Reseña del estreno de la película *Shane* en el periódico Motion Picture Daily (1953). Archivo digitalizado consultado el 23/12/14

adaptado. Casas (2007, 104) expone que a pesar de ser “indisimulada fuente de inspiración de *El jinete pálido* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985)” se tuvo que contentar con un Oscar porque:

Ni el *superwestern* por antonomasia convenció entonces a los votantes, en un año en el que los principales premios fueron a parar al melodrama con fondo bélico *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, Fred Zinnemann, 1953).

Además de la buena recepción en su día, como explicamos anteriormente, fue “imitada un sinnúmero de veces”, como dice el autor Díaz Maroto (2010, 321).

Otro dato importante de la película en cuanto a su impacto, vigencia y preservación es que en 1980 Paramount renovó la película para distribuirla en DVD y la sigue emitiendo en televisión a día de hoy. Por ejemplo, el canal televisivo que Paramount tiene en España (Paramount Channel) la emitió recientemente (04/09/14). Además en 1993 fue inscrita en la *National Film Preservation Board* (NFPB).

La película *Raíces Profundas* tiene uno de los tipos estables del género que sirve como fuente de inspiración en el cine y en otros ámbitos culturales, como en la música y la literatura: el pistolero que huye de su pasado, al que *Raíces profundas* dotó de dimensión psicológica configurando la tendencia del *western psicológico* o *superwestern*. Cuando justificamos nuestra elección del género *western* como objeto de estudio (vid. 2.1), ya mencionamos la influencia de la convención del icónico personaje de Shane, el pistolero arrepentido que intenta huir de su pasado y reinsertarse en la sociedad. La idea de este personaje no sólo se repite en películas tan importantes como *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1985) donde su director Clint Eastwood reelabora el modelo mítico de *Raíces profundas*, sino que lo vemos en la actualidad.

Por ejemplo, como ya mencionamos, lo vemos reflejado en el protagonista del cuento *Outlaw Pete* (Editorial Simon & Schuster), que Bruce Springsteen sacó a la venta el 4/11/14. El libro se basa en su homónima y épica canción de 2009, que creó inspirándose en el libro que le leía su madre en los años 50 *Brave Cowboy Bill*⁵⁶. Esto da muestra, como justificamos anteriormente, de que las firmes convenciones y valores transhistóricos del género permanecen vigentes y permiten establecer un diálogo accesible entre artistas y espectadores.

6.2.2.3.4 *Recepción e impacto en la cultura española*

Numerosos críticos de cine españoles consideran *Raíces profundas* como una obra maestra del género *western* (José María Latorre, en su artículo que publicó en La Vanguardia, en 1986, Díaz Maroto, Quim Casas, etc.). Se lo considera un clásico y su DVD se sigue comercializando en España a día de hoy.

La siguiente información de los detalles de la película se ha tomado de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁵⁷:

Datos de Distribución

- Totales
 - Espectadores: 686.951
 - Recaudación: 69.784,14 €

⁵⁶ Noticia leída el 28/08/14 en el LA Times: <http://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-bruce-springsteen-childrens-book-outlaw-pete-20140828-story.html> (Lewis 2014) y escuchada en el Telediario de La 1 de TVE el 31/08/14.

⁵⁷ http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004436&brscgi_BCSID=1d035968&language=es&prev_layout=bddpeliculasDetalle&layout=bddpeliculasDetalle (*Raíces profundas*. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 04/09/14.

- Por distribuidora
Empresa distribuidora: PARAMOUNT FILMS DE ESPAÑA S.A.
Espectadores: 686.951
Recaudación: 69.784,14 €

Además, para dar prueba del impacto y la vigencia del film, pondremos dos ejemplos, uno de su emisión en 2012 y otro en 2014:

- a) *Raíces profundas* se emitió en los *Clásicos de la 1* (*La 1*, RTVE) el 05/06/12 y consiguió el mayor nivel de audiencia, con 2.096.000 espectadores (13,7%), al que no superaron ni el estreno del programa *Dando la nota* (*Antena 3*), que consiguió 1.777.000 (13.6%), ni la serie *Hospital Central* (*Telecinco*) con 1.833.000 (11.6%)⁵⁸;
- b) el canal de televisión Paramount emitió *Raíces Profundas* el 04/09/14 y en la sinopsis de su página web⁵⁹ se la consideró como:

Uno de los clásicos indiscutibles del wéstern, en un momento en que el género había alcanzado su plena madurez. Con un Alan Ladd ("La dalia azul") en su mejor época, el director George Stevens llevó a la pantalla esta historia situada en tierra de frontera. Ganadora del Oscar a la mejor fotografía en color y con diversas nominaciones de importancia, "Raíces profundas" supuso la mejor representación de la figura del pistolero con turbio pasado, pero defensor de los débiles. Junto a Ladd, numerosos secundarios, en el que sobresale Jack Palance ("Cowboys de ciudad"), dan la réplica en este filme considerado uno de los mejores de su tipo.

⁵⁸ <http://www.telelocura.com/raices-profundas-supera-estreno-dando-nota.html> (Blanco 2012) consultado el 04/09/14.

⁵⁹ <http://www.paramountchannel.es/2013/03/05/raices-profundas/> (Paramount Channel (España) 2014) consultado el 04/09/14.

6.2.3 Descripción y justificación de la película de coproducción española e italiana

seleccionada: ¿Quién grita venganza? (Rafael Romero Marchent, España, 1968)

6.2.3.1 Descripción

Hemos utilizado para nuestro estudio dos copias en DVD, la versión española, que se comercializa en España con el nombre de *¿Quién grita venganza?* (Rafael Romero Marchent, 1968) y la versión en inglés, que se comercializa en Estados Unidos bajo el título *Dead Men Don't Count* (Rafael Romero Marchent, 1968).

La siguiente información de los detalles de la película se ha tomado de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁶⁰:

¿QUIÉN GRITA VENGANZA?

- Dirigida por: Rafael Romero Marchent, 1969⁶¹
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes:
ESPAÑA
ITALIA

Producción e Intérpretes

- Productoras:
COOPERATIVA CINE ESPAÑA
TRITONE FILMINDUSTRIA (Italia)
- Intérpretes: ANTHONY STEFFEN, MARK DAMON, LUIS INDUNI, MARIA MARTINI, PIERO LULLI, MIGUEL DEL CASTILLO

⁶⁰http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000003131&brscgi_BCSID=6ff28019&language=es&prev_layout=bddpeliculasResultados&layout=bddpeliculasDetalle (¿Quién grita venganza?. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 28/10/2014.

⁶¹ En las diferentes fuentes bibliográficas, Internet (por ej. IMDb) y carátulas de los DVDs figura la fecha de estreno en Italia del 11 de diciembre de 1968, fecha comúnmente aceptada, por lo que nosotros emplearemos 1968.

Ficha técnica

- Argumento: VITTORIO LETO, MARCO SALERNO
- Guión: MARCO LETO
- Director de Fotografía: FRANCO DELLI
- Música: RIZ ORTOLANI

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
35 milímetros.
Color: Eastmancolor.
Techniscope.
- Duración original: 88 minutos
- Otros títulos: Morti non si contano, I

La copia de DVD con que se ha trabajado para la versión en español es una copia comercial de Mercury Films (1987) y Divisa Home Video (2014), certificado de calificación N°: 131 013, depósito legal: VA-502-2014, titular: divisa red s.a.u., registro: E.A. N° 821.

Para la versión en inglés se ha empleado la copia comercial de DVD de Wild East Productions Inc., P.O. Box 286863, NY, NY 10128; WE041; Spaghetti Western Collection, Volume 34, 2011.

Los diálogos, tanto en español, como en inglés, utilizados para el análisis se han transcrito personalmente, por no haberse encontrado los guiones.

Otra información no recogida en la citada página del MECD y que aparece en la carátula del DVD español es:

- Otros actores: Barta Barri, José Marco, Raf Baldassarre, Carlos Romero Marchent
- Productor: Eduardo Manzanos

- Argumento⁶²:

“Fred y Johnny, dos cazadores de recompensas, llegan a un pueblo en el que una banda de forajidos está comprando las tierras de la zona matando a todo el que se niegue a venderlas. Fred y Johnny se enfrentan a la banda puesto que la mayoría de ellos están buscados por la justicia y ofrecen dinero por sus cabezas. También averiguan quién está detrás de todo y descubren un pasado que desconocían”.

En cuanto a la información adicional proporcionada en el DVD americano encontramos:

- Otra actriz: Dianik Zurakovska
- Dos títulos en inglés:

Dead Men Don't Count, también conocido como *Cry for Revenge*

- Argumento:

“Two bounty hunters (Damon teaming with Anthony Steffen) ride into the town of Coldstone to collect a bounty. They discover that the local small ranchers are being murdered for seemingly worthless land and that the corrupt sheriff isn't doing anything about it. Added to that is the mystery that surrounds the town's leading citizen and his wife and their alarm over Damon's distinctive gun. With so many problems to solve, the two just have to stay and use their guns to settle Coldstone down”.

⁶² Sinopsis muy escueta de las varias tramas que se desarrollan a lo largo de la película.

- Información adicional:

DEAD MEN DON'T COUNT is the work of director Rafael Romero Marchent (GARRINGO, also with Steffen) and writer Marco Leto (PISTOL FOR A HUNDRED COFFINS with Peter Lee Lawrence). The supporting cast includes Spaghetti Western favorites Pierro Lulli (TASTE OF KILLING) as the sheriff and Raf Baldassarre (BLINDMAN).

Also included is an extensive interview with Mark Damon

- Información incluida en los “extras” del DVD:

aparece una sección que contiene fotos de carteles de la película en varios idiomas: español (*¿Quién grita venganza?* (España) y *La venganza de Garringo* (México), anunciada como “Anthony Steffen en su mejor y más violento *western*); italiano (*I morti non si contano*, incluida en una colección de VHS de “Il meglio del cinema italiano” de Master Video Productions); inglés (*Dead Men Don't Count*); francés (*Les pistoleros du Nevada*); alemán/noruego (*An den Galgen, Bastardo!*) y turco (*Ölüler Sayılmaz*). El DVD también contiene fotos de la reseña de la película en un libro, así como fotos de un comic de la película, titulado “Los muertos no se cuentan”

Tras el visionado de la película en español, italiano e inglés, no podemos discernir cuál fue la lengua original en que se rodó la película⁶³, puesto que encontramos discrepancias de sincronía fonética o labial en las tres versiones. Las grabaciones de sonido de los distintos idiomas se llevaron a cabo, como es lógico, en los estudios de doblaje. A pesar de haberse rodado la película en España, con un director español, el guionista Marco Leto era italiano, con lo que es posible que el guion original se escribiera en italiano. Hemos comparado los diálogos en italiano y español, y hemos podido observar que son muy similares, prácticamente una traducción literal el uno del otro. En cuanto a la versión en inglés, se observa que es una traducción más libre, una adaptación del original italiano o español, donde priman la isocronía y sincronía fonética o labial⁶⁴, más que la reproducción exacta de los diálogos.

Los protagonistas de la película –algunos de ellos afincados en España– también tenían diversas nacionalidades: el barón Anthony Steffen nació en Roma (era hijo del embajador de Brasil y hablaba múltiples idiomas); Mark Damon era americano; María Martín, Luis Barboo, Miguel del Castillo, Jesús Guzmán y José Marco eran españoles; Dianik Zurakovska nació en el Congo Belga

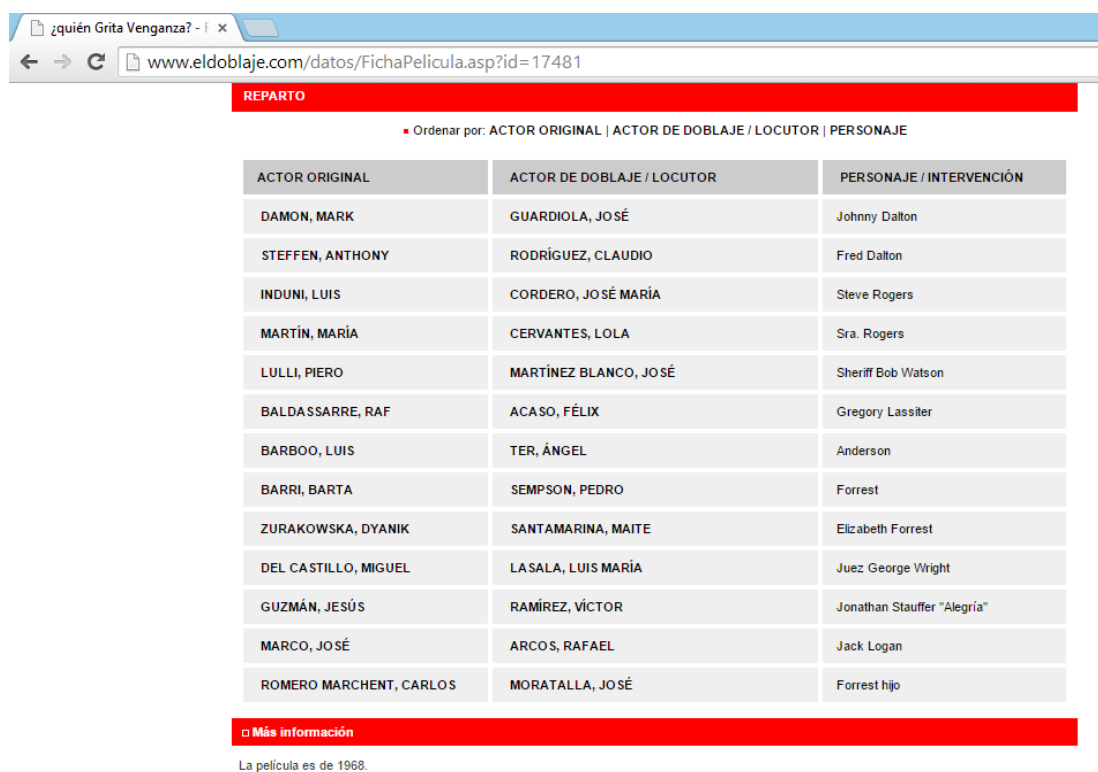
⁶³ El hecho de que los labios no estén en perfecta sincronía con los diálogos es algo que se observa en las coproducciones del *western europeo*, lo que no pasó inadvertido para la crítica americana. El autor Rafael de España (2002, 1978) pone como ejemplo el artículo publicado por William P. Fox en el *Saturday Evening Post* (6 de abril de 1968) sobre el rodaje de *spaghetti westerns*, en el que el periodista asistió a un rodaje y entrevistó al actor Hunt Powers (seudónimo de Jack P. Betts), quien se quejaba del actor italiano que recitaba sus líneas con palabras sin sentido, aunque con elaborada gestualidad.

Con ánimo de poder averiguar en qué idioma se rodó la película, intentamos contactar a varios de los participantes, sin obtener respuesta.

⁶⁴ Uno de los motivos históricos que explican la razón por la que la sincronía labial o fonética en inglés es tan estricta en esta película (los diálogos están muy ajustados al movimiento de los labios en la pantalla), es el hecho de que, en las palabras de Pablo Mérida de San Román (2002, 112): “Las primeras cintas que se produjeron imitaban el estilo de Hollywood. De hecho, y gracias al uso generalizado de seudónimos, muchas de ellas pasaban por auténticos westerns norteamericanos”. Además, el primer *western* rodado en Almería, fue una coproducción con EE.UU: *Tierra brutal* (*The Savage Guns*, del director británico Michael Carreras, 1961/1962), con lo que también se tenían en cuenta las expectativas del espectador de la lengua inglesa.

(actual República Democrática del Congo); Raf Baldassarre, Piero Lulli y Luis Induni eran italianos; Barta Barri era húngaro, etc.

En la página web www.eldoblaje.com⁶⁵ figuran los siguientes actores originales y actores de doblaje:



ACTOR ORIGINAL	ACTOR DE DOBLAJE / LOCUTOR	PERSONAJE / INTERVENCIÓN
DAMON, MARK	GUARDIOLA, JOSÉ	Johnny Dalton
STEFFEN, ANTHONY	RODRÍGUEZ, CLAUDIO	Fred Dalton
INDUNI, LUIS	CORDERO, JOSÉ MARÍA	Steve Rogers
MARTÍN, MARÍA	CERVANTES, LOLA	Sra. Rogers
LULLI, PIERO	MARTÍNEZ BLANCO, JOSÉ	Sheriff Bob Watson
BALDASSARRE, RAF	ACASO, FÉLIX	Gregory Lassiter
BARBOO, LUIS	TER, ÁNGEL	Anderson
BARRI, BARTA	SEMPSON, PEDRO	Forrest
ZURAKOWSKA, DYANIK	SANTAMARINA, MAITE	Elizabeth Forrest
DEL CASTILLO, MIGUEL	LASALA, LUIS MARÍA	Juez George Wright
GUZMÁN, JESÚS	RAMÍREZ, VÍCTOR	Jonathan Stauffer "Alegría"
MARCO, JOSÉ	ARCOS, RAFAEL	Jack Logan
ROMERO MARCHENT, CARLOS	MORATALLA, JOSÉ	Forrest hijo

Más información

La película es de 1968.

Figura 9: Imagen de la lista de actores originales y de doblaje de la película *¿Quién grita venganza?* (Rafael Romero Marchent, 1968), según figura en <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=17481> (consultada el 29/10/14)

⁶⁵ <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelícula.asp?id=17481> (El doblaje. Actores originales y de doblaje de *¿Quién grita venganza?* s.f.) consultado el 29/10/2014

Esta amalgama de idiomas no es de extrañar, puesto que estamos estudiando un subgénero distinguido por las coproducciones. Al no saber a ciencia cierta si la versión inglesa se tradujo de la italiana o la española, no trataremos a la versión española como la versión original y a la versión inglesa como la doblada, sino que las dotaremos de cierta independencia, aunque obviamente están estrechamente relacionadas entre sí. A efectos del análisis de las muestras se ha llevado a cabo el mismo procedimiento que con el resto de versiones originales y traducidas que componen nuestro corpus. Simplemente hemos procurado referirnos a las versiones de *¿Quién grita venganza?* como “versión española” y “versión inglesa”, en vez de VO y VD.

6.2.3.2 Justificación, recepción e impacto en el cine y análisis estadístico

A la hora de discernir la película *¿Quién grita venganza?* (Rafael Romero Marchent, 1968) de los demás *westerns mediterráneos* o *spaghetti westerns* rodados en España, hemos tenido en cuenta las siguientes consideraciones:

- Su director es español (no italiano, francés, alemán o yugoslavo, como otros directores que participaron en la producción de *spaghetti westerns*). Rafael Romero Marchent destaca por ser un prestigioso director de *western mediterráneos* o *spaghetti westerns*, junto a su hermano Joaquín Romero Marchent, con quien dirigió además la famosa serie de *Curro Jiménez*
- La película cuenta con un reparto de actores reconocidos internacionalmente, tales como Anthony Steffen (el barón de Teffe, hijo del embajador de Brasil en Roma, que hablaba inglés, español, francés, portugués e italiano con fluidez) y el americano Mark Damon (Alan Harris)

- La película se produjo cuando el subgénero *western mediterráneo* o *spaghetti western* ya se había consolidado en España tras el éxito de la trilogía de Sergio Leone: *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965) y *El bueno, el feo y el malo* (1966)
- La película pertenece al año de mayor producción de películas del subgénero *western mediterráneo* o *spaghetti western* en España, el año 1968, con lo cual es representativa de esa “época dorada” del subgénero español
- La película tuvo un cierto alcance internacional al estrenarse. La base de datos de películas “Internet Movie Data base (IMDb)” recoge los siguientes títulos⁶⁶:

PAÍSES	TÍTULOS
Original title	¿Quién grita venganza?
Brazil	Deus Como Pai... e o Diabo como Sócio
France	Les Pistoleros du Nevada
Greece (transliterated ISO-LATIN-1 title)	Oi nekroi den metriountai
Italy	I morti non si contano
USA	Cry for Revenge
USA	Dead Men Don't Count
West Germany	An den Galgen, Bastardo
World-wide (English title)	Dead Men Don't Count!

Tabla 14: Títulos en diferentes idiomas de ¿Quién grita venganza? (Rafael Romero Marchent, 1968), según la base de datos IMDb (consultada el 28/10/14)

⁶⁶ http://www.imdb.com/title/tt0063853/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas (¿Quién grita venganza? Títulos en diferentes idiomas, base de datos IMDb s.f.) consultado el 28/10/2014.

- Fue un gran éxito de taquilla en España, con un total de 1.133.766 espectadores y una recaudación de 195.912,44€, según las cifras proporcionadas por la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MEDC) del Gobierno de España

Basándonos en los datos recogidos en dicha base de datos, a continuación mostramos una tabla que representa los datos de recaudación y el número de espectadores de esta película en España, en comparación con los datos obtenidos sobre las otras películas de nuestro corpus:

TÍTULO	ESPECTADORES	RECAUDACIÓN
La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939, EE.UU.)	176.421	20.214,96€
Río Rojo (Red River, Howard Hawks, 1948, EE.UU.)	1.108.529	92.034,84€
Raíces Profundas (Shane, George Stevens, 1953, EE.UU.)	686.951	69.784,14€
¿Quién grita venganza? (Rafael Romero Marchent, 1968, España e Italia)	1.133.766	195.912,44€

Tabla 15: Datos de distribución: espectadores y recaudación de La diligencia, Río Rojo, Raíces profundas y ¿Quién grita venganza? Basada en la base de datos del MECD, (consultada el 28/10/14)

El impacto de estos datos de distribución en cuanto al número de espectadores y la recaudación en euros se ve de manera más clara y concisa con los siguientes gráficos que hemos elaborado:

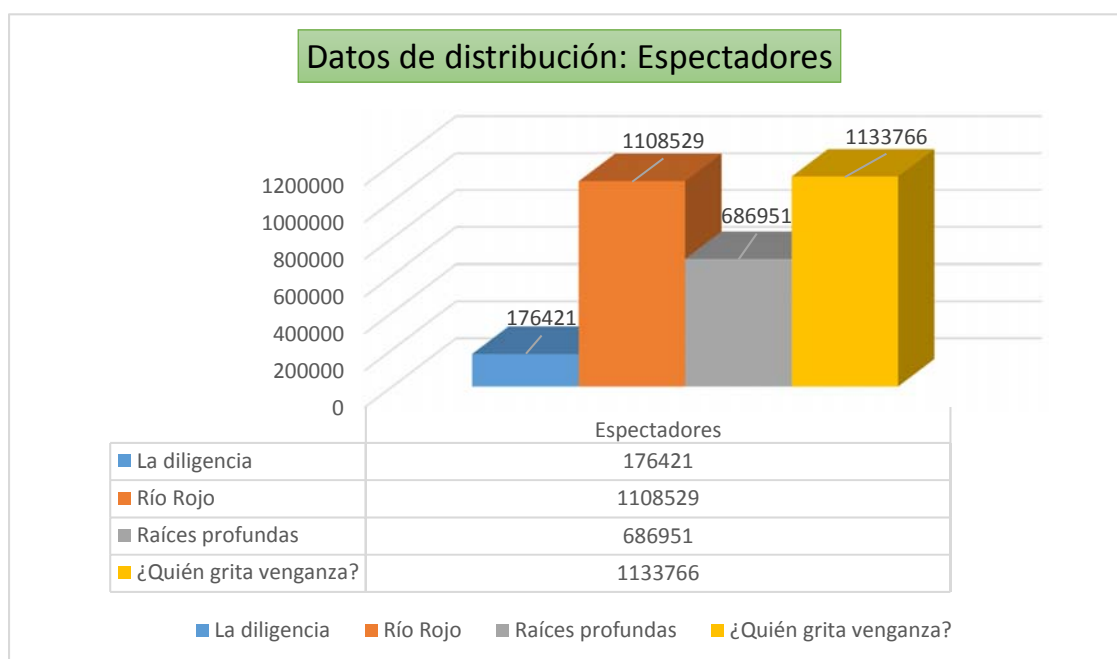


Figura 10: Gráfico de datos de distribución: espectadores de La diligencia, Río Rojo, Raíces profundas y ¿Quién grita venganza? Basado en la base de datos del MECD (consultada el 28/10/14)

Como se puede comprobar con el gráfico anterior, a pesar de tratarse de un *western* muchísimo menos reconocido, *¿Quién grita venganza?* tuvo un impacto superior en la taquilla española a los otros *westerns* que forman nuestro corpus, a los que la crítica internacional reconoce como tres de los mejores *westerns* de todos los tiempos.

El impacto de los datos de recaudación lo podemos ilustrar con el gráfico siguiente:

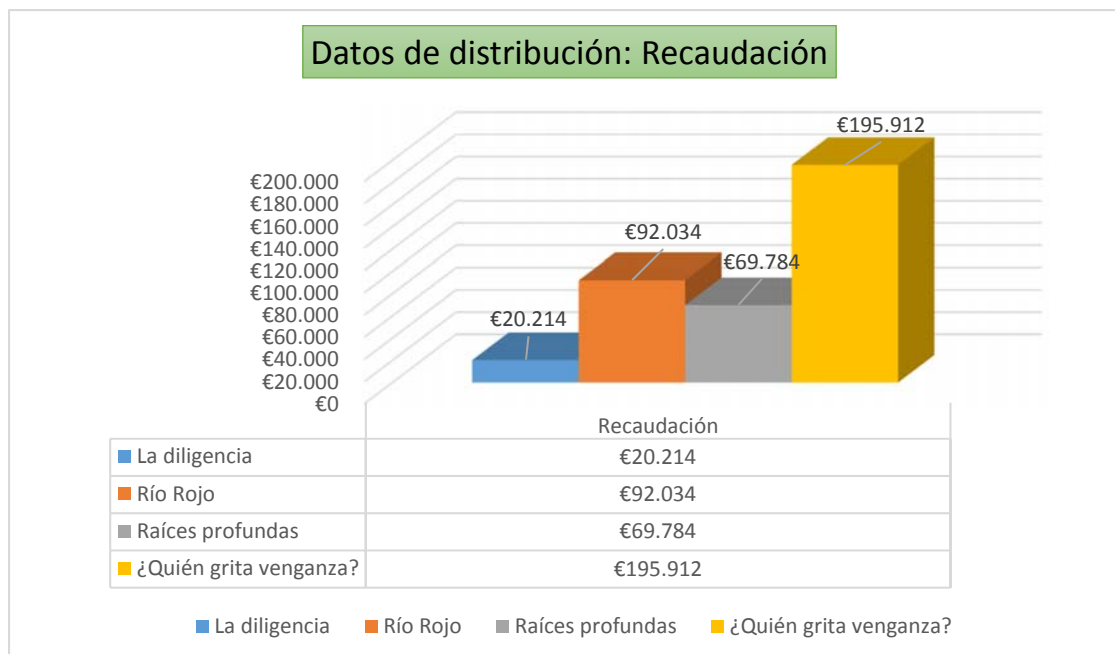


Figura 11: Gráfico de datos de distribución: recaudación de La diligencia, Río Rojo, Raíces profundas y ¿Quién grita venganza? Basado en la base de datos del MECD (consultada el 28/10/14)

Como consecuencia del elevado número de espectadores, observamos que los beneficios de recaudación originados por la proyección del *western mediterráneo* o *spaghetti western* *¿Quién grita venganza?* en España, fueron muy superiores a los obtenidos a través de la proyección de los otros *westerns* de producción americana de nuestro corpus, que cuentan con mucho más prestigio según la crítica.

En cuanto al alcance internacional de la película, podemos destacar que, aparte de en el idioma español, *¿Quién grita venganza?* se estrenó en inglés (*Dead Men Don't Count*, o *Cry for Revenge*) y en italiano (*I morti non si contano*).

6.2.3.3 *Recepción e impacto en la cultura americana*

En Estados Unidos, en el año 2011, una empresa productora de DVDs especializada en la restauración y distribución de películas clásicas de los géneros cinematográficos, sacó a la venta la película *¿Quién grita venganza?* en DVD, bajo el título inglés *Dead men don't count*, lo que da cuenta de la vigencia de la película y del reconocimiento internacional de su valor artístico.

La película está clasificada dentro de su colección *The Spaghetti Western Collection, Volume 34*. La misión cultural de esta empresa, conocida como *Wild East Productions Inc.*, que ha contribuido a preservar el valor histórico de este *western* de producción española e italiana es la siguiente:

Established in 2000 as a film and DVD production company, we specialize in the revitalization of genre product. Born out of a love for spaghetti westerns, horror films, and other cult gems of the past, Wild East's mission is to produce and revive both classic and forgotten genre films on DVD presentations. Wild East has been involved in the restoration of many films, all of which have not been seen in the U.S. in many years... if at all. Wild East's limited edition kick-off project, *A FISTFUL OF TRAILERS* combined dozens of rare theatrical previews on the DVD format, and has long been sold out. Founded by true fans of these films, Wild East features rare artwork and printed material geared to the serious collector. So be sure to bookmark this site and keep a lookout for Wild East Production's next exciting release!⁶⁷

⁶⁷ <http://www.wildeast.net/> (Wild East Productions Inc. 2000) consultado el 28/10/2014

6.2.3.4 *Recepción e impacto en la cultura española*

La siguiente información de los detalles de la película se ha tomado de la base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD⁶⁸:

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 1.133.766
Recaudación: 195.912,44
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: DISTRIBUIDORA CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL, S.A.
Espectadores: 1.133.766
Recaudación: 195.912,44 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- Por distribuidora
Distribuidora: VIDEO MERCURY FILMS S.A.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 26 de diciembre de 2007

- Distribuidora: DIVISA RED S.A.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 6 de junio de 2014
Caducidad de los derechos: 12 de mayo de 2019

- Distribuidora: GRUPO VIDEO S.A.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 15 de noviembre de 1988
Caducidad de los derechos: 22 de diciembre de 1989

⁶⁸http://www.mecd.gob.es/bddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000003131&brscgi_BCSID=6ff28019&language=es&prev_layout=bddpeliculasResultados&layout=bddpeliculasDetalle (¿Quién grita venganza?. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España s.f.) consultado el 28/10/2014.

Como podemos comprobar con estos datos de distribución, la película *¿Quién grita venganza?*, con 1.133.766 espectadores y una recaudación de 195.912,44€, fue un gran éxito de taquilla en España. Además, el hecho de que este *western mediterráneo* o *spaghetti western* se comercialice en España en la actualidad en formato DVD y Blu-ray da cuenta de su vigencia comercial y artística, así como de la labor de preservar su valor histórico.

CAPÍTULO 7

MODELO DE ANÁLISIS

7.1 INTRODUCCIÓN

En este apartado haremos un repaso de los distintos modelos de análisis en los que se basará nuestro modelo interdisciplinar. Los modelos de las diversas disciplinas que nosotros interconectaremos son los siguientes:

- a) el modelo de análisis de los géneros cinematográficos: aproximación semántico-sintáctica y pragmática de Altman (1999 y 2000a);
- b) las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas entre la semiótica y la traducción del modelo de análisis de Hatim y Mason (1990 y 1995);
- c) el modelo de análisis del doblaje de los géneros audiovisuales de Rosa Agost (1999), basado en parte en el análisis del discurso y las dimensiones del contexto (semiótica, comunicativa y pragmática) de Hatim y Mason (1990 y 1995);
- d) el modelo de análisis de los textos audiovisuales con finalidades traductológicas de Chaume (2004);
- e) las normas en traducción audiovisual, prestando especial interés a las normas observadas por Goris (1991 y 1993) y sus seguidores contemporáneos;
- f) Además tendremos en cuenta otras cuestiones, como el método y las técnicas de traducción empleadas en traducción audiovisual; así como la recepción de las películas de nuestro corpus.

Estas teorías nos permitirán establecer nuestro modelo de análisis interdisciplinar, que une las disciplinas del cine (a través del concepto de género cinematográfico), la lingüística (mediante el análisis del discurso), los estudios culturales y de recepción (el impacto de nuestras películas en el cine y en las culturas americana y española), la traducción (con el método, técnicas y normas de traducción) y la traducción audiovisual (con las fases del doblaje y las restricciones audiovisuales).

7.2 MODELO DE ANÁLISIS DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS: LA APROXIMACIÓN SEMÁNTICO-SINTÁCTICO-PRAGMÁTICA DE ALTMAN (1999 Y 2000a)

Con su artículo “A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre” (1984), (1986/1995), (1999b), (1999c) y (2000b), el autor Rick Altman proporcionó un modelo de análisis de los géneros cinematográficos que daba cabida a las preguntas y respuestas que no se ajustaban a los modelos existentes hasta la fecha. Altman (1999b, 216-225 y 2000a, 291-304) tiene en cuenta tres contradicciones inherentes a los géneros cinematográficos:

- a) La tendencia que se tiene a la hora de crear un corpus genérico a establecer simultáneamente dos grupos alternativos de textos que dependen de dos nociones de corpus distintas: una lista *inclusiva* y otra *exclusiva*. La lista *inclusiva* sigue la definición simple y tautológica de las enciclopedias o grandes listas de géneros (un musical es una película con música diegética, como *Cantando bajo la lluvia*). La lista *exclusiva* comprende las películas representativas del género según el intento de críticos y teóricos por llegar al significado o estructura global de un género (se agrupan ciertas películas excluyendo otras y así se llega a formar el género). Es decir, existe una oposición entre una lista inclusiva y un canon exclusivo en cuanto

a los límites del corpus de un género. Estas dos nociones de corpus simultáneas y contradictorias suponen una paradoja para los teóricos. Por ejemplo, no considerar a una película un musical cuando tiene a Elvis Presley, aunque siga técnicamente la definición de musical.

- b) Las divergentes preocupaciones de *teóricos* e *historiadores* de los géneros cinematográficos. Antes de la llegada de la semiótica se seguían las definiciones de los géneros y los títulos de la industria, por lo que las escasas teorías se confundían con análisis históricos. Sin embargo y pese a las aportaciones de Propp (1958), Levi-Strauss (1963), Frye (1957a) y Todorov (T. Todorov 1969), el análisis semiótico de los 60 y 70 trató a los géneros como construcciones neutrales ahistóricas, impidiendo desvelar el poder discursivo de los géneros. Al tratar a los géneros como si fuesen la comunidad interpretativa no podían apreciar la importante influencia que los primeros ejercen sobre la última. De este modo, Altman advierte que:

As long as Hollywood genres are conceived as Platonic categories, existing outside the flow of time, it will be impossible to reconcile genre theory, which has always accepted as given the timelessness of characteristic structure, and genre history, which has concentrated on chronicling the development, deployment and disappearance of this same structure (Altman 1999b, 218).

- c) La gran dicotomía existente entre el *enfoque ritual*, por el que los géneros cinematográficos atienden a los intereses del público o deseos nacionales, y el *enfoque ideológico*, por el que los géneros cinematográficos atienden a los intereses comerciales y políticos de los estudios (Hollywood). Algunos seguidores del enfoque ritual son John Cawelti (1970) y (1976), Frank McConnell (1975), Michael Wood (1975), Will Wright (1975), Leo Braudy (1977) y Thomas Schatz (1981).

Entre las publicaciones del enfoque ideológico destacan las revistas *Cahiers du cinema*, *Screen*, *Jump Cut* y la crítica de la Escuela de Francfort. Entre los autores que escriben al respecto destacan Jean-Louis Comolli (1971-1972), Philip Rosen (1977), Stephen Heath (1976) y el influyente Louis Althusser (1971).

Altman propone hacer eco de la crítica post-estructuralista y no temer a las contradicciones lógicas, sino abordarlas con una nueva estrategia crítica de los géneros. Así considera que “si tomamos en serio las múltiples conexiones entre la semántica y la sintaxis, estableceremos una nueva continuidad que ponga en relación el análisis filmico, la teoría de los géneros y la historia de los géneros” (Altman 2000a, 300). Nosotros proponemos añadir los estudios de traducción a este enfoque interdisciplinario.

Aunque no existe una frontera exacta entre la perspectiva *semántica* y la *sintáctica*, distingue de manera general entre:

[...] generic definitions that depend on a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, set, and the like –thus stressing the semantic elements that make up the genre– and definitions that play up instead certain constructive relationships between undesignated and variable place-holders –relationships that might be called the genre’s fundamental syntax (Altman 1999b, 219).

Es decir, que la aproximación semántica se centra en los bloques constructivos del género y el enfoque sintáctico en sus estructuras. Altman ilustra la diferencia entre estas perspectivas con el caso del *western*, lo que nos resulta de especial interés, puesto que es el género cinematográfico que hemos escogido para el corpus de nuestro análisis.

De este modo Altman (1999b, 219-220; 2000a, 297) pone los siguientes ejemplos:

a) *Aproximación semántica*: presta atención al vocabulario. Ejemplos de definiciones semánticas del *western* son:

- Jean Mitry (1963, 276): “film whose action, situated in the American West, is consistent with the atmosphere, the values, and the conditions of existence in the Far West between 1840 and 1900”, definición tautológica que según Altman se basa en la presencia o ausencia de elementos fáciles de identificar y conlleva a un corpus amplio e indiferenciado
- Marc Vernet (1976, 111-112): destaca su “general atmosphere (‘emphasis on basic elements, such as earth, dust, water, and leather’), stock characters (‘the tough/soft cowboy, the lonely sheriff, the faithful or treacherous Indian, and the strong but tender woman’), as well as technical elements (‘use of fast tracking and crane shots’)”, definición que Altman considera más detallada y que atiende a más cuestiones cinematográficas

b) *Aproximación sintáctica*: destaca las relaciones que vinculan los elementos léxicos.

Ejemplos de definiciones sintácticas del *western* son:

- Jim Kitses (1969, 10-14): el *western* se origina en la dialéctica del Oeste como jardín y desierto (cultura vs. naturaleza, comunidad vs. individuo, pasado vs. futuro). Luego el vocabulario se genera a partir de esta relación sintáctica y no al contrario
- John Cawelti (1970): el *western* se sitúa en la frontera o en sus cercanías, donde el hombre halla a su doble incivilizado. El *western* se encuentra en la

frontera entre dos territorios, dos épocas, y con un héroe dividido entre dos sistemas de valores (moral de la ciudad vs. habilidades del forajido)

En cuanto a las diferencias se refiere, Altman (2000a, 220) señala que la aproximación semántica tiene escaso poder explicativo, pero se puede aplicar a un corpus mayor. Por otra parte, la aproximación sintáctica concede menor aplicabilidad, pero posibilita aislar las estructuras específicas que proporcionan significado a un género. Esta dicotomía presenta un dilema para el analista: decantarse por la *extensa aplicabilidad (broad applicability)* del enfoque semántico o el *poder explicativo (explanatory power)* del enfoque sintáctico. Sin embargo, Altman considera que estas aproximaciones son complementarias y postula que sólo combinándolas se pueden formular algunos de los más importantes interrogantes del estudio de los géneros.

Para el autor, esta aproximación dual da cabida a las contradicciones inherentes a los géneros cinematográficos antes mencionadas:

[...] la relación entre lo semántico y lo sintáctico constituye el auténtico lugar de negociación entre Hollywood y su público [...] la mayoría de los géneros atraviesan un período de acomodación durante el cual los deseos del público coinciden con los valores ideológicos de Hollywood. [...] El triunfo de un género se debe... a su capacidad de desempeñar ambas funciones simultáneamente (Altman 1984, 13-15 y 2000a, 279).

Según sus postulados, las interrelaciones entre la semántica y la sintáctica ayudan a comprender la evolución histórica de los géneros, además:

As a working hypothesis, I suggest that genres arise in one of two fundamental ways: either a relatively stable set of semantic givens is developed through syntactic experimentation into a

coherent and durable syntax, or an already existing syntax adopts a new set of semantic elements
(Altman 1999b, 221-222).

Desde el punto de vista de su aproximación dual “se crea una continuidad, por lo tanto, entre la tarea del historiador y la del teórico, porque la tarea de ambos se ve redefinida como el estudio de las interrelaciones entre elementos semánticos y vínculos sintácticos” (Altman 2000a, 300).

Esta distinción entre lo semántico y lo sintáctico tiene su base en la teoría general del significado textual, que el autor ya trató en el artículo “Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation” (1981). Su teoría distingue entre “un significado primario, lingüístico, de los componentes de un texto y el significado secundario, o textual, que dichas partes adquieren a través de un proceso de estructuración interno del texto o del género” (Altman 2000a, 302).

De esta manera, un mismo fenómeno dentro de un texto puede tener varios significados según se mire desde el punto de vista lingüístico o textual. Uno de los ejemplos que pone el autor es el del concepto de “caballo” en el *western*, que puede tener un significado lingüístico (medio de locomoción) o textual (transporte preindustrial casi en desuso, en comparación con el automóvil o la locomotora). Altman considera, por lo tanto, que existe una correlación entre lo semántico (elementos primarios, lingüísticos que forman los textos) y lo sintáctico (el significado secundario o textual que a veces se construye según los nexos sintácticos establecidos entre los elementos primarios). Pero recuerda que aunque todo texto tiene una sintaxis propia, la sintaxis del género o *genérica* sólo se da si se ve reiteradamente respaldada por los esquemas sintácticos de los distintos textos.

Para que un género sea duradero tiene que tener una sintaxis sólida (como el *western*), porque si depende sólo de elementos semánticos recurrentes sin tener una sintaxis estable, puede desaparecer más rápidamente (como el cine de catástrofes).

Además, Altman (2000a, 304) considera que una *señal semántica* puede generar una *expectativa sintáctica* y viceversa en el espectador. Por ejemplo en el *western*, la alternancia del personaje masculino y femenino crea la expectativa de elementos semánticos de una historia romántica, mientras que la alternancia de personajes masculinos se asociaba con la semántica del duelo.

En este sentido, el autor considera lo siguiente:

Spectator response, I believe, is heavily conditioned by the choice of semantic elements and atmosphere, because a given semantics used in a specific cultural situation will recall to an actual interpretive community the particular syntax with which that semantics has traditionally been associated in other texts (Altman 1999b, 225).

Por esta razón nos parece importante que los traductores tengan en cuenta la carga cultural semántica y sintáctica de los géneros cinematográficos, puesto que genera expectativas tanto en el espectador origen como en el espectador meta.

A su originaria *aproximación semántico-sintáctica* de los géneros cinematográficos (1984) Altman añadió el enfoque pragmático, convirtiendo su modelo de análisis en una *aproximación semántico-sintáctica-pragmática* (1999a y 1999b). El autor considera que su primera aproximación “podría resultar muy eficaz para fines analíticos, ofreciendo un vocabulario descriptivo satisfactorio de gran utilidad para la interpretación de textos concretos y su vinculación

con agrupaciones genéricas ya existentes” (Altman 2000a, 280). Sin embargo, se queda corta si lo que se trata es de “llegar a una comprensión general de carácter teórico e histórico” puesto que hay que tener en consideración el hecho de que “los géneros son distintos para sus distintos públicos, y de que espectadores diferentes pueden percibir elementos semánticos y sintácticos muy diferentes en una misma película”, es decir, que los géneros pueden “servir a grupos diversos de maneras diversas” (*ibíd.*).

En su nueva aproximación, aparte de atender a cuestiones como “la observación de los patrones del cambio genérico –los orígenes, la redefinición, la reformulación de los propósitos del género– junto a temas más tradicionales de estabilidad y estructura genérica” el autor tiene en cuenta “la naturaleza discursiva de los géneros” (*ibíd.*).

En este respecto, Altman considera que la mayoría de los teóricos del género no prestaron gran atención a la discursividad genérica, salvo excepciones como Rosmarin (1985) y Beebee (1994). Ahora Altman (2000a, 281) no sólo considera discursivos a los géneros sino multidiscursivos, “en tanto mecanismos de coordinación entre usuarios distintos”. Por lo que cada género se compondrá de múltiples códigos:

Each genre is simultaneously defined by multiple codes, corresponding to the multiple groups who, by helping to define the genre, may be said to ‘speak’ the genre. When the diverse groups using the genre are considered together, genres appear as regulatory schemes facilitating the integration of diverse factions into a single social fabric (Altman 1999a, 208).

En lingüística, la pragmática o análisis pragmático se centra en el estudio del uso. Aplicada al análisis de los géneros cinematográficos:

La pragmática presupone la existencia de múltiples usuarios de distinta clase –no sólo grupos diversos de espectadores, sino también productores, distribuidores, exhibidores y agencias culturales, entre muchos otros–, reconociendo que algunos esquemas conocidos, como los géneros, deben su existencia a esa multiplicidad (Altman 2000a, 283).

Altman (1981) establece una analogía entre el esquema de las unidades de significado del lenguaje de Jurij Lotman (1977) y (1988) –la prueba de conmutación que permite distinguir sonidos con significado– y la comprensión de los textos. Además Altman aplica esta analogía a los géneros cinematográficos (1999a), llegando a la conclusión de que “sólo sabemos qué esquemas textuales específicos pueden considerarse dotados de significado en virtud de su despliegue en instituciones culturales a gran escala como los géneros” (Altman 2000a, 282).

El autor considera que al abordar el cine (u otro sistema de creación de significado), cuando se integra el lenguaje en usos textuales, éste sobrepasa su propia estructura y significado. A este nivel, la terminología semántica y sintáctica resulta muy eficaz, pero “para comprender qué factores semánticos y sintácticos crean verdaderamente significado, sin embargo, es necesario someterlos a un nuevo análisis basado en los usos a los que se aplican” (Altman 2000a, 282).

Es decir, es necesario someterlos al análisis pragmático. Nosotros consideramos la pragmática fundamental para los estudios de traducción, como ya pusimos de relieve en un trabajo anterior donde estudiamos las interferencias pragmáticas en el doblaje de películas del inglés al español (Postigo 2002).

Además, las interferencias pragmáticas pueden afectar a la calidad de los productos audiovisuales traducidos, como se plantea Purificación Fernández Nistal (2006, 299-327) en su estudio del doblaje del cine de Hollywood al español.

A finales del siglo XX, principios del siglo XXI, Altman (2000, 288) dice que necesitamos una aproximación que tenga en cuenta la multiplicidad de usuarios de cada texto y sus distintas lecturas; que teorice la relación entre dichos usuarios; y que considere el efecto de los múltiples y contradictorios usos sobre la producción, el etiquetado y la presentación de las películas y los géneros. Por este motivo, además de tener en cuenta el modelo reformulado de Altman, que tiene en cuenta estos objetivos, hemos creído conveniente acercarnos brevemente a los Estudios de recepción en el presente trabajo (Capítulo 5).

Este planteamiento de Altman, que tiene en cuenta los distintos usos y usuarios de los géneros cinematográficos, nos parece muy adecuado para la aplicación práctica de nuestro estudio: el caso del *western* clásico americano y su traducción al español, y la producción española de *spaghetti westerns* y su versión en inglés. Altman asevera que, aparte de a los géneros cinematográficos, su aproximación semántico-sintáctico-pragmática se puede aplicar a cualquier conjunto de textos, puesto que se basa en una verdadera teoría general del significado, que pasa por “un análisis del uso contradictorio, de la reformulación de los propósitos y del malentendido sistemático, sobrepasando de este modo esa situación especialmente determinada que denominamos lenguaje⁶⁹” (Altman 2000, 289).

⁶⁹ Altman critica al *Curso de lingüística “general”* de Saussure (1959) y (1998) argumentando que las “teorías del lenguaje han sido siempre teorías de la excepción, del caso especial socialmente estabilizado” (Altman 2000, 289).

A nuestro parecer, la clave de la cuestión por la que esta aproximación de Altman ha sido tan aceptada en los estudios de los géneros cinematográficos, y que nosotros pretendemos extender a los estudios de traducción, es que tiene en cuenta en su redefinición de *género*, un hecho que él mismo describe así:

Instead of a word or category capable of clear and stable definition (the goal of previous genre theorists), genre has here been presented as a multivalent term multiply and variously valorized by diverse groups. Successful genres of course carry with them an air of user agreement about the nature both of genres in general and of this genre in particular, thus implying that genres are the unproblematic product of user sharing. In fact, the moments of clear and stable sharing typically adduced as generic models represent special cases within a broader general situation of user competition. While genres may make meaning by regulating and co-ordinating disparate users, they always do so in an arena where users with divergent interests compete to carry out their own programmes (Altman 1999a, 214-215).

Es decir, que su modelo resulta muy versátil debido a que tiene en cuenta tanto las contradicciones inherentes a los géneros cinematográficos, como la multiplicidad de usuarios y significados.

7.3 EL MODELO DE ANÁLISIS DE HATIM Y MASON (1990 Y 1995):

LAS RELACIONES SEMÁNTICAS, SINTÁCTICAS Y PRAGMÁTICAS. SEMIÓTICA Y TRADUCCIÓN

Aunque ya tratamos las dimensiones del contexto: comunicativa, pragmática y semiótica (vid. 3.3) y las trataremos con más detalle cuando repasemos el modelo de análisis de Rosa Agost (1999, vid. 7.4), nos parece adecuado hacer aquí hincapié en las “reflexiones sobre la trascendencia de la semiótica para la tarea del traductor” que hacen Hatim y Mason (1990, 116-119) y (1995,

150-155). Esto nos servirá de eslabón entre el cine, la lingüística, la traducción en general y la traducción audiovisual a la hora de elaborar nuestro modelo de análisis. Los autores reiteran que “la semiótica se ocupa de las propiedades sintácticas, semánticas y/o pragmáticas del signo” con lo cual, al describir un signo desde el punto de vista semiótico, se incluirán uno o más de los tipos de relaciones sintácticas (*syntactic relations*), semánticas (*semantic relations*) y pragmáticas (*pragmatic relations*). Estas relaciones las describen los autores de la siguiente manera (1995, 151-152):

1. *Relaciones sintácticas*: “son las que prevalecen entre un signo y otros que pertenecen a la misma categoría. La expresión lingüística ofrece ejemplos claros de esta clase de relación”. Por ejemplo, el pronombre posesivo “su” en castellano resulta redundante si se pone detrás de cada ejemplo dentro de la misma frase.
2. *Relaciones semánticas*: “tienen vigencia entre el signo y las entidades del mundo real a las cuales hacen referencia”. Por ejemplo, el término *propaganda*, resulta negativo en inglés y positivo en ruso.
3. *Relaciones pragmáticas*: “se establecen entre el signo y sus usuarios (emisores y receptores)”. Por ejemplo, la necesidad de identificar las dos caras de una cuestión para poder materializar una ironía en un discurso.

Por último, Hatim y Mason advierten que aunque es posible centrarse en la descripción de un solo aspecto, el solapamiento es inevitable y enriquecedor: “the description of a sign would be impoverished if it restricted attention to either the syntactics, semantics or pragmatics of the sign” (1990, 117).

Por lo tanto, nosotros consideramos conveniente para el traductor audiovisual el análisis de los géneros cinematográficos y su traducción con una visión de conjunto, puesto que esta es la reflexión que hacen autores reconocidos desde campos de investigación diferentes con resultados fructíferos. Por ejemplo, Hatim y Mason (1990 y 1995) desde la lingüística y la traducción, y Altman (1999) desde los géneros cinematográficos (vid. 7.2). Estos autores han sido muy respetados y seguidos hasta la saciedad en sus campos de estudio, por lo que nos parece relevante unir sus postulados en nuestro modelo de análisis de los géneros cinematográficos desde el punto de vista de la traducción.

Los teóricos de cine en general también destacan las aportaciones de la semiótica que han contribuido al enriquecimiento de este campo de investigación cinematográfico. Así en 1997, con la conmemoración de los cien años de cine, la Universidad da Coruña convocó a “algunos de los más prestigiosos historiadores, teóricos y analistas del cine para plantear la necesaria revisión de las diferentes aproximaciones metodológicas al fenómeno cinematográfico” (Castro de Paz, Couto Cantero y Paz Gago 1999, 9). Estos tres editores reconocen en el prólogo del libro que recogió las reflexiones de los teóricos convocados que:

[...] la Semiótica ha tenido el mérito –con sus excesos, también- de aportar las herramientas teóricas y analíticas necesarias para romper la coraza de cristal que parecía proteger míticamente esos objetos que llamamos películas, permitiéndonos acceder a ellas y a sus mecanismos textuales de construcción de sentido(s). El análisis textual ofrece la posibilidad de esbozar una historia de las formas filmicas, que debe ser complementada con la necesaria contextualización histórica de los filmes estudiados (1999, 9).

Nosotros tendremos en cuenta en nuestro análisis todas estas cuestiones que se plantean los teóricos desde los estudios de lingüística y de cine, y los uniremos a las perspectivas de la traducción general y la traducción audiovisual para elaborar un modelo de análisis multidisciplinar e integrador que dé cabida al estudio de los géneros cinematográficos y su traducción.

7.4 EL MODELO DE ANÁLISIS DEL DOBLAJE DE LOS GÉNEROS AUDIOVISUALES DE ROSA AGOST (1999), BASADO EN PARTE EN EL ANÁLISIS DEL DISCURSO Y LAS DIMENSIONES DEL CONTEXTO (SEMIÓTICA, COMUNICATIVA Y PRAGMÁTICA) DE HATIM Y MASON (1990 Y 1995)

Como vimos anteriormente en el marco teórico, a pesar de la complejidad y heterogeneidad que presentan los textos audiovisuales y su dificultad para clasificarlos, Rosa Agost parte de la visión global de Hatim y Mason (1990) de las dimensiones del contexto (pragmática, semiótica y comunicativa) y teniendo en cuenta estas características, establece una tipología dividida en cuatro macrogéneros: dramáticos, informativos, publicitarios y de entretenimiento. Esta tipología le sirve como base para delimitar los géneros del doblaje atendiendo además a los factores técnicos, económicos, políticos, el destinatario y la función del producto. Esto le permite presentar un marco general integrador de aspectos internos y externos para analizar todos los textos audiovisuales susceptibles de ser doblados (1999, caps. 2 y 6).

Este modelo (Agost 1999, 95) se basa en tres ejes fundamentales:

- a) La dimensión del contexto: el análisis del texto en la lengua de partida (guion original) y el análisis del texto en lengua de llegada (guion traducido).

- b) La dimensión profesional: el contexto del traductor, los aspectos profesionales que condicionan su traducción: condiciones de trabajo, situación política y sociolingüística, etc.
- c) La dimensión técnica: la complejidad del proceso del doblaje (la técnica del doblaje) y la evolución que la traducción sufre a lo largo de las diferentes fases del proceso, especialmente en la fase de ajuste, que es la que más influye en la traducción definitiva.

Su modelo de análisis considera el doblaje como un proceso complejo que se lleva a cabo en equipo. Dentro de las anteriores dimensiones, la autora pone especial atención en:

- a) las dimensiones del contexto de Hatim y Mason (1990): pragmática, semiótica y comunicativa;
- b) las dos fases de doblaje: la traducción y el ajuste;
- c) factores externos como las restricciones profesionales de Zabalbeascoa (1993) y (1994): material disponible, tiempo, incentivos, limitaciones impuestas por el cliente, etc.

De este modo, partiendo de las dimensiones del contexto e integrando la profesional y técnica –puesto que considera están todas imbricadas–, Agost configura un modelo que permite analizar los problemas y características de la traducción de los géneros audiovisuales de una manera más completa. A nosotros nos parece una base muy adecuada para nuestro modelo de análisis de los géneros cinematográficos.

7.4.1 Aproximación semiótica

Corresponde a la dimensión semiótica del contexto (Hatim y Mason, 1990) de la que Agost (1999, 95) explica que:

En la dimensión semiótica encontraremos todo lo relacionado con los signos en el seno de una sociedad, es decir, los aspectos ideológicos y culturales. Recordemos que éstos condicionan la existencia de unos géneros determinados, entendiendo por géneros una forma de textos reconocida por una sociedad y la aparición de los discursos, esto es, las formas de expresión de estas ideologías.

Los discursos, que expresan la ideología y cultura propia de un país, suponen una serie de problemas o restricciones de traducción, puesto que darán lugar a otro discurso que se sitúa entre la fidelidad de la cultura y lengua origen, y la equivalencia en la cultura y lengua meta. En cuanto a las restricciones y labor profesional del traductor, la autora expone que:

Los géneros, los discursos, se materializan en textos, y estos imponen sus restricciones al traductor: el traductor de doblaje ha de conocer cuáles son las características textuales de un guión cinematográfico y televisivo (películas, series), del lenguaje de la publicidad (anuncios), las características de la lengua hablada (magazines infantiles y juveniles), algunos campos determinados (terminología militar en el caso de las películas de guerra, etc.), el lenguaje poético (películas literarias), etc. (Agost, 1999, 95).

Junto a los aspectos culturales e ideológicos, dentro de la dimensión semiótica se examina también la intertextualidad.

7.4.1.1 Elementos culturales

Dentro de estos la autora resalta que:

Los elementos culturales que presentan problemas a la hora de traducir suelen ser: lugares específicos de alguna ciudad o de algún país; aspectos relacionados con la historia, con el arte y con las costumbres de una sociedad y de una época determinada (canciones, literatura, conceptos estéticos); personajes muy conocidos, la mitología; la gastronomía, las instituciones, las unidades monetarias, de peso y medida; etc. Es decir, todos los elementos que hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia (Agost 1999, 99).

Las técnicas o normas de traducción empleadas variarán en función de la importancia de estos elementos para la comprensión del mensaje, de la claridad del contexto y de la proximidad entre culturas. La autora advierte el gran dominio de los aspectos socioculturales de la lengua origen requerido por parte del traductor, al que a nosotros añadimos el de la lengua meta.

Las estrategias de traducción empleadas con más frecuencia son:

- a) la adaptación cultural: se sustituyen los elementos de la cultura origen por otros equivalentes en la cultura meta;
- b) la traducción explicativa para evitar la incomprensión del espectador;
- c) la supresión de las referencias a elementos de una cultura no conocidos por el espectador de la versión doblada para neutralizar las diferencias; y
- d) la no traducción, que es la menos recomendable porque puede causar la incomprensión del espectador.

7.4.1.2 Aspectos ideológicos

En ocasiones un aspecto ideológico adquiere un papel inusualmente importante en el texto audiovisual. Las estrategias de traducción en la época de la censura española incluían:

- a) la eliminación de escenas (imagen y voz);
- b) la distorsión de los diálogos doblados.

7.4.1.3 Intertextualidad

Rosa Agost (1999, 103) define a la intertextualidad como “la aparición, en un texto, de referencias a otros textos (orales o escritos, anteriores o contemporáneos)”. Según la autora, la comprensión del significado global del texto audiovisual depende de la capacidad del espectador de descifrar esas referencias u ocurrencias textuales que actúan a modo de signos para el espectador.

En cuanto a la labor del traductor se refiere en cuanto a los intertextos, la autora opina que:

[...] el traductor ha de ser capaz de reconocer una referencia (religiosa, cultural, etc.), una alusión, un cliché, una cita famosa y traducirla de manera correcta, para que los espectadores del texto audiovisual doblado tengan las mismas posibilidades de reconocer esta intertextualidad que los espectadores del texto original (Agost, 1999, 103).

7.4.2 Aproximación pragmática

Corresponde a la dimensión pragmática del contexto (Hatim y Mason, 1990) de la que Agost (1999, 95) señala que “establece la relación entre el autor, el traductor en este caso, y el texto”.

Dentro de la dimensión pragmática se analizan:

- e) la intención del texto y la intención de la traducción, que condicionan la estrategia general del traductor;
- f) todos los aspectos relacionados con los actos de habla, las presuposiciones, las implicaciones, la ambigüedad, la ironía, el humor y el lenguaje no-verbal, que suponen una de las mayores dificultades para el doblaje por la restricción audiovisual.

A continuación explicaremos los aspectos a analizar dentro de esta dimensión: las máximas conversacionales, la intencionalidad y el foco contextual.

7.4.2.1 Máximas conversacionales

Rosa Agost (1999, 104) nos recuerda que “los diálogos de los textos audiovisuales forman un todo dinámico en el que los personajes que intervienen cooperan para que haya una comunicación”. De esta manera, empero de las restricciones del texto audiovisual, la labor del traductor será la de conservar los principios cooperativos. Es lo que Grice (1975, 45-47) había denominado *el principio de cooperación* que se concreta en *las máximas de la conversación: máxima de la cantidad, máxima de la cualidad, máxima de la relación y máxima de la manera*.

En cuanto a las cuatro máximas conversacionales y la labor del traductor de doblaje, Agost (1999, 105) advierte que:

- a) en ocasiones el traductor viola *la máxima de la relación* con la intención de querer construir un texto más coherente, en el que hay una serie de expresiones repetidas, que caracterizan a los diferentes personajes [...];
- b) las violaciones de *la máxima de la cantidad* son soluciones que van en contra de la economía lingüística. Recordemos que en el doblaje hay una serie de limitaciones debidas a la sincronía visual, fonética y de contenido que se intenta conseguir. En muchas ocasiones, la violación de esta máxima, que aconseja no hacer el mensaje más informativo de lo que se requiere, se debe a estas restricciones. Las técnicas más utilizadas en traducción que suelen ignorar esta máxima son la explicitación, la adición y la paráfrasis [...];
- c) *la máxima de la manera* nos recomienda ser claros, huir de la ambigüedad, ser breves y moderados. En ocasiones, cuando se trata de lenguas parecidas, el intento por mantener la equivalencia, o simplemente un error, lleva a los traductores a apostar por la literalidad hasta el extremo de producir frases ambiguas e incoherentes;
- d) por otra parte, no decir lo que se cree que es falso o que no es evidente es no respetar *la máxima de la cualidad*: decir falsedades, utilizar metáforas, ser irónico, hacer preguntas retóricas [...].

7.4.2.2 Intencionalidad

Según Agost (1999, 106) las diferentes intencionalidades de los textos audiovisuales (ironía, humor, ambigüedad, etc.) no sólo violan las máximas conversacionales expuestas anteriormente, sino que suponen un reto para el traductor, quien deberá prescindir de técnicas de traducción tales como la paráfrasis, la explicitación o la expansión debido a las restricciones visuales. Por lo tanto, la labor del traductor seguirá requiriendo de una gran competencia lingüística y creatividad. Por otra parte, la intencionalidad se puede compensar en la fase de dirección de doblaje con la interpretación de los actores, por lo que aspectos como los prosódicos, también deben tenerse en consideración en esta dimensión. Esto incide en el hecho de que el doblaje es un trabajo en equipo en el que aparte del traductor, intervienen el ajustador, director y actores de doblaje, etc.

7.4.2.3 Foco contextual

La tipología de los géneros audiovisuales de Agost (1999, 112) tiene como uno de los grandes pilares el foco contextual dominante y secundario. Dentro de los cuatro bloques que forman su tipología (géneros dramáticos, informativos, publicitarios y entretenimiento), los géneros cinematográficos se podrían situar junto a las películas, que Agost encuadra dentro de los géneros dramáticos. Respecto a estos últimos, la autora considera que su foco varía según el subgénero, pero el dominante suele ser el narrativo, por su función de narrar historias (voz en off, monólogos, diálogos) y el secundario puede ser descriptivo, expresivo (película literaria), argumentativo (juicio), instructivo (militar), etc.

7.4.3 Aproximación comunicativa

Corresponde a la dimensión comunicativa del contexto (Hatim y Mason, 1990) de la que Agost (1999, 95) señala que el elemento básico que nos interesa es el modo, que es audiovisual (sonido e imagen) y que está concatenado con la oralidad y la escritura. En cuanto a los problemas o restricciones de doblaje destaca que:

- c) se parte de un guion escrito para ser traducido y para ser dicho como si no estuviera escrito, basándose en Payrató (1990);
- d) la supeditación a la imagen se resuelve en el ajuste.

La autora (1999, 114) parte de la noción de Pergnier (1978) de las dos tendencias opuestas de la lengua, la divergente que la divide en dialectos e idiolectos; y la convergente que los une para permitir la comunicación. La primera se aleja de la homogeneidad y origina las variedades, que suponen un reto para el doblaje, puesto que de su traducción depende la verosimilitud que como hemos visto a lo largo de este trabajo es intrínseca a las películas.

En un trabajo anterior (R. Agost 1998) la autora ya se había percatado del problema de traducción que supone la variación lingüística, que está estrechamente ligada a los factores extralingüísticos del contexto. En este sentido, la autora destaca la postura de Röwe (1960) que ya en los primeros estudios de doblaje había advertido el problema de los idiolectos o dialectos y la importancia de lograr una reacción en el público meta similar al del público origen, aunque desafortunadamente, se puede manipular si existe censura.

Dentro de la dimensión comunicativa se analizará la variación lingüística, que está compuesta por las variedades de uso (campo, tenor y modo); las variedades de usuario (temporal, geográfica, social, dialectos, idiolectos); así como la presencia de varias lenguas.

7.4.3.1 *Las variedades de uso*

A continuación desglosaremos las variedades de uso que afectan a la traducción audiovisual dentro de la dimensión comunicativa: el campo, el tenor y el modo.

7.4.3.1.1 *El campo temático*

Rosa Agost (1999, 115) considera que el número de temas que aparece en los textos audiovisuales es infinito y que la solución para los problemas de traducción que esto conlleva es la documentación, por lo que algunas cadenas de televisión proporcionan listas de vocabulario a los traductores. Hoy en día el acceso a Internet y el floreciente estudio de la traducción audiovisual facilitan de alguna manera la compleja labor del traductor. Nuestro trabajo pretende contribuir a su estudio, teniendo en cuenta los géneros cinematográficos y sus convenciones.

7.4.3.1.2 *El tenor*

La autora señala los diversos grados de formalidad de los textos audiovisuales, que en las películas pueden ir de extremo a extremo entre lo formal e informal. Desde el punto de vista del doblaje, se pueden producir diversas reacciones por parte del espectador, como su aburrimiento por la falta de verosimilitud –factor importante en los géneros cinematográficos– si se emplea el mismo grado de formalidad para todos los personajes y situaciones; o su rechazo debido a la falta de

equivalencia entre grados de formalidad. En este sentido conviene tener en cuenta el grado de aceptación social, por ejemplo para el uso del lenguaje soez o el argot.

7.4.3.1.3 *El modo*

Agost (1999, 119) nos recuerda que “el texto audiovisual se caracteriza por la combinación de un código lingüístico (oral) y un código visual (las imágenes)” de lo que se desprende que los problemas a la hora de analizar el doblaje serán de distinta índole: aquellos que atañen al código lingüístico (guion) y aquellos que atañen al código visual (el ajuste).

- *El código lingüístico (guion)*

En el doblaje se parte del guion (lenguaje escrito) que se traduce para ser dicho (lenguaje oral), con lo que el diálogo cinematográfico origina una situación comunicativa mixta. Esto es debido a que “el texto audiovisual presenta unas características contextuales y textuales que, unas veces, comparte con los textos escritos (documentales, escenas narrativas, descriptivas) y otras, con los textos orales (escenas dialogadas)” (Agost, 1999, 120). Las diferencias contextuales dentro del guion irán de la elaboración (lenguaje escrito) a la espontaneidad (lenguaje oral). A esto se suma la dificultad, según la autora, de que en el texto escrito el lector elige cuándo y cómo leerlo (Cassany 1987) pero esta posibilidad no se da en el doblaje, donde los diálogos están supeditados al canal en que aparecen. El texto audiovisual combina características del canal oral y el escrito: cuanto más coherente sea el guion, más se acercará al código escrito, mientras que cuanto más espontáneo sea, más se acercará al código oral. En cuanto a la cohesión, tanto el guion traducido, como las anotaciones del ajuste, incluyen según la autora, aspectos del código oral, tales como pausas, entonación, códigos no verbales (sonidos para manifestar duda, sorpresa), espontaneidad

(elisiones de vocales, muletillas fonéticas), sintaxis simple, anacolutos, frases inacabadas, comodines, interjecciones, conectores (*entonces, pues*), repeticiones, etc.

- *El código visual (ajuste)*

Corresponde a la fase en la que el ajustador adapta el borrador realizado por el traductor a la imagen. Dentro de los problemas que la congruencia del código oral, escrito y visual supone para la traducción y su ajuste, Agost (1999, 124) tiene en consideración tres situaciones:

- a) la aparición de un código escrito en la imagen (nota, carta, inscripción) cuya solución de traducción habitual suele ser la voz en OFF;
- b) situaciones con restricciones visuales: primer plano, imagen fija, acción rápida, canciones y cualquier problema de sincronía visual. A veces suponen un problema de sincronismo y otras favorecen la adición de diálogo a modo de explicitación;
- c) situaciones sin restricciones visuales: ausencia o lejanía de personajes, voz en OFF, planos generales, personajes DE, etc. en las que el traductor puede añadir explicitaciones y expresividad a la escena.

7.4.3.2 Las variedades de usuario

Rosa Agost (1999, 127) define las variedades de usuario como “los rasgos que caracterizan a los hablantes” y señala que los problemas de traducción que de ellos se desprenden se pueden deber a la variación temporal, geográfica, social o idiolecto.

7.4.3.2.1 Problemas de traducción derivados de la variación temporal

Las características lingüísticas del texto audiovisual varían con el tiempo y el traductor debe conocerlas para transmitir los matices, ya que existen diferencias lingüísticas incluso entre generaciones dentro de una misma época, lo que da cuenta de la constante evolución de la lengua a través de la historia.

7.4.3.2.2 Problemas de traducción derivados de la presencia de un idiolecto

Agost (1999, 128) define al idiolecto como “la forma concreta en que una persona habla una lengua”. El idiolecto puede llamar la atención por su idiosincrasia y el traductor lo deberá tener en cuenta para mantener la intencionalidad del personaje.

7.4.3.2.3 Problemas de traducción derivados de la variación geográfica

La autora considera que “los problemas relacionados con las diferencias lingüísticas que se observan desde una perspectiva dialectal en una misma lengua son difíciles de resolver y, en muchas ocasiones, esta diversidad desaparece en el doblaje” (Agost, 1999, 129). Un problema de traducción derivado de la variación geográfica puede ser, por ejemplo, una característica fonética de un dialecto, como la pronunciación de una consonante de una manera peculiar, caso en el que lo más común es que no exista equivalencia en la cultura meta.

7.4.3.2.4 Problemas de traducción derivados de la variación social

Según la autora, estos problemas tienen su procedencia en “la estructura social: la educación, el sexo, el estatus social e incluso la religión” (Agost, 1999, 130).

Se puede caracterizar por diferencias fonética y morfológicas, malapropismos propios de un estatus social bajo o cultismos propios de un estatus social elevado.

7.4.3.2.5 *La presencia de diferentes lenguas*

La autora distingue tres casos que se pueden dar en el doblaje con respecto a la presencia de varias lenguas: que la VO contenga varias lenguas, pero la VD sólo una; que la VO contenga una sola lengua, pero la VD contenga varias; o que ambas versiones contengan varias lenguas (Agost, 1999, 131-138). De esta manera se pueden dar las siguientes situaciones y soluciones de traducción:

- a) *utilización de una sola lengua de llegada* cuando en el original hay varias, con lo que se puede ver afectada la intencionalidad de la escena. Se podría resolver añadiendo subtítulos;
- b) *dejar sin traducir alguna de las lenguas del original*. Otra alternativa es plasmar el lugar de origen y la dificultad que esto supone para la comunicación;
- c) *sustitución de una de las lenguas del original*, por ejemplo si una de las lenguas en la VO es la misma que la lengua de la VD se puede recurrir a una lengua distinta “si quiere mantenerse la sensación de diversidad lingüística” lo que a veces “implica cambios en el contenido de los diálogos que se justifican por la necesidad de mantener la verosimilitud de lo que estamos viendo” (Agost, 1999, 135), y la verosimilitud, tal y como hemos visto a lo largo de este trabajo, es una de las características intrínsecas a los géneros cinematográficos.

- d) *una lengua en el original y dos en la doblada*, caso que se puede dar por ejemplo en una comunidad bilingüe donde se quiera reproducir una situación sociolingüística que refleje a la comunidad en la vida real, hecho que respondería a la estrategia ideológica del encargo del doblaje;
- e) *aparición de personajes famosos en el original*, cuya decisión de traducción o no traducción afectaría más al caso de los textos publicitarios.

7.5 EL MODELO DE ANÁLISIS DE LOS TEXTOS AUDIOVISUALES CON FINALIDADES TRADUCTOLÓGICAS DE CHAUME (2004)

Chaume (2004) aboga por un modelo integrador basándose, entre otros, en los postulados del análisis del discurso de Hatim y Mason (1990) y (1997) para analizar los problemas contextuales (comunicativos, pragmáticos y semióticos), por haber tenido buena aceptación en los estudios de traducción audiovisual con Agost (1999); el análisis lingüístico de Nord (1991); así como los códigos y canales de los textos audiovisuales de Casetti y Di Chio (1991) y Carmona (1996).

Por lo tanto incorpora aspectos de la lingüística, de la traducción en general y de la traducción audiovisual, así como de cine. Esto es lo que pretendemos hacer nosotros también con la incorporación de las convenciones de los géneros cinematográficos en el análisis de la traducción audiovisual, realizando igualmente un análisis integrador. El autor afirma que su propuesta de modelo de análisis se basa en “la concepción del texto audiovisual como un texto multidimensional en el que se transmite información a través de varios códigos de significación, lingüísticos y no lingüísticos” (Chaume, 2004, 156).

Esta concepción resulta beneficiosa para el análisis traductológico puesto que su modelo “intenta abordar sistemáticamente los problemas de traducción que un texto audiovisual puede presentar, con la finalidad de identificar y prevenir los problemas de traducción de esta peculiar variedad traslativa” (*ibíd.*) A continuación desglosaremos las partes de las que está compuesto su modelo.

7.5.1 Dimensión externa, dimensión interna y problemas específicos de la traducción audiovisual

El modelo integrador de Chaume (2004, 156) está constituido por tres ejes principales que se delimitan de la siguiente manera:

1. Una *dimensión externa* compuesta por aspectos profesionales, históricos, del proceso de comunicación y de la recepción de los textos audiovisuales, en suma, los *factores externos o normas preliminares* que condicionan de antemano las decisiones del traductor y que repercuten, por lo tanto, en los factores internos del modelo.
2. Una *dimensión interna* focalizada en los aspectos textuales, y dividida en dos grandes apartados: a) los problemas que la traducción audiovisual tiene en común con la traducción en general, y b) los problemas específicos de la traducción audiovisual.

Los *problemas compartidos* por los textos de traducción en general (lingüístico-contrastivos, comunicativos, pragmáticos, semióticos) repercuten en los problemas específicos de la traducción audiovisual.

3. Los *problemas específicos* de la traducción audiovisual, que forman parte de la dimensión interna del análisis. Se examinarán las características propias de la narración acústica (códigos del canal acústico) y de la narración visual (códigos del canal visual), así como del significado extra fruto de su interacción, término de cohesión literario que el autor toma de Fowler (1986).

Su modelo integrador lo resume Chaume (2004, 165) con el siguiente cuadro:

FACTORES EXTERNOS	
<ul style="list-style-type: none"> • Factores socio-históricos • Factores del proceso de comunicación 	<ul style="list-style-type: none"> • Factores profesionales • Factores de recepción
FACTORES INTERNOS	
<i>Problemas compartidos</i>	<i>Problemas específicos</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Lingüístico-contrastivos • Comunicativos • Pragmáticos • Semióticos 	<ul style="list-style-type: none"> • Código lingüístico • Código paralingüístico • Códigos musical y de efectos especiales • Código de colocación del sonido • Código iconográfico • Código fotográfico • Código de planificación • Códigos de movilidad • Códigos gráficos • Códigos sintácticos

Tabla 16: Modelo de análisis integrador de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica (Chaume 2004)

Muchos de estos factores y problemas ya se trataron en el modelo de Agost (1999), por lo que aquí sólo haremos mención de los factores y problemas del modelo de Chaume (2004) que

consideramos pertinentes para la elaboración de nuestro modelo. Lo más representativo del modelo de Chaume es la integración detallada que hace de los canales y códigos que intervienen en la transmisión del texto audiovisual, así como de los problemas que de estos se desprenden para la traducción audiovisual.

7.5.2 Problemas específicos de la traducción audiovisual

Los problemas específicos de la traducción audiovisual según Chaume (2004, 305) se pueden clasificar según vengan transmitidos a través del canal acústico, del que destaca cuatro códigos, o a través del canal visual, del que destaca seis códigos, con los pertinentes problemas de traducción que señalamos a continuación.

7.5.2.1 Canal acústico, códigos y problemas de traducción audiovisual

Dentro del canal acústico, Chaume distingue los siguientes códigos y problemas específicos de la traducción audiovisual:

- a) *código lingüístico*: nivel fonético-prosódico, nivel morfológico, nivel sintáctico y nivel léxico semántico;
- b) *códigos paralingüísticos*: diferenciadores, alternantes, cualidades primarias de la voz, calificadores y silencios;
- c) *códigos musical y de efectos especiales*: banda sonora, canciones y efectos especiales;
- d) *código de colocación del sonido*: tipos de voces.

Pese a que el autor recomienda la validación de su hipótesis descriptiva con trabajos empíricos que contengan un corpus mayor, Chaume (2004, 167-221) observa las siguientes normas o tendencias de traducción audiovisual en España dentro del canal acústico:

7.5.2.1.1 *Código lingüístico*

- Se parte de la noción de que los textos audiovisuales se caracterizan por una oralidad prefabricada, pretendida, elaborada (Salvador 1990). Se intenta conseguir un registro oral verosímil, siguiendo la idea del diálogo escrito para ser hablado de Whitman-Linsen (1992); del “written discourse imitating the oral” de Gambier y Suomela-Salmi (1994); y las directrices de Televisió de Catalunya (1997).

En cuanto al registro lingüístico se evitan los rasgos más vulgares de la lengua, como dialectalismos, cultismos, anacronismos, y se adecúa el personaje al registro lingüístico que tenga asignado convencionalmente. Para los géneros de ficción se aconseja el registro coloquial, frases cortas, elipsis, deícticos, clichés, estructuras convencionales estereotipadas, la voz activa, un discurso no espontáneo (sin redundancias, dubitaciones, etc., si no son características del personaje)

- Nivel fonético-prosódico: se procura conseguir un registro oral verosímil, por lo que se evita la supresión consonántica (**pa*), la caída de la <*d*> intervocálica (**acabao*) o vocal átona (**péndice*), entre otros aspectos y sobre todo se evita la cacofonía en el doblaje
- Nivel morfológico: también se intenta conseguir un registro oral verosímil, que cumpla con las normas del registro estándar, evitando el uso de singular y plural analógico, de masculino y femenino analógico, etc.

- Nivel sintáctico: aunque también se trata de conseguir un registro oral verosímil, su análisis “delata la planificación con que se ha escrito el pretendido discurso oral de los textos audiovisuales” (2004, 178). Se sigue la normativa lingüística evitándose las digresiones, redundancias, marcas del registro oral (dubitación, hipérbaton, anacoluto), ampliaciones o reducciones expresivas, la supresión de preposiciones y conectores, etc.
- Nivel léxico-semántico: también se procura conseguir un registro oral verosímil. En este nivel el discurso oral prefabricado de los textos audiovisuales se asemeja al discurso oral espontáneo. Se aconseja el uso del léxico propio de la extracción social del personaje, puesto que se respeta su registro (léxico común, fórmulas estereotipadas, clichés). El traductor tiene más libertad al traducir un registro coloquial, familiar o vulgar, pero se evita la terminología extremadamente vulgar (se prefieren eufemismos) o extremadamente técnica (se evitan incluso los tecnicismos habituales, siguiendo a Bibiloni (1997)). Se aconseja evitar dialectismos y anacronismos. Se recomienda el léxico espontáneo y la intertextualidad (que vimos en la dimensión semiótica del contexto, vid. 3.3)

7.5.2.1.2 *Códigos paralingüísticos*

- Pese a que la información no verbal estaba ignorada en los estudios de traducción hace dos décadas (Nord, 1991), Chaume destaca y sigue la labor de Poyatos (1993), (1995a), (1995b), (1997a) y (1997b), para quien la información paralingüística abarca las cualidades no verbales de la voz (entonación, ritmo, tono, timbre, resonancia), que están unidas a la expresión de emociones (grito, suspiro, risa).

Este tipo de información se viene teniendo más en cuenta en los trabajos recientes de traducción audiovisual. La mayor parte de esta información está en manos del director de doblaje. Sin embargo el traductor puede hacer alguna anotación en la traducción cuando lo vea oportuno, puesto que es gran conocedor de la cultura meta y sabe que “los signos paralingüísticos (como los cinésicos y proxémicos) son propios de cada cultura y su uso depende de la práctica socio-textual que cada comunidad hace de ellos” (Chaume 2004, 187). El autor sigue los conceptos de Poyatos (1993) para quien la cinésica atiende a los movimientos corporales y gestos que acompañan a las palabras (guiño, sonrisa, decir adiós con la mano) y la proxémica a la relación entre una figura y el escenario en que se mueve (significado de la distancia entre la figura y los demás objetos o personajes). Se procura anotar rasgos paralingüísticos como los *alternantes* y los *diferenciadores* en términos de Poyatos (1995a).

Los alternantes (sonidos que denotan afirmación, duda, frustración) y los diferenciadores (enunciados que manifiestan un suspiro, grito, risa, bostezo) se pueden marcar con una (G) o explicitando el gesto también entre paréntesis: (*respira, lloriquea, silba, bosteza, grita*, etc.); para más dramatismo, se puede anotar una (R) o explicitarlo entre paréntesis (*llora*).

También se pueden anotar las *pausas* y los silencios muy breves, de hasta 2-3 segundos (...); breves, de hasta 5-6 segundos (/); y más largos, de entre 6-15 segundos (/). Éstos pueden determinar un cambio de *take* (generalmente a partir de 5 segundos, casi obligatorio a partir de 15 segundos) indicándose en el nuevo *take* que contiene la pausa “V.O.” u “ORIGINAL”. Las pausas y silencios pueden tener

potencial semántico y su anotación, no obligatoria, dota de más calidad a la traducción, puesto que toda la información paralingüística contribuye a la consecución de verosimilitud. Otros códigos paralingüísticos que el traductor puede anotar, en términos de Poyatos (1995a) son las *cualidades primarias* de la voz (tono, timbre, intensidad) y los *calificadores* (nasalidad, tono de queja, protesta, hablar con la boca llena, imitar a un bebé), que el traductor puede explicitar entre paréntesis (*lee, imita a una foca, voz de borracho, canta*). En términos de Ávila (1997) se distinguen rasgos paralingüísticos que inciden en la modulación de la voz como el color (raza), tono (alto, bajo), timbre (grave, agudo), intensidad, acento (dialecto) y gesto. Aunque no es obligatorio, el traductor puede marcar la intensidad de la voz mediante flechas, indicando la subida de tono (↑), o la bajada de tono (↓).

7.5.2.1.3 Código musical y de efectos especiales

- Banda sonora: se observa si la entrada y salida de la banda sonora determina un corte de *take* y si reitera o contradice el mensaje lingüístico
- Canciones: aunque la tendencia ha cambiado con el tiempo (se doblaban en los 50 y 60, se subtitulaban a partir de los 70), se suelen doblar en los dibujos animados en un único *take*; subtitular en películas y series; y no traducir si no tienen relación directa con el argumento. Si se superpone la canción con el diálogo, se decidirá cuál se debe traducir de acuerdo con su peso semántico
- Efectos especiales: en el estudio de doblaje se comprueba que están grabados en la pista de la banda sonora y no en la pista de diálogos. Si están grabados en la pista de diálogos, el traductor puede indicarlo en la traducción explicitando el tipo de

efecto especial o ruido. Aunque no es obligatorio que el traductor los marque, Chaume (2004, 206) sí aconseja que el traductor considere la cohesión existente entre los ruidos de la banda sonora y el texto verbal, que en términos de Garí (1995) denomina “el estatuto semántico de la banda sonora”. Además Chaume advierte que la colocación de los efectos especiales en los textos audiovisuales no es gratuita y puede repercutir en la traducción. El autor secunda así las reflexiones de Carmona (1996) de que los sonidos tienen una función redundante (apoyar, reforzar, negar, etc.) en relación a los elementos visuales, o inducen a una respuesta sensorial. Por lo tanto tienen un valor significativo

7.5.2.1.4 *Código de colocación del sonido*

- Tipos de voces: se procura anotar cada tipo de voz diferente con el símbolo de doblaje que le corresponda para guiar a los actores. El símbolo (ON) requiere de la precisión del ajuste, aunque no tanto los símbolos (OFF), (SB) y (DE) que no requieren tanta sincronía bocal o fonética, o isocronía. Chaume (2004, 210) establece la correspondencia entre estos símbolos y la distinción de tipos de voces que señala Carmona (1996) según su presencia o ausencia en la pantalla: *voz in*, en pantalla (ON); *voz out*, fuera de pantalla (OFF); *voz off*, monólogo interior (OFF); *voz through*, sin verse la boca o de espaldas (DE) (SB); y *voz over*, sobre la voz original (OFF)

No obstante el autor recuerda que “las normas profesionales no son universales” y que posiblemente lo más destacado de las tendencias que ha observado en su análisis del caso español sea:

[...] cómo el traductor reacciona ante un texto que viene marcado por diversos códigos de significación, con información de tipo semiótico que condiciona la traducción de los enunciados lingüísticos, así como su confección ya en el texto origen. Ésta es, y no otra, la característica esencial de los textos audiovisuales, y la especificidad de su traducción (Chaume 2004, 220-221).

7.5.2.2 Canal visual, códigos y problemas de traducción audiovisual

Debido a la convención de verosimilitud de los textos audiovisuales (entre los que se encuentran los géneros cinematográficos, que son nuestro objeto de estudio), la narración visual servirá de guía al traductor en su labor de traducción, pese a ser un canal que el traductor no puede manipular. Aunque al igual que en el canal acústico el texto intentaba emular un discurso espontáneo pero con una oralidad prefabricada, en el canal visual también se intentará emular la realidad, pero con una narración visual también cuidada y prefabricada. En este sentido Chaume (2004, 224) habla de la necesidad de “cambios de plano y cambios de escena, entre otros trucos cinematográficos, para mantener entretenido al espectador” incluso en los concursos. El autor secunda la afirmación de Rosa Rabadán (1991) de que el espectador no aguantaría ver conversaciones inconexas y dice que de igual manera el espectador no aguantaría ver lo que ven en realidad los personajes y el narrador durante hora y media. Chaume presta especial atención a *las tendencias, regularidades o normas de traducción* que se desprenden de analizar “cómo el uso

y la interacción de los códigos visuales con los acústicos dirige las operaciones de traducción” (2004, 225), interés que nosotros compartimos en el presente trabajo.

En cuanto al canal visual, Chaume (2004, 223-306) distingue los siguientes códigos y problemas específicos de la traducción audiovisual:

7.5.2.2.1 *Código iconográfico: índices, iconos y símbolos*

- **Índices:** el autor parte de la clasificación clásica de los signos (índices, iconos y símbolos) de Peirce (1931-1935). Los índices denotan la existencia del objeto con el que están relacionados. En traducción audiovisual corresponderían a los efectos especiales y ruidos en el canal acústico, pero también al humo (un personaje había fumado), una huella, etc. en el canal visual. El traductor no los reproduce por escrito, siguiendo la recomendación de Chion (1988) de introducir la información mediante la acción y no mediante la explicación a la hora de escribir un guion. El traductor analiza los índices para decidir si su significado connotado en la cultura origen pierde información en la cultura meta, en cuyo caso tendrá que observar si el método de traducción es familiarizar (acercar el significado del índice al receptor del texto meta verbalizándolo) o extranjerizar (no verbalizarlo y acercar la traducción al texto origen). En el caso de que el índice no fuera reconocido en la cultura meta y hubiera que explicitarlo, la traducción se haría teniendo en cuenta el género (dibujos, filme), el tipo y función del texto y el público (edad, sector cultural)

- Iconos: al contrario que los índices, reproducen la forma del objeto sin implicar su existencia real, sólo alguna cualidad. Se emplean en el cine para que el espectador reconozca la imagen, objeto o figura. El problema de traducción vendrá dado por un icono que represente a un objeto no reconocido por la cultura meta, en cuyo caso, si la norma lo aconseja, lo explicitará teniendo en cuenta el género y el público meta
- Símbolos: designan el objeto partiendo de su pertenencia a un sistema regido por ciertas reglas, es decir, que la conexión entre el objeto y su símbolo depende de convenciones, acuerdos o reglas (la cruz roja, la hoz y el martillo, una bandera). Como en los casos anteriores, sólo si no es reconocible por la cultura meta, el traductor explicitará el símbolo de acuerdo con el género, tipo de texto, su función y público al que va dirigido

7.5.2.2.2 *Código fotográfico*

- Perspectiva: Chaume (2004, 245) parte de la noción de Casetti y di Chio (1991) de que la perspectiva forma el primero de los códigos fotográficos, y considera que el cine y la televisión intentan que las imágenes parezcan tridimensionales para conseguir una realidad pretendida y verosimilitud en el texto. El traductor suele validar esta ilusión de realidad en la perspectiva empleada en la película.
- Iluminación: posiblemente la iluminación tenue (escena romántica, de suspense) requiera de un registro lingüístico más elaborado. Si la intensidad lumínica es baja y no se ve la boca del personaje, se puede indicar con el símbolo (SB).
- Color: el uso del color o del blanco y negro tiene connotaciones semánticas. Ciertos tonos cromáticos connotan diversos significados en cada cultura y se pueden utilizar

a modo de metáfora. El traductor puede compensar la pérdida de significado, por ejemplo añadiendo dramatismo momentos antes de que aparezca en la imagen un color significativo para la trama que no tenga el mismo dramatismo en la cultura meta. Los cambios de colores de la escena también pueden indicar un cambio de *take*

7.5.2.2.3 Código de planificación

- Tipos de planos: Chaume (2004) secunda la apreciación de Carmona (1996) de que la noción de plano, siempre ha resultado conflictiva pese a que algunos autores consideran al plano como *unidad mínima* (Metz 1973) o *taxema fílmico* (Mitry 1978). Chaume sigue la clasificación de planos por tamaños de Carmona (1996) por ser de interés para el traductor, ya que el tamaño, la proximidad y cantidad de campo que ocupan los personajes en la pantalla puede afectar al ajuste del doblaje y por consiguiente a su traducción. No son relevantes para el traductor las clasificaciones fílmicas de los planos por su duración (plano normal, secuencia y plano secuencia); su distancia (plano normal, de gran angular o de teleobjetivo); o su movilidad (plano fijo o en movimiento)

Podemos resumir la división que hace Carmona (1996) y (2010, 96-97) de los planos en cuanto al tamaño de las figuras dentro del encuadre, con la siguiente tabla:

TIPO DE PLANO	SÍMBOLO	TAMAÑO DE LA FIGURA DENTRO DEL ENCUADRE
Plano general	(PG)	incluye la totalidad de la figura
Plano americano	(PA)	incluye a la figura desde las rodillas hasta arriba
Plano medio	(PM)	incluye a la figura desde la cintura hasta arriba
Primer plano	(PP)	incluye una parte del cuerpo (rostro, brazo, mano)
Primerísimo plano	(PPP)	incluye una parte del cuerpo con una cercanía mayor que el primer plano (ojos, boca, dedo)
Plano de detalle	(PD)	vista cercana de un objeto
Plano de conjunto	(PC)	incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero
Plano master		recoge el conjunto en continuidad, como punto de referencia para el guion (<i>script</i>): saber a qué totalidad remiten los planos individuales disociados por el montaje, cubrir planos cortos no rodados y evitar fallos de continuidad cinematográfica (<i>raccord</i>)

Tabla 17: Tipos de plano (basada en la clasificación de Carmona (2010))

Desde el punto de vista del doblaje, Chaume (2004, 254-259) coincide con Agost (1999) en considerar que el traductor, por convención, tratará de crear un texto que se ajuste a la apertura y cierre de labios de los personajes que aparezcan en los primeros y primerísimos planos o en los planos de detalle de los labios, que no suelen ser numerosos en los textos audiovisuales. El traductor deberá mantener la verosimilitud atendiendo a la sincronía fonética o labial con el uso de la creatividad.

En cuanto a esta última, el traductor puede hacer coincidir las consonantes bilabiales y labiodentales que conllevan al cierre de los labios. Estas consonantes se pueden intercambiar entre sí (<p>, , <m>, <f>, <v>). Del mismo modo se tienen en cuenta las vocales abiertas <a>, <e> y la labial <o>, que también se pueden intercambiar entre sí en las palabras escogidas por el traductor en la lengua meta. En los planos de conjunto se puede dar el caso de que los diálogos se solapen y sean ininteligibles, por lo que el traductor puede improvisarlos o indicar (AD LIB) o (AD LIBITUM), y dar libertad al director de doblaje y actores para que confeccionen un diálogo acorde con la situación. Si durante la enunciación de un personaje se produce un cambio de plano, en los estudios se suele indicar con el símbolo (CP).

7.5.2.2.4 Códigos de movilidad

- Proxémica: Chaume advierte que no se debe confundir el código proxémico con el de planificación porque “además de que el primero incluye el significado de la distancia de los personajes de pantalla entre ellos, la diversidad de personajes y sus constantes movimientos en escena diferencian ambos códigos” (2004, 265). Ejemplos del código proxémico serían acercarse a una persona para hablarle al oído o alejarse para pronunciar un discurso formal, movimientos que son reconocidos en la cultura occidental. Si el tono interpersonal no se entiende en la cultura meta, el traductor podría añadir o restar formalidad a la traducción, según la función que estos signos cumplan en el texto. Si el personaje está próximo a la pantalla el traductor tendrá en cuenta el movimiento de los labios y si está lejos, lo puede

indicar con el símbolo (DL) o <<de lejos>>. Esto supone para el traductor que la sincronía no es primordial y le indica al técnico que active el efecto de reverberación, que se podría indicar con el símbolo (REVER). Para indicar la posición del personaje, se pueden utilizar los símbolos (DE) o (DC)

- Cinésica: los signos cinésicos suelen ser compartidos o al menos comprendidos por el público a nivel mundial. En el caso contrario, el traductor puede explicitarlo lingüísticamente, manteniendo o no su significado, siendo breve y teniendo en cuenta las restricciones del ajuste. Esto refleja una vez más la afirmación de que “el traductor, una vez más, debe traducir a partir de la pantalla y no del guion” (Chaume 2004, 269). Esto secunda y corrobora la apreciación de Poyatos (1997) de que la cinésica tiene más relevancia que el discurso verbal
- Articulación bucal: los movimientos de la boca están relacionados con la isocronía (duración del enunciado) por lo que el reto para el traductor estribará en “ampliar o reducir su propuesta de traducción, en los casos en que ésta no coincida con la duración del parlamento del texto origen” (Chaume 2004, 276). Esto se hace con el fin de que la voz del actor de doblaje coincida con la duración del enunciado emitido por el personaje de la pantalla. En cuanto a las lenguas analizadas en el presente trabajo (inglés y español) el autor recomienda el consejo de Fontcuberta (1994) de reducción del enunciado, debido a la abundancia de monosílabos y bisílabos en la lengua inglesa (sobre todo en el registro informal), en comparación con las palabras polisílabas propias de las lenguas romances. Sin embargo, a veces se requiere una ampliación por lo que Chaume recomienda que las técnicas de la reducción o ampliación atiendan a las teorías de la pertinencia (Gutt 1991) y las

convenciones a las que los géneros estén sujetos en cada cultura y época. Los recursos estilísticos de los que dispone el traductor son:

- a) para la ampliación: repetición, glosa, perífrasis, anacoluto, sinonimia, hiperonimia, hiponimia, sustitución, etc.;
- b) para la reducción: sinonimia, hiperonimia, hiponimia, sustitución, elipsis (de verbos performativos, interjecciones, marcadores discursivos, faticismos, apellidos y nombres, modalizadores, signos de puntuación, redundancias con la imagen), etc.

7.5.2.2.5 Códigos gráficos

Aparte de las imágenes, a través del canal visual se transmite el lenguaje escrito, que por convención en los textos audiovisuales, está codificado en géneros (*insertos*) que incluyen *intertítulos*, *títulos*, *subtítulos* y *textos*, siguiendo la terminología de la escuela semiológica de los estudios fílmicos (Casetti y di Chio, 1991). Chaume además recuerda que el término texto puede crear confusión, por lo que también se denomina a los *textos* como escritos varios, siguiendo a Carmona (1996).

Las normas de traducción en el doblaje de los códigos gráficos según el género (*inserto*) que recoge Chaume (2004, 295) son las siguientes:

- Títulos: voz en *off*, subtitulado, inserción de un nuevo texto, no traducción
- Intertítulos o didascalias (explican el contenido de la imagen, como en el cine mudo): voz en *off*, subtitulado, inserción de un nuevo texto, no traducción
- Textos: voz en *off*, subtitulado, inserción de un nuevo texto, no traducción
- Subtítulos: subtitulado, no traducción

7.5.2.2.6 Códigos sintácticos: el montaje. Nexos y <<signos de puntuación>>

Existen diferentes posiciones con respecto a los códigos sintácticos, el montaje, el efecto realidad y la narración como las de Genette (1983), Burch (1987), Gubern (1974) y (1995). Nosotros destacaremos las más representativas para nuestro trabajo. Chaume parte de la definición de Villafañe (1996), un autor cuyas posturas sobre la ideología del montaje siguen aún vigentes y que dota al proceso sintáctico de una doble articulación: una consistente en una operación plástica en la que se componen los elementos dentro del cuadro y otra en la que se ordenan los segmentos obtenidos en la primera. Esta segunda se suele denominar montaje y además de cumplir una función sintáctica (enlace, disyunción, alternancia), tiene una función semántica o narrativa. De este modo Chaume (2004, 295) define al montaje como el “proceso de composición y reunión de todos los planos y secuencias para construir el filme”. Además dice que la escuela semióloga incluye y analiza al montaje dentro de los códigos sintácticos, independientemente de los códigos visuales porque se lo considera, corroborando la posición de Carmona (1996) como un principio organizativo que gobierna la configuración interna de los elementos filmicos visuales y/o sonoros. Desde un punto de vista más semántico que el de otros autores y siguiendo a Casetti y di Chio (1991) se distinguen cinco clases de asociaciones entre las imágenes:

- a) la asociación por *identidad*: repetición de un mismo plano o elemento (similar al recurso de cohesión léxica del código lingüístico de emplear la *repetición* para contribuir a la coherencia textual);

- b) la asociación por *analogía* o *contraste*: repetición de elementos similares en dos imágenes contiguas, a veces la diferencia puede ser la fuente de cohesión (por ejemplo la alternancia del personaje bueno y el malo). También es similar a los recursos de cohesión léxica (sinonimia, antonimia, hiperonimia, hiponimia, metonimia, metáfora) denominado de diversas maneras por diferentes autores: campos onomasiológicos en gramática estructural (Ullman 1957), recursos semánticos (Díaz Borque 1982), fenómenos de *sinonimia* (Halliday y Hasan 1985) o *textonimia* (*textonymy*);
- c) la asociación por *proximidad*: cuando dos imágenes presentan elementos que se dan por contiguos (cambios de plano entre perseguidor y perseguido, <<colocaciones musicales>> o la misma tonadilla cada vez que sale un personaje). También recuerda al recurso de cohesión léxica de la *colocación*. En un texto cohesionado se espera la asociación de las palabras por proximidad o contigüidad;
- d) la asociación por *transitividad*: cuando la situación de un plano encuentra su complemento en un cuadro posterior. También recuerda a la transitividad lingüística, sobre todo la textual (Beaugrande 1991);
- e) la asociación por *acercamiento*: cuando hay una elipsis referencial entre dos imágenes y su unión se da por yuxtaposición. También recuerda a la elipsis lingüística. El espectador establece la conexión entre las imágenes mediante su conocimiento del mundo, el lenguaje cinematográfico y el argumento.

Carmona (1996) denomina a la asociación por acercamiento *asociación neutralizada* y dice que la elipsis de las asociaciones se hará a través de diversos procedimientos cinematográficos respetando el efecto realidad mediante la

sensación de continuidad. Chaume equipara esta función a las desarrolladas en el campo de la lingüística en cuanto al valor de los conectores por la teoría de la argumentación y el análisis del discurso (Ball 1986), (Schiffrin 1987). Como la narración visual emplea unos mecanismos de cohesión similares a los lingüísticos, algunos autores hablan de <<signos de puntuación>> para ir hilvanando el montaje, que sin entrar en detalles, se pueden ver en los guiones de las distribuidoras e incluyen: los *fundidos* (*fade in*, *fade out*) *encadenados*, los *fundidos de cierre y apertura* (negro, *fade to black*, o blanco), *cortinilla* (*wipe*), *apertura y cierre del iris* o *yuxtaposición*. Salvo la *yuxtaposición*, el resto suele requerir un corte de *take*. Al traductor no se le exige la verbalización de estos recursos visuales y siguiendo a Chion (1988) se deja que la imagen sirva de guía. Aun así, las asociaciones icónicas, los nexos visuales, pueden servir de apoyo para el traductor para la comprensión del texto audiovisual, la conexión de escenas, el planteamiento y desarrollo de la trama y función narrativa de la película; y en definitiva, para elaborar una traducción fluida y sin redundancias con la imagen. De este modo, “el traductor empleará los recursos lingüísticos a su alcance para mantener la cohesión y la coherencia en el nivel lingüístico, así como las convenciones de formato que dichos nexos exijan” (Chaume 2004, 300).

7.6 LAS NORMAS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DE GORIS (1993) Y SUS SEGUIDORES

Al hilo de lo expuesto anteriormente, Chaume considera que:

Como ha venido siendo recurrente en la historia de la traducción, podemos optar por acercar al lector a la cultura de origen y permitirle que aprenda <<lo extraño>>, o bien por acercar la cultura de origen al lector (espectador, receptor) y explicarle los significados en juego [...] es posible optar por la segunda tendencia histórica, el acercamiento del texto a la cultura meta, o en palabras de Goris (1993), la naturalización y la explicitación, según se trate, bien de adaptar un objeto sociocultural o microsigno (Hatim y Mason 1997, 223), o bien de explicitar un fragmento ambiguo (Chaume 2004, 236-237).

Chaume estima que la extranjerización se da más en series de televisión dirigidas al público juvenil, por la posible falta de presupuesto o de tiempo, o porque es un público más permeable (*ibíd.*, 237). La familiarización se suele dar en las *series de humor* “puesto que funcionalmente la intención final es hacer reír al espectador (*ibíd.*, 243).

En 1991, Goris realizó un estudio descriptivo del doblaje de películas en inglés y neerlandés en el caso de Francia. En este estudio observó una serie de tendencias o normas que resumió en su artículo “The Question of French Dubbing: Towards a frame for Systematic Investigation (1993). Éste es el artículo que seguiremos cuando expliquemos cada una de las normas con detalle en nuestro análisis cualitativo del género *western* (vid. 8.2). Su formulación de normas hipotéticas globales, divididas en primarias y secundarias, sirve como base para las clasificaciones de las normas observadas en el caso del español, como por ejemplo

en el análisis de Ballester (2001b y 2001c), y el de Martí Ferriol (2006 y 2010); así como del caso del euskera, como por ejemplo, en el análisis de Barambones Zubiria (2009).

Las normas de traducción que observó Goris en el doblaje en Francia (1991 y 1993) son las siguientes:

7.6.1 Normas básicas o primarias

7.6.1.1 Estandarización lingüística

Consiste en la reducción de rasgos característicos del uso oral de la LO (neutralización o nivelación). La estandarización se da en tres aspectos: el lenguaje hablado u oralidad (omisión de contracciones y elisiones), los dialectos (omisión de variedades geográficas y sociales) e idiolectos (omisión de marcas no estándar). Como resultado, las versiones traducidas resultan más homogéneas.

7.6.1.2 Naturalización

Adaptación de los elementos socioculturales de la VO para acercarla a la CM. Se consigue con cuatro procedimientos:

- a) adaptación sociocultural de la traducción (omitiendo y adaptando los elementos marcados geográficamente);
- b) los signos gráficos (reemplazándolos, o explicitándolos oralmente a través de un personaje o mediante una voz en off);
- c) la pronunciación (omitiendo los acentos regionales y pronunciando los nombres propios y de elementos culturales de la LO según las normas de la LM);

- d) la sincronía visual (el procedimiento más importante para conseguir la naturalización). Está condicionada a la planificación, manteniendo la verosimilitud o *efecto realidad* (Chaume, 2004) de la VO, respetando la sincronía fonética o labial, isocronía y sincronía cinésica, sobre todo en primer y primerísimo plano.

Goris considera estas dos primeras normas de la estandarización y la naturalización complementarias.

7.6.1.3 Explicitación

Aumento de la precisión de la versión meta, el grado de redundancia y la coherencia del mensaje filmico. Se da en cuatro aspectos:

- a) las expresiones vagas o equívocas (explicitándolas);
- b) las imágenes (explicitándolas textualmente);
- c) los nexos, conectores o conexiones lógicas (explicitando la causa lógica y los motivos personales de los personajes);
- d) las referencias internas (añadiéndolas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia).

Debido al aumento de texto que produce, se dificulta la sincronía visual, pero el traductor consigue el equilibrio alternando la explicitación y la sincronía visual, según la prioridad.

7.6.2 Normas secundarias

7.6.2.1 *Respeto al carácter poco complicado de las construcciones gramaticales originales*

Goris considera que a pesar de la estandarización y explicitación, el traductor respeta la simplicidad de las construcciones gramaticales de la versión original, manteniendo las oraciones simples en la película traducida.

Martí Ferriol (2006) y (2010) no la considera como una norma secundaria, sino que basándose en la elevada frecuencia observada en su estudio, la incluye en su taxonomía como una norma primaria, denominándola “fidelidad lingüística”. Este hecho lo reitera Barambones Zubiria en su tesis doctoral (2009).

7.6.2.2 *Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género*

El traductor mantiene una serie de características del TO para que el TM quede vinculado de forma clara con la sociedad a la que pertenece el TO. Goris observa que en sus películas analizadas se mantienen, por ejemplo, rasgos típicos del discurso, como los idiolectos; elementos que recrean el ambiente de la época, como el título de la película o los nombres de las canciones; los nombres de personajes famosos, nombres de lugares, nombres étnicos, clichés; las referencias culturales (edificios, lugares), etc. Goris observa que el traductor trata de ser fiel al género al que pertenece la película, manteniendo sus características a través de diversas técnicas de traducción, incluso añadiendo términos culturales a la traducción.

Nosotros consideramos que esta norma, a la que denominamos “conservación de las convenciones del género” también puede considerarse primaria según la frecuencia con que se observe. Además consideremos que merece la misma atención en los análisis de traducción que las demás normas, pese a la tendencia a excluirla por considerarse confusa.

7.6.3 Autocensura, falta de rigor, eufemización y disfemización

El modelo de análisis propuesto por Ballester (2001c) parte de las normas expuestas anteriormente por Goris (1991) y (1993) y observa en su estudio de la película *Sangre y Arena* tres normas principales⁷⁰: *la autocensura*, la naturalización y la explicitación. Además observa una norma secundaria: *la falta de rigor* (principalmente por el reflejo de errores gramaticales del uso del español en la versión traducida).

La autora observa que *la autocensura* es la norma principal de su análisis y que se basa en tres estrategias de traducción: omisión, adición y sustitución de información. La autora define esta norma de la manera siguiente:

Es ésta una norma de naturaleza eufemística, cuyo objetivo no sólo es censurar o suavizar la VT en el plano moral, religioso, ideológico en definitiva, sino también mejorar en la medida de lo posible la imagen del torero, una figura heroica en la España de la posguerra (Ballester 2001c, 160).

⁷⁰ Según la nomenclatura de Toury de normas principales y normas secundarias.

Por su parte, la taxonomía de Martí Ferriol (2010, 86-91) se distingue por la siguiente clasificación:

1. Normas de la fase preliminar de traducción: que constan de la observación de las convenciones profesionales macrotextuales del encargo de traducción tanto para el doblaje como para la subtitulación.
2. Normas de la fase de traducción: formado por las tres normas básicas de Goris (1993): estandarización lingüística, naturalización, explicitación; y la primera norma secundaria: el respeto a las construcciones simples gramaticales, lo que denomina “fidelidad lingüística” y que considera norma primaria. Excluye la segunda norma secundaria de la conservación de las características específicas del género del filme, por considerarla ambigua o vaga y añade dos normas de Ballester (2001a): la “*eufemización*” y la “*disfemización*” según se suavice o intensifique un tema tabú u ofensivo.

7.7 PROPUESTA DE UN MODELO INTERDISCIPLINAR: CINE (GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS), LINGÜÍSTICA (ANÁLISIS DEL DISCURSO), TRADUCCIÓN (MÉTODO, TÉCNICAS, NORMAS Y PROCEDIMIENTOS) Y TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (FASES DEL DOBLAJE Y RESTRICCIONES AUDIOVISUALES), COMPLEMENTADO CON LOS ESTUDIOS CULTURALES Y DE RECEPCIÓN

7.7.1 Ubicación de nuestro modelo dentro de los Estudios de Traducción

Nuestro modelo de estudio se ubica dentro del marco teórico y metodológico de los *Estudios Descriptivos de Traducción (EDTs)*, que Rosa Rabadán (2000) considera como “la más potente metodología de investigación de que disponemos en Estudios de Traducción”, dado que estos estudios constituyen “el forjado y los cimientos de la disciplina, el lugar de encuentro de aproximaciones lingüísticas y textuales, semióticas y culturales, independientemente de la procedencia del investigador o de los objetivos de su investigación” (2000, 14). El análisis descriptivo dentro de los Estudios de Traducción viene de la mano de los seguidores de la “Teoría de los polisistemas” y por lo tanto, comprende un conjunto de co-sistemas semióticos que se interrelacionan entre sí de una manera dinámica y que se regulan a través de una serie de “normas” históricas. A este conjunto de co-sistemas se adhieren todas las actividades sociales del ser humano y por lo tanto, también la actividad traductora (Rabadán, 1991).

En términos de Holmes (1988, 71-78), dentro de los Estudios de Traducción en general, nuestra investigación *descriptiva* estará orientada al *producto*, a describir y comparar los textos traducidos (películas del género *western* dobladas al español). Pero sin perder de vista la *función*

que cumple dentro de su contexto sociocultural (la contribución al mito del Oeste americano en el territorio español) y el *proceso*, lo que ocurre dentro de la mente del traductor, su psicología, su *caja negra* (traducir bajo la censura de una dictadura). Esta línea de investigación que se decanta más por el receptor (en nuestro caso el espectador) lo desarrolla la Escuela de la Manipulación (*Manipulation School*, 1985) en la modalidad de traducción de la literatura, con autores muy prolíficos y colaboradores, de cuyos trabajos destacan: Hermans (1985), Lambert y Van Gorp (1985), Lefevere (1992a) y (1992b); Bassnet y Lefevere (1995).

Dentro de los estudios de traducción audiovisual, la aplicación del modelo de análisis inscrito en la Escuela de la Manipulación de Delabastita (1989) y (1990) –ampliado en Lambert y Delabastita (1996)– ha dado buenos resultados en el estudio de las “normas” observadas en el doblaje, por ejemplo, para Goris (1991) y (1993) en el caso de Francia y para Ballester (2001) en el caso de España. Gideon Toury (2004, 44) atribuye el origen de la orientación de esta escuela a la “Teoría de los polisistemas”, que él mismo desarrolló en Israel junto con Even-Zohar (1981) y (1990), basándose en el formalismo ruso –del que destacan los estudios lingüísticos de Jakobson (1956), (1960) y (1974)– y en el estructuralismo checo.

Nuestro estudio se ha visto especialmente influenciado por las normas de Goris (1991 y 1993) y el análisis del discurso y dimensiones del contexto (semiótica, pragmática y comunicativa) de Hatim y Mason (1990), que sirvió de base para el modelo de análisis del doblaje de Rosa Agost (1999), uno de los modelos más influyentes en los estudios de traducción audiovisual en España. En cuanto a los géneros cinematográficos, nos hemos basado principalmente en la aproximación semántico-sintáctico-pragmática de Altman (1999 y 2000). Tampoco podemos dejar de mencionar

el influyente modelo de análisis de la traducción audiovisual de Chaume (2004), que tiene en cuenta los diferentes códigos y canales por los que se transmite la información del texto audiovisual.

En este sentido, nuestro acercamiento descriptivo interdisciplinario a la traducción audiovisual desde los estudios traductológicos y cinematográficos se sitúa también en la línea de investigación de Bartrina (2001b), Bravo (2003), Chaume (2004) y Segovia (2005). Según Chaume (2004, 153) esta metodología de investigación de carácter pedagógico se ocupa del estudio del guion en LO y en LM con los siguientes objetivos:

- la adquisición de estrategias de escritura de guiones cinematográficos (*traductor como (re)escritor de otro guion verosímil y eficaz en CM*);
- la adquisición de claves de la *oralidad prefabricada* o elaborada del lenguaje cinematográfico (Chaume 2001) con finalidades descriptivas y aplicadas;
- la comprensión del funcionamiento del lenguaje cinematográfico y de los *mecanismos de cohesión visual*;
- la comprensión del funcionamiento de los *mecanismos de cohesión entre los signos de los códigos transmitidos por el canal acústico (palabras, gestos, música, efectos especiales, etc.) y los transmitidos por el canal visual (imágenes, color, iluminación, planos, movimientos, signos gráficos)* y el significado extra que provoca esta interacción.

A continuación haremos un listado más preciso de las influencias que han contribuido al desarrollo de nuestro modelo de análisis.

7.7.2 Disciplinas base del modelo

Nuestro modelo de análisis interdisciplinar se basa en los modelos que acabamos de desarrollar con detalle y que provienen de las siguientes disciplinas:

- a. del análisis de los géneros cinematográficos dentro de los estudios de cine: el modelo semántico-sintáctico-pragmático de Altman (1999);
- b. del análisis del discurso aplicado a la traducción audiovisual: el modelo de análisis del doblaje de los géneros audiovisuales de Rosa Agost (1999), que está basado en parte en el modelo de las dimensiones del contexto (semiótica, pragmática y comunicativa) de Hatim y Mason (1990);
- c. del análisis de cuestiones de traducción audiovisual propias del canal visual y el canal acústico de Chaume (2004);
- d. del análisis de la recepción que tuvo el género *western* clásico americano en la audiencia española a través de su doblaje, así como del análisis de la recepción que tuvo el subgénero *spaghetti western* en la audiencia americana;
- e. de la observación de las técnicas y método de traducción siguiendo a Hurtado (2001) y Ferriol (2010), sin olvidar los postulados clásicos de Newmark (1987);
- f. de la observación de las normas de traducción desprendidas del análisis del doblaje en Francia de Goris (1993), de cuya aplicación se han conseguido resultados muy interesantes en España, como los de Ballester (2001b) y Martí Ferriol (2010). La innovación de nuestra propuesta consiste en que hemos considerado “la conservación de las características específicas del género del filme”, norma

secundaria de Goris –excluida generalmente de los análisis– no como una norma “secundaria”, sino como una norma más y que denominamos “la conservación de las convenciones del género”. Nosotros consideramos significativas para el traductor las características o convenciones del género, puesto que generan unas expectativas en el espectador que el traductor intenta mantener.

7.7.3 Procedimientos y fases

En resumen, nuestro modelo de análisis consiste en los siguientes procedimientos:

1. Circunscripción del objeto de estudio a un corpus de películas correspondientes a un género cinematográfico concreto, con la finalidad de observar el grado de conservación de sus convenciones en la traducción –lo que no es muy común en los estudios de traducción audiovisual– y en la observación de esas características o convenciones en la creación de un subgénero en España –lo que tampoco es muy común en los estudios de traducción audiovisual–. Nosotros lo aplicaremos al género *western*, analizando las convenciones de las películas del género *western clásico* (y *western psicológico* o *superwestern*) traducidas al español y compararemos el grado de conservación de estas características con las observadas en una película española del subgénero *western mediterráneo* o *spaghetti western* y su versión en inglés.
2. Análisis del doblaje de las películas del género cinematográfico en cuestión, atendiendo a sus convenciones dentro de las siguientes fases de doblaje:
 - Fase 0: Fase preliminar, a la que también denominamos “preanalítica”:

Observación de las restricciones profesionales, el contexto histórico sociocultural y los aspectos técnico-industriales que inciden en el proceso y la forma final del producto.

- Fase 1: Traducción. Sincronismo de contenido:

Análisis semántico-sintáctico-pragmático.

Análisis del discurso: las dimensiones del contexto:

- análisis pragmático: foco contextual dominante y secundario; intencionalidad: problemas de traducción derivados de la ironía, humor, ambigüedad, lenguaje no-verbal; máximas conversacionales: de la relación, cantidad, manera y cualidad;
- análisis semiótico: elementos culturales; aspectos ideológicos; intertextualidad;
- análisis comunicativo: presencia de varias lenguas; variedades lingüísticas: variedades de usuario (problemas de traducción derivados de la variación temporal, geográfica, social o idiolecto) y variedades de uso (campo temático, tenor: grados de formalidad coloquial o formal, modo: código lingüístico, el guion y código visual, el ajuste con su código escrito en la imagen, sus situaciones con restricciones visuales, como canciones o primeros planos y sus situaciones sin restricciones visuales, como planos generales y (DE) o voces en (OFF).

Análisis de otros aspectos propios de la traducción audiovisual, como el canal acústico: el código musical o de ruidos. La incidencia de otros códigos, como el de planificación, el iconográfico y el gráfico se ha añadido a los comentarios junto con los métodos, técnicas, normas y demás procedimientos de traducción audiovisual.

- Fase 2: Ajuste del doblaje. Aspectos técnicos derivados de este producto industrial.
El código visual. Sincronismo visual o sincronización:

Análisis de la sincronía fonética o labial, isocronía y sincronía cinésica.

- Fase 3: Dirección del doblaje. Sincronismo de caracterización o acústico: Análisis de elementos paralingüísticos y prosódicos que incidan en la traducción, factores de recepción, etc.
3. Observación de los métodos, técnicas, normas y demás procedimientos empleados para resolver los problemas planteados durante el doblaje y para respetar la conservación de las características o convenciones propias del género cinematográfico analizado –lo que tampoco es común en los estudios de traducción audiovisual–.

7.7.4 Circunscripción del corpus

Además de esta aportación, nosotros proponemos hacer un estudio de películas circunscribiendo el corpus a un género cinematográfico, para poder observar posibles normas y poder tener en cuenta sus convenciones dentro del análisis. Algunas de las convenciones dentro de un mismo género cinematográfico serán propias de ese género y otras serán compartidas con otros géneros, subgéneros o géneros híbridos. El traductor se tendrá que documentar dentro de los estudios y crítica de cine sobre cuáles son las convenciones del género que va a traducir o analizar, así como discernirlas a partir del visionado de películas pertenecientes a su género de trabajo o de estudio. Nosotros hemos creado una taxonomía de convenciones que pensamos se puede aplicar a la investigación de otros géneros. Como se puede apreciar, existe un amplio campo que explorar y queda un gran camino por recorrer, por lo que esperamos que nuestro trabajo de investigación resulte útil para futuras investigaciones.

7.7.5 Fichas o muestras en la tabla de Excel. Parámetros de análisis

La tabla de Excel que hemos creado para recoger nuestras fichas o muestras de análisis consta de los siguientes apartados:

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
-----	--------	-----	----	----	---	--	---

Tabla 18: Ejemplo de los datos a analizar en cada ficha o muestra de Excel

- N.º: corresponde al número de la ficha o muestra (campo numérico)
- Título: es el título de la película de la que hemos extraído la muestra (campo alfanumérico)
- TCR: (*Time Code Record*) es el tiempo (hh:mm:ss) en que empieza la muestra de la película en formato DVD (campo numérico)
- VO: corresponde al diálogo o texto de la versión original de la muestra a analizar (campo alfanumérico). Se ha empleado la **negrita** para indicar el caso concreto que se está analizando. Se ha hecho uso de mayúscula para indentificar el texto escrito en la imagen (gráficos, carteles, cartas, narración de un libro, etc.)
- VD: es el diálogo o texto de la versión doblada de la muestra en cuestión (campo alfanumérico). Se ha utilizado el subrayado para identificar los elementos añadidos en la VD. Se ha hecho uso de *cursiva* para indicar los pasajes introducidos por el narrador

- Fase: hemos indicado la fase del doblaje mencionada anteriormente (campo numérico y alfanumérico). En el siguiente apartado ilustraremos detalladamente las fases con un cuadro (vid. 7.7.6)
- Análisis de la TAV y convenciones del género: aparte de analizar todos los parámetros correspondientes a las fases de traducción expuestas anteriormente, hemos analizado las convenciones del género observadas en las películas y en la crítica general del género *western*. Esta taxonomía de convenciones que hemos creado nos permite observar la norma de “la conservación de las convenciones del género”, práctica que consideramos bastante pionera. Así observaremos qué características se han mantenido y cuáles no en el doblaje del género *western* al español; y qué características se han mantenido y cuáles no en el subgénero *spaghetti western* español y en su doblaje al inglés. Estas “etiquetas” generales de características o *convenciones* globales incluyen las siguientes:
 - *la caracterización de los personajes*: incluye las características específicas de los personajes, tales como expresiones gramaticales e idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos, dichos, refranes y frases hechas, lenguaje figurado, explicitación léxica, idiolectos (p. ej. lenguaje marcado por el trauma del asalto de los indios del niño de *Río Rojo*), tono, registro, repeticiones, especificaciones, figuras retóricas, literarias o de dicción: metonimia, repetición, ironía, metáfora, personificación, diología o doble sentido, sarcasmo, etc.;
 - *el espacio*: incluye las características específicas del lugar de la escena, en este caso, el Lejano Oeste (conocer la localización de cada estado y su significado en relación

a la Guerra de Secesión, situación geográfica, social, económica, política, producción, variaciones lingüísticas, etc.);

- *el tiempo*: incluye las características específicas de la época de la escena, en este caso, el siglo XIX (conocer las costumbres, el léxico y la sintaxis de la época);
- *la temática*: incluye las referencias a temas o campos temáticos y situaciones generales: historia, política, campo jurídico, religión, hospitales, ejército, noticias, naturaleza, juegos, etc.; o particulares: temas o léxico específico los personajes, sus costumbres y sus oficios (vaqueros, indios, comisario, chica de salón), objetos, armas (escopeta), ganadería, ecuestre, transporte (caravanas), moneda, juegos (dados, póquer), jerga, etc.;
- *la música*: incluye las características de las melodías y canciones de la película, así como su significación y connotaciones para la traducción;
- *la verosimilitud*: incluye las características que contribuyen a crear el *efecto realidad* (Chaume 2004). Esto se conseguirá mediante varias técnicas y normas de traducción, como no traducir los nombres propios y naturalizar su pronunciación;
- *el escrito en la imagen*: incluye los letreros, gráficos, cartas, etc., que aparecen en la imagen y sus características, que pueden estar en estrecha relación con las otras convenciones;
- *los valores*: incluye las referencias a los valores característicos del género, como la amistad, compañerismo, creencias, etc. Esto nos servirá para ver en qué grado se ha conservado o se ha variado el tratamiento de los valores en el género *western* y su subgénero *spaghetti western*. En la Tabla 67 (apartado 8.2.2.2.5) ilustramos los ejemplos que observó Goris clasificados según nuestra taxonomía.

- Método, técnica, norma, procedimiento de traducción y tipo de plano: hemos especificado el tipo de métodos, técnicas, normas y procedimientos hipotéticos de traducción audiovisual. Además se menciona el tipo de plano, cuando tiene una posible incidencia en la decisión de traducción (plano general, americano, medio, medio corto, primer plano, primerísimo primer plano o plano corto, plano detalle o plano muy corto).

7.7.6 Fichas o muestras en el análisis de Word. Parámetros de análisis

Por razones de espacio, el formato de las muestras analizadas en la tabla de Excel se ha modificado para comentar su análisis en el documento de Word, con la siguiente tabla:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
----	----	--	---

Tabla 19: Ejemplo de los datos analizados en cada ficha o muestra de Word

Debajo de cada tabla se indican el número de la muestra; el título de la película; el tiempo en que aparece el ejemplo en el DVD (TCR); así como la fase de doblaje y los parámetros de estudio, junto con sus códigos alfanuméricos. Por ejemplo:

“Tabla 26: Ejemplo 38 de La diligencia con TCR 00:08:54. Fase de doblaje y parámetros de estudio: análisis léxico-semántico (1A1) y análisis semiótico: elementos culturales (1C1)”

Los parámetros de análisis de nuestro modelo se ilustran en el siguiente cuadro:

FASE DE ANÁLISIS	PARÁMETROS DE ANÁLISIS DEL DOBLAJE (Teniendo en consideración las convenciones del género y las restricciones audiovisuales, como los tipos de plano)
0	FASE PRELIMINAR O PREANALÍTICA Observación de las restricciones profesionales, el contexto histórico sociocultural y los aspectos técnico-industriales que inciden en el proceso y la forma final del producto.
1	FASE 1: TRADUCCIÓN. SINCRONISMO DE CONTENIDO Y CONVENCIONES DEL GÉNERO
1A1	ANÁLISIS LÉXICO-SEMÁNTICO Y CONVENCIONES DEL GÉNERO
1A2	ANÁLISIS SINTÁCTICO, MORFOLÓGICO, DE CONSTRUCCIONES GRAMATICALES Y CONVENCIONES DEL GÉNERO
1B	ANÁLISIS PRAGMÁTICO Y CONVENCIONES DEL GÉNERO
1B1	Foco contextual (dominante y secundario)
1B2	Intencionalidad y problemas de traducción: ironía, humor, ambigüedad, lenguaje no verbal
1B3	Máximas conversacionales de la relación, la cantidad, la manera y la cualidad
1C	ANÁLISIS SEMIÓTICO Y CONVENCIONES DEL GÉNERO
1C1	Elementos culturales
1C2	Aspectos ideológicos
1C3	Intertextualidad
1D	ANÁLISIS COMUNICATIVO Y CONVENCIONES DEL GÉNERO
1D1	Presencia de varias lenguas

1D2	Variedades lingüísticas. Variedades de usuario: problemas de traducción de la variación temporal, geográfica, social e idiolecto
1D3	Variedades lingüísticas. Variedades de uso: -campo temático -tenor: grados de formalidad: formal y coloquial -modo: código lingüístico: guion, discurso código visual: ajuste: código escrito en la imagen (notas, cartas, objetos con inscripciones), situaciones con restricciones visuales (canciones, primeros planos) y situaciones sin restricciones visuales (voz en off, plano general, DE)
1E	ANÁLISIS DE OTROS ASPECTOS DE TAV p. ej. el canal acústico: el código musical y de ruidos
2	FASE 2: AJUSTE. SINCRONISMO VISUAL O SINCRONIZACIÓN. CÓDIGO VISUAL Y CONVENCIONES DEL GÉNERO (Aspectos técnicos derivados de analizar un producto industrial)
2A	Sincronía cinésica
2B	Isocronía
2C	Sincronía fonética o labial
3	FASE 3: DIRECCIÓN DEL DOBLAJE. SINCRONISMO DE CARACTERIZACIÓN O ACÚSTICO Y CONVENCIONES DEL GÉNERO Elementos paralingüísticos y prosódicos, caracterización de los personajes, tono, etc. y su repercusión en la traducción (p. ej. la omisión de uno de estos rasgos se puede compensar con la traducción)

Tabla 20: Fases y parámetros de análisis en nuestro modelo interdisciplinar

PARTE III: ANÁLISIS Y RESULTADOS

CAPÍTULO 8

ANÁLISIS DEL CORPUS

El presente capítulo tiene como objetivo llevar a cabo un análisis descriptivo, comparativo, contrastivo e interdisciplinar de la problemática del doblaje del género *western* del inglés al español, en concreto de un subcorpus compuesto por las películas clásicas del género: *La diligencia* (John Ford, 1939), *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948) y *Raíces profundas* (George Stevens, 1953).

Así mismo, realizaremos un análisis descriptivo, comparativo, contrastivo e interdisciplinar de la problemática del doblaje del subgénero *spaghetti western* en español y en inglés, en concreto de un subcorpus compuesto por la película *¿Quién grita venganza?* (Rafael Romero Marchent, 1968), en comparación con el género *western* clásico.

Para llevar a cabo un estudio detallado de todos los niveles contenidos en nuestro modelo de análisis, hemos elaborado una tabla en una hoja de cálculo, con el programa de Excel, que recoge todas las muestras analizadas en las cuatro películas que componen nuestro corpus y sus traducciones (un total de ocho textos audiovisuales, vid. Anexo 5).

Tal y como concluimos cuando estudiamos la representatividad de nuestro corpus (vid. 6.1.3), el número de películas y su tiempo total de emisión proporcionarán datos lo suficientemente representativos como para observar ciertas normas de traducción y extraer conclusiones válidas.

8.1 ANÁLISIS CUANTITATIVO, DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL GÉNERO *WESTERN* CLÁSICO AMERICANO Y SU DOBLAJE AL ESPAÑOL: *LA DILIGENCIA, RÍO ROJO Y RAÍCES PROFUNDAS*

Nuestro primer subcorpus paralelo bilingüe consta de tres películas del género *western* clásico americano y sus traducciones al español. Las películas *La diligencia* (John Ford, 1939, 99 min), *Río Rojo* (Howard Hawks, 1948, 133 min) y *Raíces Profundas* (George Stevens, 1953, 113 min) suman un tiempo total de emisión de 345 minutos, lo que en los dos idiomas supone un total de 690 minutos, es decir, 11 horas y 30 minutos.

En cuanto al número de muestras, hemos recogido 146 de la película *La diligencia* (número de muestra 1 al 146), 114 de *Río Rojo* (número de muestra 147 al 260) y 115 de *Raíces Profundas* (número de muestra 261 al 375), lo que supone un total de 375 muestras. En muchas de nuestras muestras hemos compilado varios ejemplos de casos similares o que explicaban mejor ciertas normas, donde cada ejemplo viene identificado por su código de tiempo o “TCR” (*Time Code Record*), que marca la hora, los minutos y segundos en que aparece la escena en el DVD. El número total de códigos de tiempo es de 621. Luego este **subcorpus** de *westerns* americanos está compuesto por 375 muestras combinadas, que contienen un total de 621 códigos de tiempo, con lo que se convierte en realidad en un total de **621 muestras**, sin contar otras repeticiones de un mismo elemento a lo largo de la película.

Para cada muestra se han recogido los distintos ejemplos que se marcan con su código de tiempo (TCR) específico; el título de la película; el enunciado original en inglés; el enunciado doblado al español; el código alfanumérico que hemos asignado a cada fase del doblaje; los

parámetros de análisis; las convenciones del género; el método, técnica, norma u otro procedimiento de traducción; y los tipos de plano.

En lo relativo a los métodos, las técnicas, las normas y los otros procedimientos de traducción extraídos de todos los niveles de análisis estudiados, podemos mostrar los siguientes datos cuantitativos:

8.1.1 Análisis de los métodos de traducción

8.1.1.1 *Métodos*

Hemos observado una serie de métodos de traducción, en el sentido tradicional (Newark 1987), cercano al concepto de método de autores como Hurtado (2001), pero no tan cercano a la concepción del método de traducción de Martí Ferriol (2010) para quien el método de traducción se compone por el conjunto de las técnicas y normas empleadas para resolver las restricciones de traducción. Para Hurtado (1996), (2001) y (2013), el método tiene que ver con el modo global de proceder del traductor, en relación con sus objetivos y la finalidad de la traducción. Por lo tanto, nosotros analizaremos los métodos, técnicas y normas por separado, más en la línea de Newark, Hurtado y numerosos autores. El método de traducción tradicional, tal y como lo entendían Newark y otros estudiosos, estaba en relación con el modo de traducir el texto completo, con ciertos grados de fidelidad y equivalencia, bien se pusiera el énfasis en la lengua origen (traducción palabra por palabra, traducción literal, traducción fiel y traducción semántica) o bien se pusiera el énfasis en la lengua meta (adaptación, traducción libre, traducción idiomática y traducción comunicativa).

A nosotros nos pareció interesante incluir esta noción –quizá inspirados en la antigüedad de nuestras películas, dos de ellas en B/N– para ver la relación que tienen los resultados que se

desprenden de los métodos tradicionales, con los obtenidos a través del análisis de las técnicas y las normas en un sentido más moderno. A continuación, mostramos en forma de tabla los métodos de traducción tradicionales observados, así como el tratamiento que hacen otros autores más contemporáneos de estos métodos, en cuanto a considerarlos métodos, técnicas o normas de traducción:

MÉTODO DE TRADUCCIÓN Newark (1987)	EJEMPLOS
Traducción palabra por palabra • Técnica. Martí Ferriol (2010)	0
Traducción literal • Técnica o método literal. Hurtado (2001) • Técnica. Martí Ferriol (2010)	18
Traducción fiel	5
Traducción semántica	1
Adaptación • Norma: naturalización. Goris (1993), Ballester (2001) y Martí Ferriol (2010), también técnica	51
Traducción libre • o método libre. Hurtado (2001)	2
Traducción idiomática	8
Traducción comunicativa • o método interpretativo-comunicativo. Hurtado (2001)	19
TOTAL	104

Tabla 21: Métodos de traducción observados en el doblaje de westerns al español

A partir de estos datos calcularemos el porcentaje de cada método de traducción observado en el doblaje al español de las películas del género *western* clásico americano y lo ilustraremos con el gráfico siguiente:

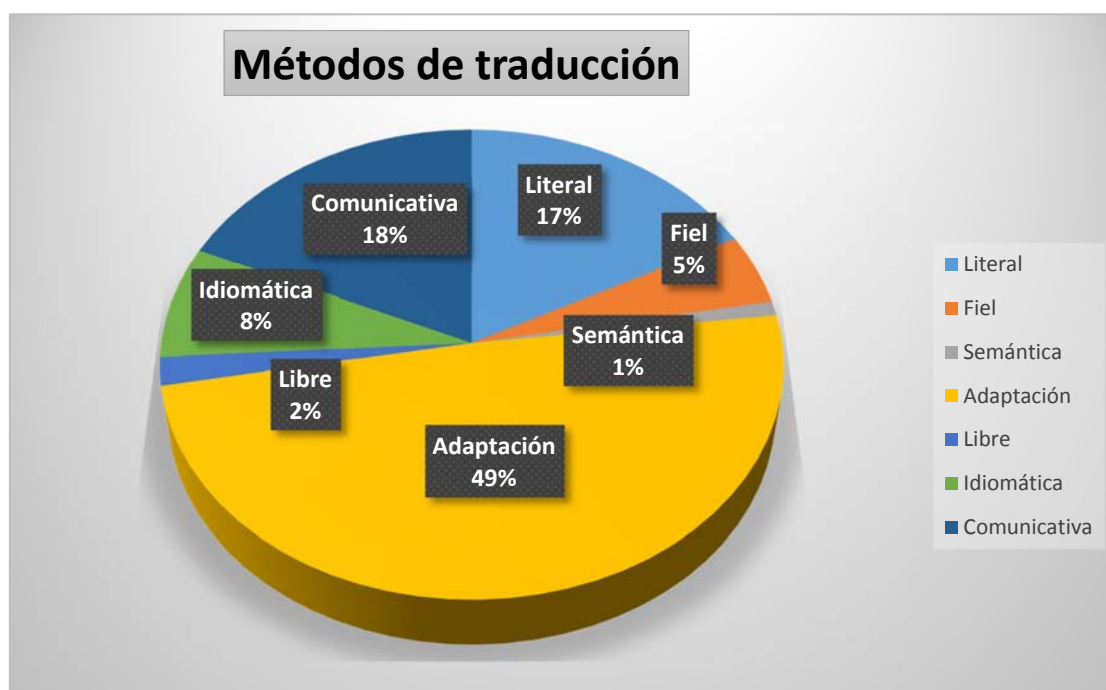


Figura 12: Porcentajes de los métodos de traducción observados en el doblaje de westerns al español

8.1.1.2 Conclusiones

Este gráfico resalta la frecuencia del método de traducción de la *adaptación*, lo que sirve para corroborar que esta técnica tan frecuente constituye una base importantísima de la norma de la *naturalización*, hecho que viene a ser ya muy aceptado en los estudios de traducción audiovisual, por observarse repetidamente (Goris 1993, Ballester 2001c, Ferriol 2010, etc.).

En cuanto al fenómeno de la *adaptación* se refiere, las autoras Rosa Rabadán y Raquel Merino⁷¹ exponen lo siguiente:

Tanto si nos referimos al proceso, como al producto; este concepto suele estar muy comúnmente relacionado con el de traducción. En este último caso se trataría de un fenómeno que ocurre dentro de la misma lengua, entre textos diferentes (uno de partida, y otro de llegada, el adaptado) con la intención de que el texto resultante cumpla una función diferente al texto que se toma como fuente. En el caso de contextos censores (TRACE) la censura oficial y la autocensura (reflejo de la ortodoxia implícita imperante) provocaron la producción de numerosas adaptaciones (textos intermedios) que forman parte de las cadenas textuales que culminan con lo que se convertiría, a ojos del consumidor, en la traducción final (2004, 25).

Nosotros explicaremos los casos concretos de adaptación observados en nuestro corpus cuando hagamos el análisis cualitativo de los datos (vid. 8.2.2).

8.1.2 Análisis de las normas de traducción

8.1.2.1 Normas

El estudio del método de la adaptación como técnica principal de la norma de la naturalización, nos lleva a hacer el análisis cuantitativo de las normas de traducción observadas en el doblaje de nuestras películas del género *western* clásico al español.

⁷¹ En la introducción a la traducción del libro de Toury sobre los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), 2004.

En la introducción a la traducción del libro de Toury (2004) sobre los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT), Rosa Rabadán y Raquel Merino dicen que la versatilidad de estos estudios en la práctica se debe a la existencia de unos conceptos básicos que ayudan a la estructuración de cualquier investigación y que suelen ser significativos en ciertas fases del estudio, pero que en el caso concreto de las normas, éstas “se activan en todas las etapas de la investigación” (2004, 23).

En cuanto al estudio de esta *regularidad o norma* observada en las traducciones, las autoras explican que:

El análisis de la información que contiene un inventario o catálogo concreto (compilado con el propósito de estudiar las traducciones en un determinado periodo histórico, o la producción de un traductor, o un cierto tipo de traducción) llevará a constatar una serie de comportamientos o fenómenos empíricos recurrentes. De ahí se pasa a aislar una serie de regularidades que, una vez explicadas, se formularán como normas de comportamiento traductor para ese periodo, producción o tipo concreto (2004, 24).

En la página siguiente ilustraremos los datos relativos a las normas observadas en las traducciones de nuestro corpus a modo de tabla.

NORMAS DE TRADUCCIÓN Martí Ferriol (2010)	EJEMPLOS
Estandarización lingüística (neutralización o nivelación) <ul style="list-style-type: none"> Goris (1993) 	35
Naturalización (adaptación) <ul style="list-style-type: none"> Goris (1993), Ballester (2001c) 	51
Explicitación <ul style="list-style-type: none"> Goris (1993), Ballester (2001c) 	53
“Fidelidad lingüística” <ul style="list-style-type: none"> Respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales. Goris (1993) 	2
Eufemización <ul style="list-style-type: none"> Ballester (2001a) 	16
Disfemización <ul style="list-style-type: none"> Ballester (2001a) 	3
Autocensura. Ballester (2001c) <ul style="list-style-type: none"> No en Martí Ferriol (2010) 	9
TOTAL	169

Tabla 22: Normas de traducción observadas en el doblaje de westerns al español

El vaciado de estos datos nos permitirá calcular el porcentaje de elección de cada norma de traducción en el doblaje al español de las películas del género *western* clásico americano, lo que podemos ilustrar con el gráfico siguiente:

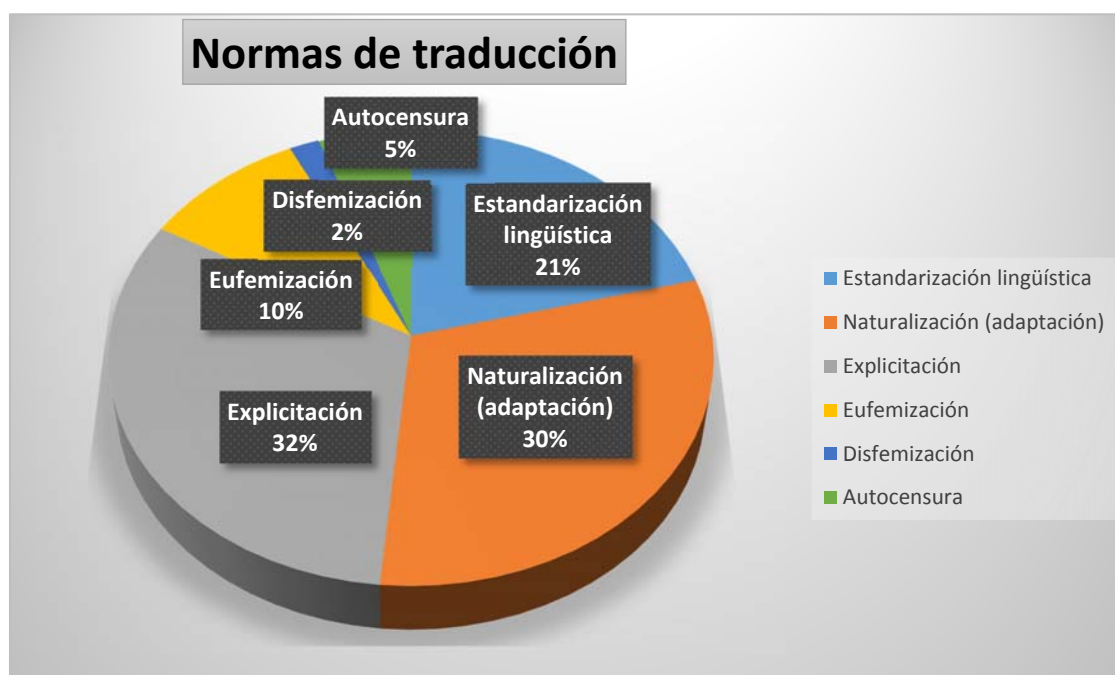


Figura 13: Porcentajes de las normas de traducción observadas en el doblaje de westerns al español

8.1.2.2 Conclusiones

A partir de estos datos podemos hacer las siguientes observaciones:

- Aunque sí que *se conservan las construcciones gramaticales simples*, se ha observado que predomina el número de casos en los que se ha realizado algún tipo de *adaptación*, por ejemplo, como ya explicaremos en el análisis cualitativo, los

personajes sin educación formal en la versión original hacen un empleo incorrecto de la gramática (registro informal inculto), mientras que en la versión doblada se hace un uso correcto de la gramática, con lo que se eleva el registro (hecho que se acentúa con el uso de “usted” inexistente en inglés). Nosotros nos hemos centrado más en el análisis de la norma primaria de Goris (1993) de la *estandarización lingüística* (por ejemplo la neutralización o nivelación de las expresiones idiomáticas y verbos compuestos) que en el análisis de su norma secundaria de la conservación de las construcciones gramaticales simples. Por su parte, Martí Ferriol (2010) observa la alta frecuencia de esta norma secundaria en el caso de la traducción del cine independiente, por lo que decide considerarla como una norma primaria y denominarla *fidelidad lingüística*. En el caso de los *westerns* clásicos, observamos que esta norma se presenta más como secundaria, en comparación con las primarias de la estandarización lingüística y la naturalización o adaptación, por lo tanto hemos decidido excluirla de este gráfico

- Se corrobora una vez más la frecuencia de la técnica de la *adaptación* inherente a la norma de la *naturalización*. Como método aparecía un 49% de las veces, en comparación a los otros métodos de traducción empleados, y como norma aparece un 30% de las veces
- La norma de traducción que se observa con más frecuencia en el doblaje de los *westerns* clásicos al español es la *explicitación*, con un 32%. Esto corrobora la constatación de Goris (1991) y (1993) de que la aparición de esta norma se suele dar “en las versiones que también presentan un alto grado de adaptación sociocultural. Además, las películas que se caracterizan por un alto grado de explicitación tienen

un bajo grado de sincronización” (Ballester, 2001c, 152), hecho que también se constata en la investigación de este subcorpus

- Nuestro gráfico muestra la gran frecuencia de las normas de la *estandarización lingüística*, con una aparición del 21% de las veces y de la *naturalización (adaptación)*, con un 30%. Este dato corrobora la conclusión de Goris (1991) y (1993) –con respecto a su análisis de las relaciones que las normas mantienen entre sí– de que la estandarización lingüística y la naturalización son complementarias, hecho que también menciona Ballester (2001c, 152). Esta complementariedad es debida a que la norma de la estandarización hace que la lengua de la versión doblada resulte más homogénea y cercana a la lengua de la cultura meta, lo que propicia la norma de la naturalización
- Nuestro gráfico muestra la gran similitud entre la frecuencia de la norma de la *naturalización (adaptación)*, con un 30% y el grado de frecuencia de la norma de la *explicitación*, con una aparición del 32%. Aunque estas normas puedan parecer contradictorias a priori, sobre todo en los primeros y primerísimos planos en los que se requiera un mayor grado de sincronismo visual o sincronización (Agost 1999, Chaume 2004), los traductores mantendrán un grado de equilibrio. Este hecho observado por Goris (1991) y (1993) lo explica Ballester (2001c) de la siguiente manera:

Sin embargo, un aspecto importante de la naturalización, la sincronía visual, parece que se opone a la norma de la explicitación, que a veces exige la adición de palabras. Los traductores, según Goris, resuelven esta contradicción alternando prioridades: donde la sincronización es muy importante, la explicitación queda en segundo plano y viceversa. En

otras palabras, hay un cierto equilibrio entre estas dos normas contradictorias (Ballester 2001c, 152).

- Las tres normas que se observan con más frecuencia en el doblaje de las películas del género *western* clásico americano que componen nuestro corpus son las siguientes: la *explicitación*, con un 32%, la *naturalización (adaptación)*, con un 30% y la *estandarización lingüística (neutralización o nivelación)*, con un 21%. Esto coincide con las tres normas de traducción que Goris (1991) y (1993) observa con más frecuencia en el caso del doblaje en Francia y que, por lo tanto, considera las tres normas primarias
- El gráfico muestra una notable diferencia entre la frecuencia con que aparece la norma de la *eufemización* (10%) y la frecuencia con la que se observa la *disfemización*⁷² (2%). Esto nos parece una elección lógica por parte de los traductores, dado el contexto histórico del doblaje español y su censura. Aunque tal y como observamos en los expedientes de censura, nuestras películas no sufrieron modificaciones, es posible que debido a una autocensura del traductor, se tendiera más a la eupemización, o “alteración del signo ético de algún elemento del texto original, suavizándolo” (Martí Ferriol 2010, 91), que a la disfemización, o “alteración del signo ético de algún elemento del texto original, endureciéndolo” (Martí Ferriol 2010, 91)

⁷² Pese a que el diccionario de la lengua española (DRAE) no recoge los términos “eufemización” y “disfemización”, su uso, acuñado por Ballester (2001a), está ya aceptado en los Estudios de Traducción.

8.1.3 Análisis de la conservación de las características de la película o convenciones del género

8.1.3.1 Convenciones del género

Hemos decidido dedicar un espacio aparte a la norma secundaria de Goris (1993) de *la conservación de las características de la película, en función al género al que pertenece* –la gran excluida de los análisis de TAV a nuestro parecer– debido a que uno de los principales objetivos de nuestro trabajo es, precisamente, el estudio detenido del concepto de género cinematográfico, sus convenciones y su tratamiento en la traducción audiovisual. Este especial detenimiento nos parece, en cierto modo, pionero.

El cine, al igual que cualquier conjunto de conocimientos, como las artes o las ciencias, es objeto de diferentes criterios de clasificación y toda clasificación constituye una convención, tal y como advierte Joaquim Romaguera i Ramió a propósito del cine:

Toda clasificación es de por sí una convención, convención que se establece en el curso de los años y que supone un método para entender y entendernos. A mayor número de clasificaciones mayor campo de análisis y mayor basaje para saber en qué consiste y hasta dónde abarca la materia objeto de estudio (1999, 45).

El cine, por lo tanto, se puede clasificar según criterios muy diversos, por ejemplo, por color, públicos, formato, técnicas, autores, duración, temas, modalidades de presentación, géneros, etc., como ya expusimos en nuestro apartado dedicado a las tipologías y los géneros cinematográficos (vid. 1.6).

En nuestro modelo de análisis nos hemos propuesto agrupar las películas que conforman el corpus por el género cinematográfico al que pertenecen. Sobre la clasificación de género y subgénero cinematográfico, Romaguera i Ramió señala que “se trata de una convención que procura agrupar los films según temas y características, unos más dominantes y genuinos del cine, otros menos arraigados o presentes, o bien derivados de los considerados géneros tradicionales” (*ibíd.*).

Tal y como hemos explicado a lo largo del presente trabajo, la gran dificultad de definir el concepto de género es de acuerdo tácito entre los autores a nivel internacional. En nuestro apartado sobre las tipologías y los géneros cinematográficos, ya apuntamos la gran confusión al respecto que señala, entre otros, Sánchez Noriega (2002, 96). Por ejemplo, este autor –al igual que otros autores– no considera al *cine de animación* como un género, sino que lo clasifica según la *materia audiovisual*, dentro de la que se encuentran los pares siguientes: cine mudo o sonoro, de animación o de referente real, B/N o color; y según el *formato* cinematográfico, dentro del que se encuentran los pares siguientes: cine mudo/cine sonoro, cine de animación/cine de referente real, cine figurativo/cine no figurativo, cine argumental/documental.

Así mismo, Romaguera i Ramió discrepa abiertamente sobre la consideración por parte de otros autores del *film de animación* como un género o subgénero:

[...] queremos explicar someramente por qué el <<film de animación>> no lo consideramos ni un género mayor (Agel) ni un subgénero del cine cómico (Della Fornare). Es, claramente, una técnica, una manera genuina de crear movimiento mediante unas <<imágenes>> realizadas con una técnica tan específica como fotografiar uno a uno, consecutivamente, fotograma a fotograma: dibujos, muñecos, volúmenes, figuras de plastilina, marionetas, etcétera; de ahí deriva la denominación dibujos animados, que es una de las técnicas de animación posibles, pero no un

género ni un subgénero. ¿Por qué? Porque cada una de estas técnicas permite narrar historias que, por su contenido, ambientación y otras particularidades que más adelante concretaremos, pertenecen a un género mayor o a uno de híbrido (1999, 47).

Como podemos comprobar, hay una gran discrepancia entre los diversos autores a la hora de decidir qué incluir bajo la categoría de género cinematográfico y qué excluir. Como es de suponer, no ha sido tarea fácil establecer cuáles son las convenciones típicas de los géneros en general. Aunque sí que ha sido algo más fácil identificar las convenciones típicas del género *western*, por ser el género por excelencia y ser bastante hermético, aunque, como vimos, también ha sufrido un proceso de evolución, división en subgéneros e hibridación, como el resto de los géneros.

En nuestro apartado dedicado a las características, componentes genéricos, convenciones, expectativas y traducción del género *western* (vid. 2.2) elaboramos un listado detallado de estas convenciones, basándonos principalmente en Cherta Puig (1999) y Pinel (2009), que incluía las referentes a los personajes masculinos y femeninos; espacios y decorados; temas y situaciones; indumentaria y accesorios.

Basándonos en diversas lecturas hemos establecido una lista de convenciones a tener en cuenta en todos los niveles de nuestro análisis, que consideramos se pueden aplicar al análisis de otros géneros cinematográficos y su traducción (vid. 7.7.5):

- *Caracterización del personaje* (expresiones, locuciones verbales, verbos compuestos, tono, registro, intertextos, repeticiones, especificaciones,

expresiones idiomáticas, dichos, refranes, frases hechas, lenguaje figurado, explicitación léxica, figuras retóricas, literarias o de dicción (metonimia, repetición, ironía, metáfora, personificación, símil, dilogía o doble sentido, sarcasmo)

- *Espacio* (Oeste)
- *Tiempo* (s. XIX)
- *Temática* (situaciones y temas, analizados en el nivel léxico-semántico y en el comunicativo: variedades de uso: campo temático)
- *Música* (melodías y canciones de la época y situación cultural)
- *Verosimilitud* (elementos que contribuyen a la apariencia y pertenencia al género)
- *Escrito en la imagen* (letreros, gráficos, cartas)
- *Valores* (socioculturales como la amistad, compañerismo, camaradería, creencias, etc.)

Estas convenciones no son excluyentes, sino que se pueden dar varias dentro del mismo caso analizado. En la tabla siguiente mostramos el número de convenciones del género detectadas en nuestras muestras relativas al análisis de la traducción audiovisual:

CONVENCIONES DEL GÉNERO <i>WESTERN</i> EN EL ANÁLISIS DE LA TAV	EJEMPLOS
Caracterización del personaje	108
Espacio	140
Tiempo	143
Temática	120
Música	9
Verosimilitud	111
Escrito en la imagen	28
Valores	12
TOTAL	671

Tabla 23: Convenciones del género observadas en el doblaje de westerns al español

El vaciado de estos datos nos permitirá calcular el porcentaje de detección de cada convención en las películas del género *western* clásico americano y su doblaje al español, lo que podemos ilustrar con el gráfico siguiente:

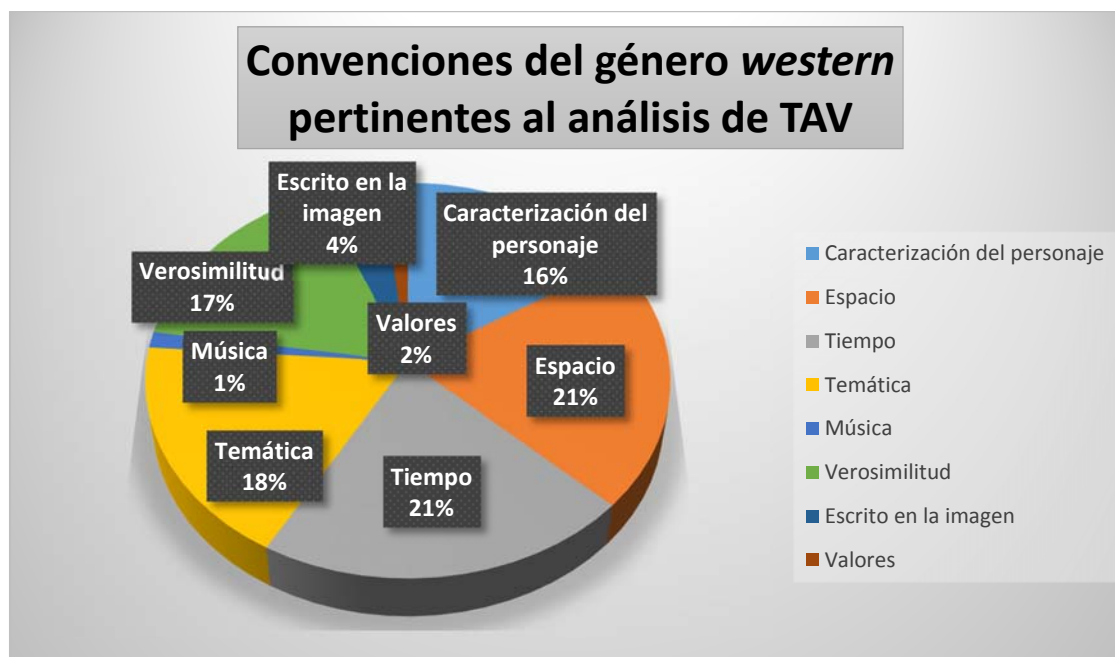


Figura 14: Porcentajes de las convenciones del género observadas en el doblaje de westerns al español

Aunque entraremos en más detalles cuando nos ocupemos del análisis cualitativo (vid. 8.2.2), podemos establecer una serie de primeras conjeturas en torno a las convenciones del género *western* y la traducción audiovisual, como haremos a continuación basándonos en los datos mostrados en el gráfico.

8.1.3.2 Conclusiones

- El hecho de que cuatro de las convenciones que más han aparecido en el análisis del doblaje de *westerns* clásicos americanos al español sean la *caracterización del personaje* (16%), la *temática* (18%), el *espacio* (21%) y el *tiempo* (21%), coincide con el listado de las convenciones que elaboramos basándonos principalmente en Cherta Puig (1999) y Pinel (2009), en nuestro apartado dedicado a las

características, componentes genéricos, convenciones, expectativas y traducción del género *western* (vid. 2.2), que incluía las referentes a los personajes masculinos y femeninos, indumentaria y accesorios, espacios y decorados, temas y situaciones

- El hecho de que la *verosimilitud* (17%) sea una de las características o convenciones que aparece con más frecuencia en nuestro análisis de los *westerns* clásicos americanos y sus traducciones, resalta la importancia del concepto de verosimilitud, tanto para el éxito de la industria del cine, como a la hora de trabajar con textos audiovisuales, tal y como enfatizan autores como Chaume (2004). Existen ciertas decisiones, que se pueden tomar en cualquiera de las fases del doblaje, que pueden verse determinadas por la finalidad de mantener un *efecto realidad*, una impresión de verosimilitud del producto final traducido. Por ejemplo, en lo relativo a las *voces superpuestas* o *voice-over*, un caso que puede resultar paradójico, Chaume expone que:

Esta práctica es habitual en España en la emisión de documentales, entrevistas y ciertos publrreportajes. Por convención, se mantiene a un volumen más bajo la banda original de los diálogos, quizá para dejar bien patente que se trata de una traducción. Al contrario de lo que pudiera parecer, la impresión de verosimilitud es aún mayor: aparte de la habitual descentralización del yo propia de los documentales, el escuchar, aunque remotamente, la versión original, dota al producto de mayor credibilidad (2004, 35).

- El hecho de que la *música*, los *valores* y el *escrito en la imagen* ocupen un lugar secundario, puede deberse a que estadísticamente se den más ejemplos de casos analizados en otros niveles lingüísticos. Por ejemplo, en el análisis de nuestro corpus formado por películas del género *western* clásico americano y sus versiones

dobladas al español, hemos recogido 107 muestras que atañen al nivel léxico-semántico, frente a las 9 muestras que tienen que ver con las canciones. Además, aunque éstas pueden tener implicaciones en la traducción, no se traducen en los *westerns*, lo que contribuye a la otra convención de la verosimilitud. Esto no significa que la música sea una convención menos importante, ni mucho menos, puesto que como veremos en el análisis cualitativo, la música cumple varias funciones importantes dentro del texto audiovisual, tales como servir de hilo conductor de la narración, de guía para el traductor, de refuerzo de la escena, de elemento cultural que complementa a las otras convenciones de la verosimilitud, espacio y tiempo, etc.

- Las cinco convenciones del género que más se han observado en el análisis del doblaje de *westerns* clásicos americanos al español: la *caracterización del personaje* (16%), la *verosimilitud* (17%), la *temática* (18%), el *espacio* (21%) y el *tiempo* (21%), se pueden equiparar a “la conservación de las características específicas de la película determinadas en parte por su género” que observó Goris (1991) y (1993) en su análisis del doblaje en el caso de Francia. Estas incluían idiolectos (discurso del personaje), ambiente de la época, referencias socioculturales, etc., para cuya conservación observó varias técnicas de traducción, que comentaremos en el análisis cualitativo

8.1.4 Análisis de las técnicas de traducción

8.1.4.1 Técnicas

Hurtado considera *la técnica de traducción* como un procedimiento que afecta a unidades menores del texto y a la fase final de la traducción, es decir, al resultado (no al proceso), en contraposición al *método*, “que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado”, y a las *estrategias*, “que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados” (2013, 257).

En conclusión, la autora define la técnica de traducción de la siguiente manera:

Procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original. La pertinencia del uso de una técnica u otra es siempre funcional, según el *tipo textual*, la *modalidad de traducción*, la finalidad de la traducción y el *método* elegido. Las principales técnicas de traducción son: *adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, compresión lingüística, creación lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación* (2013, 642).

En nuestro análisis hemos observado el empleo de las técnicas de traducción mencionadas anteriormente, que ya empleaban Hurtado (2001) y otros autores, y que son la base de muchos otros estudios, como el de Martí Ferriol (2010). Además, algunas de estas técnicas equivalen a los procedimientos tradicionales de traducción, como los que establecía Newark (1987), lo que también hemos anotado en la siguiente tabla que mostramos a continuación:

TÉCNICA DE TRADUCCIÓN (Ferriol 2010, Hurtado 2001 y 2013, y otros)	EJEMPLOS
Préstamo <ul style="list-style-type: none"> • Procedimiento de la transferencia. Newark (1987) • Técnica. Hurtado (2001) 	16
Calco <ul style="list-style-type: none"> • Técnica. Hurtado (2001) 	4
Traducción palabra por palabra <ul style="list-style-type: none"> • Método. Newark (1987) 	0
Traducción uno por uno	0
Traducción literal <ul style="list-style-type: none"> • Método. Newark (1987) • Método y técnica. Hurtado (2001) 	18
Equivalente acuñado <ul style="list-style-type: none"> • Técnica. Hurtado (2001) 	24
Omisión	59
Reducción <ul style="list-style-type: none"> • Procedimiento. Newark (1987) 	19
Compresión <ul style="list-style-type: none"> • (lingüística). Técnica. Hurtado (2001) 	2
Particularización <ul style="list-style-type: none"> • Técnica. Hurtado (2001) 	9
Generalización <ul style="list-style-type: none"> • Técnica. Hurtado (2001) 	12
Transposición <ul style="list-style-type: none"> • Procedimiento. Newark (1987) • Técnica. Hurtado (2001) 	28
Descripción <ul style="list-style-type: none"> • Técnica. Hurtado (2001) 	10
Ampliación	30

• Técnica. Hurtado (2001)	
Amplificación • Técnica. Hurtado (2001)	44
Modulación • Procedimiento. Newark (1987) • Técnica. Hurtado (2001)	28
Variación • Técnica. Hurtado (2001)	39
Sustitución • Técnica. Hurtado (2001)	2
Adaptación • Procedimiento. Newark (1987) • Técnica. Hurtado (2001)	51
Creación discursiva • Técnica. Hurtado (2001)	51
TOTAL	446

Tabla 24: Técnicas de traducción observadas en el doblaje de westerns al español

Tomando estos datos como base, calcularemos el porcentaje del empleo de cada técnica de traducción en el doblaje al español de las películas del género *western* clásico, lo que ilustraremos con el gráfico siguiente:

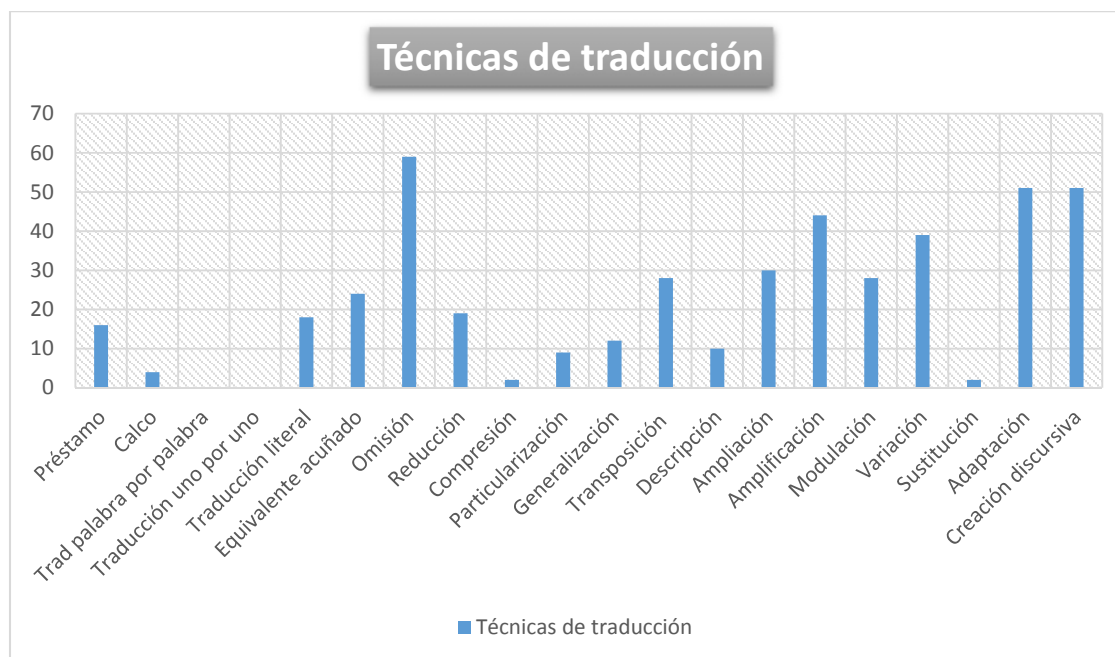


Figura 15: Gráfico de las técnicas de traducción observadas en el doblaje de *westerns* al español

8.1.4.2 Conclusiones

- A pesar de que la escasa frecuencia de uso de las técnicas del *calco* (4), *compresión* (2), *sustitución* (2), *traducción palabra por palabra* (0) y *traducción uno por uno* (0) parece poco representativa, hemos decidido no excluirlas del gráfico, puesto que sí que tienen relevancia en cuanto al método de traducción se refiere. Como podemos observar, la mayoría de las técnicas empleadas más frecuentemente se encuentran al lado derecho del gráfico, donde Martí Ferriol (2010, 98) sitúa el *método de traducción predominantemente interpretativo-comunicativo*. Del mismo modo, la mayoría de las técnicas menos empleadas (con la excepción de la omisión, que es la más frecuente) se encuentran a la izquierda del gráfico, que es donde Martí

Ferriol (*ibíd.*) sitúa al *método literal*. El autor se basa en los postulados de Hurtado (2001) para quien hay una estrecha relación entre las técnicas, los métodos traductores y la finalidad de la traducción. Esto nos llevará, a su vez, a formular las conclusiones siguientes:

- Las técnicas observadas en el doblaje de los *westerns* clásicos americanos al español se alejan más del *método literal* (transcodificación lingüística), que consiste en lo siguiente, en las palabras de Hurtado:

Método traductor que se centra en la reconversión de los elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original. El objetivo del método literal no es que la traducción cumpla la misma finalidad que el original, sino reproducir el sistema lingüístico de partida o la forma del texto original, sea por una opción personal (por ejemplo, en la traducción de un poema) o por el uso que se hará de la traducción. Corresponde a la traducción interlineal y literal de Nord⁷³ (Hurtado 2013, 252).

- Las técnicas observadas en el doblaje de los *westerns* clásicos americanos al español se acercan más al *método interpretativo-comunicativo* (traducción del sentido), que según Hurtado, se puede definir de la siguiente manera:

Método traductor que se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario; se mantiene la función y el género textual. Abarca la traducción equifuncional y homóloga de Nord; está relacionado también con lo que Reiss y Vermeer (1984) denominan *equivalencia* (que diferencian de la *adecuación*) (Hurtado 2013, 252).

⁷³ Nord (1996, 93)

- La definición anterior del método interpretativo-comunicativo (traducción del sentido), que como vemos es el método de traductor observado en el doblaje de los *westerns*, tiene las siguientes implicaciones para nuestro trabajo: si según este método tan común en el doblaje “se mantiene la función y el género textual”, entonces se procurará mantener al máximo las convenciones típicas de ese género cinematográfico original, para que resulte en “el mismo” género en la versión meta. Con lo que corroboramos una vez más la importancia de la noción del género cinematográfico y sus convenciones para el estudio de la traducción audiovisual. Además, si con este método “la traducción conserva la misma finalidad que el original y produce el mismo efecto en el destinatario”, entonces se procurará al máximo conservar las convenciones del género, que constituyen las expectativas del público, por lo que nos encontramos con que una vez más, el conocimiento de las convenciones del género resulta útil para el traductor
- Aparte de la omisión, que aparece con gran frecuencia, las dos técnicas que aparecen con más frecuencia en el doblaje del *western* al español son la *creación discursiva* y la *adaptación*, que se asocian con el método interpretativo-comunicativo, no sólo en el doblaje, sino en otros ámbitos de la traducción, por lo que se corrobora que resulta una práctica bastante universal. Hurtado pone el siguiente ejemplo:

La traducción de un cartel publicitario para hacer la publicidad del mismo producto en otro país (misma finalidad) requeriría el uso de un método interpretativo-comunicativo: comprender bien el sentido del original y reformularlo después utilizando todas las técnicas de creación discursiva y adaptación (incluso de tipo icónico), etc. necesarias para conservar la misma finalidad comunicativa y producir el mismo efecto en el destinatario de la traducción (2013, 253).

8.1.5 Análisis de los demás procedimientos de traducción

8.1.5.1 Prodecimientos

Además de estudiar los métodos, las técnicas y las normas de traducción empleadas en el doblaje de *westerns* americanos al español, nos ha parecido interesante completar este análisis con el estudio de *los demás procedimientos de traducción tradicionales*, presentados por Newark (1987) y otros autores. En la tabla siguiente mostramos los procedimientos que hemos detectado, además de la anotación del tratamiento que autores más contemporáneos hacen de dichos procedimientos:

LOS DEMÁS PROCEDIMIENTOS DE TRADUCCIÓN (Newark 1987)	EJEMPLOS
Transferencia: préstamo, transcripción, doblaje - Préstamo: técnica. Hurtado (2001) y Martí Ferriol (2010)	12 16, 0, 0
Naturalización - Norma. Goris (1993), Ballester (2001c) y Martí Ferriol (2010)	30
Equivalente cultural	39
Equivalente funcional	7
Equivalente descriptivo	1
Sinonimia	3
Traducción directa	0

Transposición - Técnica. Hurtado (2001) y Martí Ferriol (2010)	28
Modulación - Técnica. Hurtado (2001) y Martí Ferriol (2010)	28
Traducción reconocida	1
Etiqueta de traducción	0
Compensación - Técnica. Hurtado (2001)	24
Análisis componencial	0
Reducción - Técnica. Martí Ferriol (2010)	19
Expansión	0
Paráfrasis	4
Otros: Equivalencia	1
Adaptación - Norma: naturalización. Goris (1993), Ballester (2001) y Martí Ferriol (2010), también técnica	51
Dobletes, tripletes y cuatripletas	0, 0, 0
Notas, adiciones y glosas - Método filológico (traducción erudita, crítica, anotada). Hurtado (2001)	0, 10, 0
TOTAL	274

Tabla 25: Procedimientos de traducción observados en el doblaje de westerns al español

Tomando estos datos como base, calcularemos el porcentaje de observación de cada procedimiento de traducción en el doblaje al español de las películas del género *western* clásico y lo ilustraremos con el gráfico siguiente:

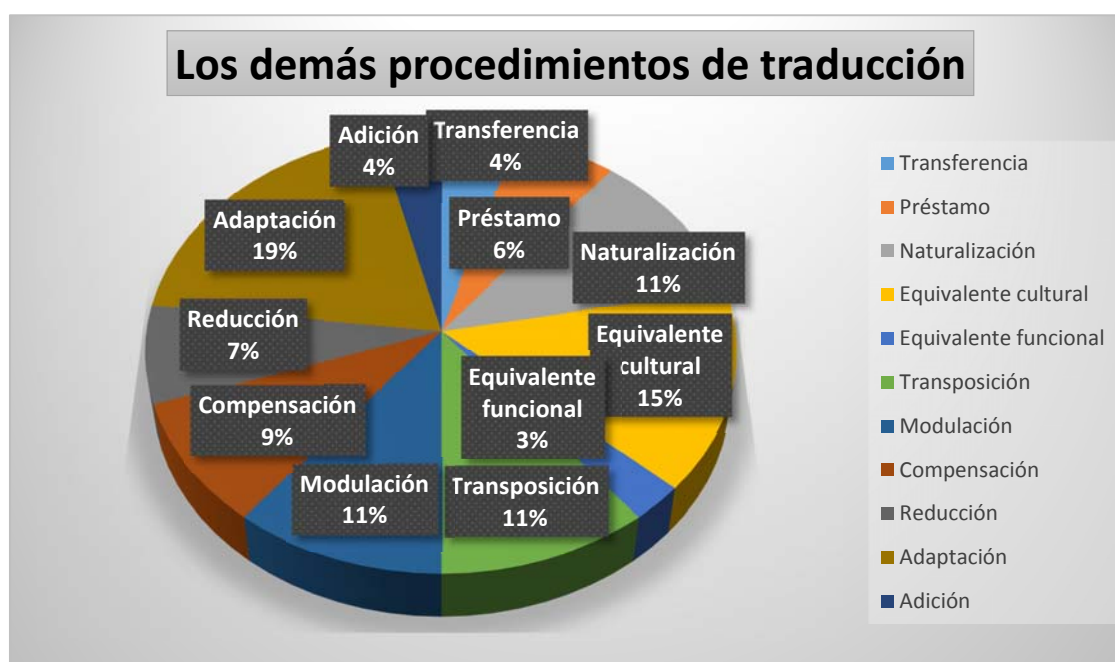


Figura 16: Porcentajes de los demás procedimientos de traducción observados en el doblaje de westerns al español

Los porcentajes que aparecen desglosados en el gráfico nos sirven para formular una serie de conclusiones en cuanto a los demás procedimientos de traducción y su relación con los métodos, técnicas y normas observadas en el doblaje del género *western* al español.

8.1.5.2 Conclusiones

- Existe una serie de procedimientos de traducción que se observan con escasa frecuencia en el doblaje de los *westerns* clásicos al español: *transcripción* (0), *doblete* (0), *equivalente descriptivo* (1), *sinonimia* (3), *traducción directa* (0), *traducción reconocida* (1), *etiqueta de traducción* (0), *análisis componencial* (0), *expansión* (0), *paráfrasis* (4), *equivalencia* (1), *dobletes*, *tripletes* y *cuatripletas* (0), *notas y glosas* (0). Debido a cuestiones de espacio y a la escasa representatividad de estos casos, se ha decidido excluirlos del gráfico anterior. Esta escasa frecuencia corrobora la decisión de los autores contemporáneos de excluir estos procedimientos o incluirlos bajo otras denominaciones. Así por ejemplo, nosotros hemos estudiado el fenómeno de la *expansión* bajo las técnicas de la *ampliación* y la *amplificación*, siguiendo a Hurtado (2001) y Martí Ferriol (2010), entre otros autores
- La escasa aparición de los procedimientos de la *transferencia* (6%) y la *reducción* (7%) son indicios que corroboran el aislamiento del *método de traducción literal* (transcodificación lingüística), tal y como demostramos al analizar cuantitativamente las técnicas de traducción empleadas en el doblaje del género *western* al español (vid. 8.1.4)
- El porcentaje similar entre los *procedimientos* de traducción de la *compensación* (9%), la *naturalización* (11%), la *modulación* (11%), la *transposición* (11%), el *equivalente cultural* (15%) y la *adaptación* (19%), demuestra un equilibrio entre procedimientos equiparable al equilibrio entre las *normas* de la *naturalización* (adaptación) y la *explicitación*, observadas por Goris (1991 y 1993) y sus seguidores
- El porcentaje mayor de los procedimientos de la *transposición* (11%), la *modulación* (11%) y la *adaptación* (19%) son índices del acercamiento al *método interpretativo-comunicativo*

(traducción del sentido), que corrobora nuestros datos obtenidos tras el análisis cuantitativo de las técnicas de traducción empleadas en el doblaje del género *western* al español

- El elevado porcentaje del procedimiento de la *naturalización* (11%) corrobora la consideración de este procedimiento como una *norma* primaria (Goris 1993, Martí Ferriol 2010), práctica ya muy extendida y aceptada en los estudios de traducción audiovisual
- Pensamos que el elevado porcentaje del procedimiento de la *equivalencia cultural* (15%) puede deberse a que el espectador ya obtiene una carga informativa importante, para que se cumplan sus expectativas del género, a través de la puesta en escena. En algunos casos, optar por una traducción literal en vez de un equivalente cultural puede resultar en una distracción. Aunque parezca paradójico, a veces alejarse de la cultura origen y acercarse a la cultura meta establece un equilibrio, ya que la posible “pérdida” de la traducción se compensa con la imagen y el conjunto de convenciones del género. Aunque no es nuestra intención entrar aquí en un análisis cualitativo, pondremos dos ejemplos para esclarecer este fenómeno de la traducción encontrado en nuestro corpus:

1. Se ha observado en varias ocasiones que la palabra “dinner”, cuyo equivalente acuñado hoy en día es “la cena”, se emplea en los *westerns* clásicos como “la comida”. Esto es así porque en aquella época (s. XIX), era común el empleo del término “dinner” para referirse a “la comida” y “supper” para referirse a la cena. El traductor opta por decir que “la comida es a las 12:00”, que resulta más verosímil que decir que “la cena es a las 12:00”, contribuyendo a conservar las convenciones del género *western*.

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Dinner's at twelve o'clock!	¡La comida es a las 12:00!	Léxico del género. Convención del género: el tiempo. Elementos culturales: horarios de comidas.	Equivalente cultural. (En esa época "dinner" era la comida, "supper" era la cena).

Tabla 26: Ejemplo 38 de La diligencia con TCR 00:08:54. Análisis léxico-semántico (1A1) y análisis semiótico: elementos culturales (1C1)

- Existen elementos culturales oriundos de la geografía americana que pueden no existir en la geografía española. Si el elemento en cuestión no aparece en la imagen, o, como ocurre en el siguiente ejemplo, se hace un uso metafórico del mismo, el traductor puede optar por reemplazarlo por un equivalente cultural, sin por eso afectar al mantenimiento de las convenciones del género, puesto que se conserva la intencionalidad de la VO:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
You're just smarter'n a trade rat .	Es Vd. más listo que un zorro.	Elementos culturales: fauna (Sentido figurado). Convención del género: espacio.	Equivalente cultural. ("Trade rat": rata típica del noroeste americano que guarda objetos y comida).

Tabla 27: Ejemplo 48 de La diligencia con TCR 00:19:14. Análisis léxico-semántico (1A1) y análisis semiótico: elementos culturales (1C1)

Comentario: El traductor substituye el animal “trade rat”, la rata típica del noroeste americano conocida por su hábito peculiar de guardar objetos y comida, por otro animal autóctono, el “zorro”, que mantiene la implicación de inteligencia y por lo tanto, la intencionalidad de la expresión, como lo harían otros equivalentes, quizá menos conocidos, como “ser más listo que los ratones colorados”. Por lo tanto, observamos que no es necesaria una traducción literal para mantener las convenciones del género.

8.2 ANÁLISIS CUALITATIVO, DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL GÉNERO

WESTERN CLÁSICO AMERICANO Y SU DOBLAJE AL ESPAÑOL: LA DILIGENCIA, RÍO ROJO Y RAÍCES PROFUNDAS

Como ya explicamos en el análisis cuantitativo, para cada muestra se han recogido los siguientes datos: el número de la muestra; el código de tiempo (TCR), que puede incluir varios ejemplos dentro de una misma muestra; el título de la película; el enunciado original en inglés; el enunciado doblado al español; el código alfanumérico que hemos asignado a cada fase del doblaje y sus parámetros de análisis; los parámetros de análisis de la TAV y las convenciones del género; el método, técnica, norma u otro procedimiento de traducción, así como y los tipos de plano.

Cuando elaboramos nuestro modelo, ilustramos estos parámetros de análisis de las muestras de nuestro documento de Excel, con la Tabla 18 (vid. 7.7.5):

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
-----	--------	-----	----	----	---	--	---

Sin embargo, por razones de espacio, nuestras muestras de Excel no se pueden transferir a este documento de Word con un formato estéticamente adecuado, por lo que hemos adaptado las muestras con el formato de ficha que ilustramos en la Tabla 19 (vid. 7.7.6):

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
----	----	--	---

Debajo de cada tabla indicaremos el número de la muestra; el título de la película; el momento en que aparece el ejemplo en el DVD (TCR); así como la fase de doblaje y los parámetros de estudio, junto con sus códigos alfanuméricos.

8.2.1 Análisis de la Fase 0. Fase preliminar o preanalítica: restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor

En esta fase preliminar, que nosotros denominamos también “preanalítica”, trataremos a grandes rasgos la observación de las restricciones profesionales, el contexto histórico y los aspectos técnico-industriales que inciden en el proceso y la forma final del producto, centrándonos principalmente en el análisis de los expedientes de censura de nuestras películas.

También analizaremos las posibles implicaciones del contexto histórico en la traducción, en cuanto a comportamientos hipotéticos del traductor: una posible autocensura y tendencia a la estandarización lingüística, y una posible falta de materiales de apoyo o de tiempo.

8.2.1.1 Análisis del contexto histórico y de los expedientes de censura de los westerns que conforman nuestro corpus

Según el personal de la Filmoteca Nacional de Madrid, no se conserva el doblaje original de las películas que conforman nuestro corpus, por tratarse de películas muy antiguas que han sido remasterizadas, entre otros motivos, para ajustar la calidad de la imagen y el sonido a los nuevos soportes tecnológicos. Además, muchas cintas de doblaje de los 30 a los 50 se reciclaron en tiempos económicos difíciles. Aun así, podemos recomponer la situación general del doblaje en aquella época. Aparte de los limitados recursos técnicos y tecnológicos con que contaban el traductor, ajustador, director, etc. para llevar a cabo el doblaje, en comparación con la época actual, cabe hacer hincapié en el contexto histórico, puesto que pudo haber incidido en la traducción a modo de autocensura.

Tras analizar personalmente los expedientes de censura de nuestras películas, conservados en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares (Madrid) e incluidos en nuestro Anexo, ilustraremos los datos generales con la siguiente tabla:

TÍTULO ORIGINAL	AÑO DEL ESTRENO EN EE.UU.	TÍTULO EN ESPAÑA	AÑO DEL EXPEDIENTE DE CENSURA DEL DOBLAJE EN ESPAÑA	RESOLUCIONES DE LA CENSURA
Stagecoach	1939	La diligencia	1944 y 1963	Autorizada únicamente para mayores de 16 años. Traducir la presentación de la película que está en inglés (27/3/44 y 3/4/44). Tráiler: Aprobada totalmente tolerada para menores de 16 años. Cortes: ninguno (11/10/44). Calificarla como autorizada para mayores de 14 años, sin adaptaciones (2/8/63). Calificarla como todos los públicos, sin adaptaciones (19/9/63)
Red River	1948	Río Rojo	1952 y 1965	Autorizada todos los públicos (1952). Calificarla como autorizada para todos los públicos, sin adaptaciones (2/10/65)
Shane	1953	Raíces Profundas	1963	Calificarla como autorizada para todos los públicos, sin adaptaciones (21 y 24/8/63)

Tabla 28: Información de los expedientes de censura de nuestras películas, analizados en el Archivo General de la Administración (AGA)

8.2.1.2 *Implicaciones del contexto histórico en el doblaje del género western al español*

Aparte de las cuestiones históricas generales analizadas anteriormente en esta fase preliminar o “preanalítica”, presentaremos aquí una serie de observaciones que se desprenden del análisis de esta fase de doblaje del género *western* al español en nuestro corpus.

En base a los once ejemplos detectados en nuestro corpus, hemos observado los siguientes tipos de comportamientos hipotéticos del traductor: una posible autocensura y tendencia a la estandarización lingüística, y una posible falta de materiales de apoyo o de tiempo.

8.2.1.2.1 *Posible autocensura y estandarización lingüística*

En cuanto a la posible norma de la *autocensura*, como ya explicamos al analizar la resolución de los expedientes de censura de los *westerns* que componen nuestro corpus, estas películas no se sometieron a ningún corte o modificación (excepto traducir el tráiler). Por lo tanto, no podemos hablar de “censura” como tal, sino de “posible autocensura”. Hemos observado este comportamiento en las muestras 1, 51, 67 y 89 de *La diligencia* (1939), y en las muestras 207 y 246 de *Río Rojo* (1948). Aunque a veces sorprende la ausencia de autocensura, como en la muestra 113 de *La diligencia* y otras veces, esta posible autocensura se ve compensada en otro fragmento del texto, como la compensación de la muestra 301 de la omisión de la muestra 300 en *Raíces Profundas* (1953).

Se ha observado que cuanto más moderna es la película, menor es la autocensura. Los ejemplos corresponden a situaciones variopintas, donde la técnica de traducción que prevalece es la de la omisión, como veremos en los siguientes casos:

a) omisión del acento borracho del médico:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Personaje médico borracho (Oscar mejor actor secundario), interpretado con tono de borracho en toda la película, menos en dos escenas en que ejerce su profesión.	Omisión del tono de borracho en la interpretación.	Sincronismo de caracterización o acústico. Convención del género: caracterización del personaje: rasgo paralingüístico o prosódico. Intencionalidad: humor.	Omisión del elemento paralingüístico o prosódico que caracteriza al personaje. No se interpreta el tono de borracho del Dr. Boone en el doblaje. Posible autocensura en favor de la decencia.

Tabla 29: Ejemplo 1 de La diligencia con TCR 00:00:01 a 01:29:00. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); pragmático: intencionalidad (1B2); y de la fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: El actor Thomas Mitchell ganó un Oscar por su interpretación del médico borracho (Doc Boone) en esta película. Sin embargo, en la VD al español, se omite por completo el elemento paralingüístico o prosódico característico de este personaje: su acento borracho, lo que crea una incongruencia con la imagen. Es posible que, dada su respetable profesión, se omitiera este rasgo debido a una posible autocensura, en favor de la decencia. La omisión se pudo producir en cualquiera de las fases de doblaje: preliminar, traducción, ajuste o dirección. En cualquier caso, no afecta al producto final de la traducción, puesto que este rasgo paralingüístico se compensa con la puesta en escena y los diálogos.

b) omisión de referencias al Norte y al Sur:

En la película de *La diligencia* encontramos el siguiente ejemplo:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>-I'd just been honorably discharged from the Union Army after the War of the Rebellion...</p> <p>-You mean the War of the Southern Confederacy.</p> <p>-I mean nothing of the kind, sir.</p> <p>During the late war, when I had the honor to serve The Union under our great President Abraham Lincoln and General Phil Sheridan... Where was I? I fought' midst shot and shell and the cannons roar...</p>	<p>-Acababa de licenciarme honrosamente del Ejército después de la Guerra contra los Rebeldes...</p> <p>-Después de la Guerra contra la Confederación, querrá decir.</p> <p>-Quiero decir lo que he dicho, señor.</p> <p>Durante la guerra, cuando tuve el honor de servir a la Unión a las órdenes de su Presidente Abraham Lincoln y del General Phil Sheridan... combatí entre el fragoroso rugir de los cañones...</p>	<p>Aspectos ideológicos.</p> <p>Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud.</p> <p>Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política.</p> <p>Máxima conversacional de la manera.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización. Isocronía.</p> <p>Fase preanalítica: contexto profesional del traductor.</p>	<p>Omisión de los elementos que denotan el Norte "Union" y el Sur "Southern" en la Guerra de Secesión. Plano medio.</p>

Tabla 30: Ejemplo 51 de La diligencia con TCR 00:19:50 y 00:24:15. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); pragmático: máxima conversacional de la manera (1B3); comunicativo: variedad de uso (1D3); semiótico: aspectos ideológicos (1C2); y de la fase del ajuste: isocronía (2B)

Comentario: Se produce una omisión de los elementos que denotan el Norte “Union” y el Sur “Southern” en lo relativo a la Guerra de Secesión. Esto produce una violación de la máxima conversacional de la manera (a nivel pragmático), con la posible ambigüedad causada por dejar al “ejército” sin calificativo y dejando que sea el espectador quien deduzca que el “ejército” al que se

refiere es el del Norte. Esto lo podrá deducir el espectador si conoce que “la Confederación” se refiere al ejército del Sur. Al tratarse de plano medio y no ser primordial la sincronía, se podría haber añadido “de la Unión” o “del Norte”, sin embargo, los personajes hablan bastante rápido. Por lo tanto, la omisión puede deberse a una cuestión de isocronía o de autocensura: no incidir en el tema de la guerra civil (es una película de 1939). En cuanto al contexto histórico de la referencia: las varias maneras de denominar a la Guerra de Secesión desde su comienzo en 1861 reflejan las sensibilidades históricas, políticas y culturales de distintos grupos y regiones. Hoy en día, la mayoría de los americanos la denomina con el hiperónimo “the Civil War”. Por lo que al contexto de la referencia histórico-política en la película se refiere: existe una ligera tensión entre personajes de la diligencia: el Sr. Hatfield sirvió en el regimiento del padre de la Sra. Mallory en Virginia (el Sur) y el doctor Boone combatió con el ejército del Norte. Éste último hace recurrencia del tema, mostrando su orgullo, con mera intencionalidad de filosofar, creando humor al ser interrumpido por los otros personajes, más preocupados por el acecho de los indios (00:24:15). Esta intencionalidad filosófica y humorística se mantiene en la traducción.

En la película *Raíces profundas* encontramos el siguiente ejemplo:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Three cheers for Wyoming!</p> <p>- The rest of you care to join me?</p> <p>Drink a toast to the greatest state in the Union?</p> <p>- I'm from Wyoming.</p> <p>- Here's to the independence of the sovereign state of Alabama.</p> <p>- There you are.</p> <p>(Siguiendo escena)</p> <p>- I'm through with all you Yanks.</p> <p>- Listen, you Yankees...!</p> <p>- Hello, Axel...</p> <p>- You're late, Reb, we took Richmond two hours ago!</p>	<p>Ø</p> <p>- ¿Alguno de los presentes quiere unirse a mí?</p> <p>¿Para brindar por la independencia del más grande estado de la Unión?</p> <p>Ø</p> <p>- Brindo por la independencia del estado soberano de Alabama.</p> <p>- Ahí tienes.</p> <p>(Siguiendo escena)</p> <p>- A ver si te callas, Yanqui.</p> <p>- ¡Si no, te ajustaré las cuentas...!</p> <p>- Hola, Shipstead...</p> <p>- Hola, Rebelde, ¡tomamos a Richmond hace dos horas!</p>	<p>Aspectos ideológicos.</p> <p>Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud.</p> <p>Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política, geografía, cultura.</p> <p>Variedad de uso. Modo.</p> <p>Código visual. Ajuste.</p> <p>Situación sin restricción visual (voz en off).</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.</p> <p>Fase preanalítica: contexto profesional del traductor.</p> <p>Intencionalidad: patriotismo el Día de la Independencia americana, marcado por el apego a la pertenencia a diferentes estados de la Unión ("Yanquis", Norte) o de la Confederación ("Rebeldes", Sur).</p>	<p>Omisión del brindis por Wyoming (a favor del Norte), pese a que en la pantalla el sureño tuerce la cabeza molesto al escucharlo en la VO.</p> <p>Voz en off.</p>

Tabla 31: Ejemplo 300 de Raíces profundas con TCR 00:57:18. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); comunicativo: variedad de uso (1D3); semiótico: aspectos ideológicos (1C2); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Se opta por la omisión del brindis por Wyoming, pese a que en la pantalla se ve cómo el sureño tuerce la cabeza y muestra su malestar al escuchar el brindis en la VO. Se pierde la conexión con la siguiente escena, en la que grita al yanqui "que se calle" por tocar la armónica. En la VO está molesto con los yanquis en las dos escenas. Posible omisión por ser voz en off; por falta

de tiempo o recursos de documentación; por la tendencia a la estandarización versus extranjerización en lo referente a los estados asumiendo que el público meta no entendería la referencia (que se podría haber explicitado, como en el siguiente ejemplo); o por una posible autocensura evitando incidir en el tema de la división política y la guerra civil.

Referencias históricas en estas dos escenas:

- La Guerra de Secesión (1861-1865), siete estados se separan de la Unión (Norte) y forman la Confederación (Sur) en 1861. Su primera capital fue Montgomery, Alabama (febrero de 1861) y la segunda Richmond, Virginia (mayo de 1861). Alabama fue el cuarto estado en separarse de la Unión en 1861 y convertirse en confederado. Torrey, el personaje que propone un brindis por Alabama es un exconfederado de dicho estado
- La Unión toma la ciudad “rebelde” de Richmond en 1865
- Wyoming no se convierte en estado hasta 1890, pero muchos soldados combatieron con la Unión (Norte), por lo que el personaje Torrey se molesta, porque según manifiesta, está harto de los yanquis

Sin embargo, se produce una compensación en la siguiente escena:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- They tell me they call you "Stonewall".</p> <p>- Anything wrong with that?</p> <p>- It's just funny.</p> <p>- I guess they named a lot of that... Shouthern trash after old Stonewall.</p> <p>- Who'd they name you after? Or would you know?</p> <p>- I'm saying that "Stonewall" Jackson was trash himself. Him and Lee, and all the rest of them Rebs.</p> <p>You, too.</p> <p>- You're a low-down, lying Yankee.</p> <p>- Prove it.</p> <p>- No, Torrey!</p>	<p>- He oído que te llamas Torrey.</p> <p>- ¿Y eso que tiene de particular?</p> <p>- Que es gracioso.</p> <p>- Creo que se llaman así...Torrey... muchos mequetreces del <u>Sur</u>.</p> <p>- Yo también soy del <u>Sur</u>. ¡Y a mucha honra!</p> <p>- Vaya, ahora me explico la derrota que sufrieron los Rebeldes. Se ve que el <u>general</u> Lee y los suyos, eran un atajo de cobardes. Como tú.</p> <p>- El cobarde eres tú, Yankee.</p> <p>- Demuéstralo.</p> <p>- ¡No, Torrey!</p>	<p>Aspectos ideológicos. Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud. Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política, geografía, cultura. Sincronismo visual o sincronización. Sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Explicitación de la referencia al "Sur" en compensación a la omisión de la referencia en la muestra anterior (300). Omisión de la referencia histórica y política al General Stonewall Jackson, uno de los mejores generales de la Confederación durante la Guerra de Secesión, después del General Robert E. Lee, cuyo cargo se explicita en la traducción. Plano medio.</p>

Tabla 32: Ejemplo 301 de Raíces profundas con TCR 01:11:47. Análisis semiótico: aspectos ideológicos (1C2); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: En esta muestra se ha optado por añadir la explicitación del "Sur", para compensar la omisión de la muestra anterior (300) y contribuir así a la tensión de la escena, en la que "el malo" (yanqui), se prepara para matar al exsoldado confererado sureño.

Por otra parte, se produce una omisión de la referencia histórico-política, e insultos, hacia el General Stonewall Jackson, uno de los mejores generales de la Confederación (Sur) durante la Guerra de Secesión, después del Genral Robert E. Lee. La referencia a este último no sólo se

mantiene en la traducción, sino que se explicita su cargo de “general”. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano medio en el que no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

c) omisión de insultos a los indios:

En la película de *La diligencia* se evita el uso de la palabra malsonante “taparrabos”:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Those breechclout Apaches don't like snow.	A los malditos apaches no les gusta la nieve.	Léxico del género: atuendo de los apaches.	Eufemización de "breechclout": "taparrabos".

Tabla 33: Ejemplo 67 de La diligencia con TCR 00:32:38. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); léxico-semántico (1A1); y semiótico: aspectos ideológicos (1C2)

Comentario: A pesar de que se mantiene la intencionalidad de insultar con “malditos”, se produce una cierta eufemización suavizando el tono despectivo, racista o indecente que daría la traducción literal de "breechclout": "taparrabos". Se ha evitado el uso de una palabra malsonante debido a una posible autocensura en favor de la decencia y se ha optado por sustituirlo por un término con efecto equivalente, quizá más apropiado para la escena, puesto que “taparrabos” puede dar lugar a un efecto cómico incongruente con la escena.

En la película de *Río Rojo* se evita aún más el desprecio a los indios:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
- Look at him. Anything I hate's a happy Injun . - How's a body to tell when an Injun 's running a bluff or not? - Think he's bluffing? - Will you call or fold?	- ¿Sabéis? Lo que más odio es ver a un indio feliz. Fijaros en él. - ¿Cómo puedes saber si un indio trata de engañarte o no? - Nunca lo sabrás. - Bueno, ¿vas o no vas?	Léxico: tratamiento de los indios. Caracterización del personaje: registro informal. Fase preanalítica: contexto profesional del traductor.	Eufemización de "Injun" (término informal peyorativo) suavizándolo simplemente con "indio".
Two-Jaw Kwo. That's what I get for playing with an Injun .	Kwo dos mandíbulas. Lo tengo bien merecido por jugar con un indio.		
Teeth, you dumb heathen . Why do I always have to...?	¿Por qué siempre tendré que ser yo tan ingenuo?		Omisión del insulto al personaje indio del término peyorativo "dumb heathen": "estúpido incivilizado".

*Tabla 34: Ejemplo 207 de Río Rojo con TCR 00:30:48, 00:31:57 y 00:38:25.
Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0) y análisis léxico-semántico (1A1)*

Comentario: En esta película, como podemos observar, se omiten los insultos a los indios de una manera consistente. Así se opta por la eufemización del término informal peyorativo “Injun”, suavizándolo con el término neutral “indio”, sin connotaciones añadidas. De la misma manera, se opta por la omisión del insulto al personaje indio con el término peyorativo “dumb heathen”, literalmente “estúpido incivilizado”. Cabe destacar que estos dos personajes (el vaquero y el indio) son amigos, por lo que se tratan entre sí con el típico sarcasmo americano. Es posible que se omitan los insultos debido al contexto profesional del traductor, es decir, una posible autocensura en favor

de la moralidad, o porque el sarcasmo no es tan típico de la cultura española y añadiría crudeza a la VD.

d) omisión de nombres de lugares malsonantes:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
There was a massacre in Superstition Mountain	Hubo una matanza arriba en las montañas.	Elementos culturales: lugar. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Omisión del lugar “Superstition”. Plano medio corto.

Tabla 35: Ejemplo 89 de La diligencia con TCR 00:48:42. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); semiótico: elementos culturales (1C1); y de la fase del ajuste: sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Se opta por la omisión de “Superstition” (Mountain), una importante zona de Arizona para la época del género. En esta zona estaban la parada de la diligencia de “Tonto” (muestra 12, TCR 00:02:54 y 00:38:17) y la oficina del banco “Wells Fargo” (muestra 10, TCR 00:02:43), que aparecen en pantalla y en los diálogos de la VO, pero que también se omiten de la VD. Puede ser debido a una posible, pero improbable, autocensura por la palabra “superstición”, o por la falta de recursos del traductor. También se puede haber optado por la omisión para mantener la sincronía fonética o labial en un plano medio corto, o para omitir las referencias geográficas que el espectador meta no puede reconocer, produciendo un efecto similar al que se obtiene por medio de la estandarización lingüística de los dialectos geográficos. Es posible que la omisión de los términos “tonto” y “superstición” fuera una buena elección (película en B/N de 1939), debido a sus

connotaciones, ya que la palabra “tonto” podría inducir a un humor inexistente en el original, aunque con esta técnica de traducción se produce un cierto alejamiento cultural de la VO y ligera pérdida de verosimilitud. Se podría haber mantenido “Superstición” y omitido “Tonto”. De todas formas, la supresión o desconocimiento de lugares se compensa con la puesta en escena y con otras técnicas de traducción, como la adicción de la explicitación en la muestra 91:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Well, I still got a ranch across the border .	En fin, tengo un rancho al otro lado de la frontera.	Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Elementos culturales: lugar.	Amplificación y explicitación de "Méjico". Compensación de la muestra 89.
Why don't you go to my ranch and wait for me?	¿Por qué no se va a mi rancho de <u>Méjico</u> a esperarme?	Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste.	00:57:08 Primer plano (sincronía fonética o labial no perfecta, pero buena isocronía).
Curly's going to see that you get to my place across the border .	Curly cuidará de que llegues a mi rancho en tierra de <u>Méjico</u> .	Situaciones con restricciones visuales.	01:28:25 Plano americano, de lado, la sincronía fonética o labial no es primordial.

Tabla 36: Ejemplo 91 de La diligencia con TCR 00:49:10, 00:57:08 y 01:28:25. Análisis pragmático: máxima conversacional de la cantidad (1B3); semiótico: elementos culturales (1C1); y comunicativo: variedad de uso (1D3)

Comentario: En este caso se ha optado por la amplificación del enunciado explicitando que el rancho que Ringo Kid (John Wayne) tiene en “la frontera” está en “Méjico”. Esta explicitación de la información ayuda a entender lo que el espectador de la VO –conocedor de la situación geográfica de los estados (como la frontera de Arizona) y sus implicaciones– puede entender con sus propias deducciones, en este caso, que el rancho está alejado de peligros como los hermanos

Plummer. Con el uso de esta técnica de la amplificación y la norma de la explicitación se produce una violación de la máxima conversacional de la cantidad (a nivel pragmático), aunque en este caso se emplea con la intención de hacer el mensaje más informativo para el espectador meta, a favor de la máxima conversacional de la manera: ser claros y evitar ambigüedad (mismo nivel pragmático). El espectador americano sabe que están en Arizona y que hace frontera con Méjico, pero quizá el espectador medio español no tenga ese conocimiento, porque además se han omitido de la película otra información geográfica que sí que recibe el espectador americano (la parada de Tonto, la región de las montañas de Superstition Mountains, etc. de la muestra 89). Por lo tanto, la intención de la explicitación de la muestra 91 es la de compensar la omisión de la muestra 89. En cuanto a los tipos de plano, cabe destacar que el TCR 00:57:08 corresponde a un primer plano, donde la sincronía fonética o labial no es perfecta, pero tiene una buena isocronía. El TCR 01:28:25 es un plano americano, de lado, donde la sincronía fonética o labial no es primordial y se respeta la isocronía.

e) omisión de comentarios machistas:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
- Remember that little filly I used to own? - That's what I figured.	- ¿Recuerdas aquella muchacha mía? - Lo que me imaginaba.	Léxico del género: jerga. Variedad de usuario: temporal. Convención del género: tiempo. Fase preanalítica: contexto profesional del traductor. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de la connotación y registro informal de "filly" (jerga, arcaísmo): "una chica viva, marchosa", fig. "potrilla" por "muchacha". Eufemización suavizando el tono machista. Plano medio

Tabla 37: Ejemplo 246 de Río Rojo con TCR 01:07:25. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); léxico-semántico (1A1); comunicativo: variedad de usuario (1D2); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: En este caso se ha producido una estandarización lingüística con la neutralización o nivelación del registro informal y connotación de “filly” (jerga, arcaísmo), que significa “una chica viva, marchosa”, en sentido figurado, “una potrilla”, lo que se ha traducido por el término neutro “muchacha”. Además se ha optado por traducir “I used to own” simplemente por “mía”. Por lo tanto, se ha producido una eufemización a nivel léxico y sintáctico, suavizando el tono machista. Esta elección ha podido venir dada por el contexto profesional del traductor, es decir, una posible autocensura en favor de la moralidad (suprimir el machismo). En cuanto al tipo de plano, cabe destacar que se trata de un plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

Por último, algo que nos ha sorprendido en esta fase preliminar o preanalítica, es la no autocensura religiosa de “te lo juro”, en vez de “te lo prometo” en *La diligencia* (1939):

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Oh, I can't leave Mrs. Mallory and the baby . I'll come to you from Lordsburg, I swear it .	No quiero dejar a la Sra. Mallory en este momento. Iré cuando lleguemos a Lordsburg, te lo juro.	Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Fase preanalítica: contexto profesional del traductor: no autocensura.	Creación discursiva de "en este momento", en lugar de "and the baby". No autocensura de "I swear it": "te lo juro". Plano medio.

Tabla 38: Ejemplo 113 de La diligencia con TCR 00:57:54. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); y del ajuste: sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: En este caso nos sorprende la no autocensura religiosa al traducir literalmente “I swear it” como “te lo juro” (película de 1939), en vez de emplear el eufemismo “te lo prometo”, para adecuarse así a la expresividad de la escena: la prostituta Dallas (Claire Trevor) jura al presidiario, a punto de fugarse, Ringo Kid (John Wayne) que se irá a vivir con él a su rancho cuando termine de cuidar a la Srta. Mallory, que acaba de dar a luz. Además, se ha optado por la técnica de la creación discursiva para traducir “and the baby” por “en este momento”. Cabe destacar que se trata de un plano medio, donde la sincronía fonética o labial no es primordial y se presta a la creación discursiva.

En la Fase 1 (vid. 8.2.2) comentaremos otro caso de esta norma de la autocensura, y su naturaleza eufemística, en lo relativo al plano religioso.

8.2.1.2.2 Posible falta de tiempo o de materiales de apoyo

Además de la posible autocensura y tendencia hacia la estandarización lingüística (neutralización o nivelación), encontramos otros comportamientos en la traducción que pueden verse debidos a una falta de tiempo, de materiales de apoyo o de recursos de documentación por parte del traductor. Es decir, que aparte del contexto socio-histórico y político-religioso del traductor, existe una serie de comportamientos que pueden deberse a los aspectos técnico-industriales que inciden en la forma final del producto. Como resultado de una posible falta de tiempo o de recursos, se pueden dar casos de no traducciones, omisiones o errores de traducción, especialmente de referentes culturales. En todo caso, los ejemplos no son numerosos en los *westerns* clásicos, puesto que se trata de doblajes de bastante calidad.

A continuación mostraremos tres ejemplos:

a) omisión de lugares:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>Lee's Ferry and Lordsburg.</p> <p>Soldiers there will give us an escort's far as the <u>ferry</u>...</p> <p>All aboard for Apache Wells, Lee's Ferry and...</p> <p>If we get across that <u>ferry</u>, we'll be all right.</p> <p>We've got to make that <u>ferry</u>.</p> <p>We may need that fight before we go to the <u>ferry</u>.</p> <p>Well, folks, we're comin' into Lee's ferry now.</p> <p>Curly, look at the <u>ferry</u>! It's burned too.</p>	<p>El vado y Lordsburg.</p> <p>Los soldados de allí nos darán escolta hasta la barcaza del vado...</p> <p>Los viajeros para Apache Wells, el vado y...</p> <p>Si podemos llegar a la barca del vado, estaremos a salvo...</p> <p>Tenemos que llegar a la barca.</p> <p>Tal vez necesitemos esa furia antes de llegar al vado.</p> <p>Amigos, ya llegamos al apeadero de "el vado".</p> <p>¡Eh, Curly, fíjese! Han quemado la barca.</p>	<p>Elementos culturales: lugar.</p> <p>Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.</p>	<p>Omisión del lugar Lee's Ferry, con sus connotaciones geográficas, históricas y culturales.</p>

Tabla 39: Ejemplo 39 de La diligencia con TCR 00:09:23, 00:22:47, 00:28:27, 00:58:53, 01:00:39, 01:01:14, 01:01:47 y 01:02:12. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0) y análisis semiótico: elementos culturales (IC1)

Comentario: Se produce la omisión del nombre del vado “Lee’s Ferry” a lo largo de la película, lugar donde la diligencia va a cruzar el río en barca. Con la omisión del lugar, se omiten también las connotaciones que éste tiene para el espectador de la VO. La importancia histórica y cultural de “Lee’s Ferry” recae en que ese vado era la única manera de cruzar el río Colorado en aquella época (Arizona, s. XIX), a lo largo de cientos de kilómetros. El conocimiento de que ésta es la única posibilidad de cruzar el río, aumenta la tensión a lo largo de la película para el espectador americano, sobre todo durante la persecución de la diligencia por parte de los indios, tensión que se culmina cuando estos últimos queman la barca del vado, pero la diligencia cruza airosa atando troncos a las ruedas. La omisión no parece ser debida al mantenimiento de la sincronía en los distintos tipos de plano, por lo que puede deberse a una falta de materiales de documentación por parte del traductor. También es posible que se optara por la omisión del lugar, en vez de explicitar su relevancia, por la tendencia a la omisión de lugares, que produce un efecto similar a la estandarización de los dialectos geográficos. En cualquier caso, la omisión se ve compensada por la propia acción y la puesta en escena.

b) omisión de referentes culturales (póquer):

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
-Aces and eights. -Dead man's hand, Luke. -Ringo Kid's in town.	-Doble de ases. -Eso es muy poco, Luke. -Ha llegado Ringo.	Elementos culturales: mito del Oeste. Intencionalidad: desambiguación: "dead man's hand" o "aces and eights" e ironía. Variedades de uso: -Campo temático: mano de póquer. -Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales: voz en off parcial. Convenciones del género: caracterización del personaje (jugador de póquer), tiempo y espacio, figuras retóricas: ironía, metáfora y dilogía o doble sentido. Intertexto metafórico del género. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Fase preanalítica: contexto profesional del traductor: materiales de apoyo.	Explicitación de "doble" de ases, pero reducción por omisión de "y doble de ochos". Voz en off. Omisión de la referencia cultural de la mano de cartas "dead man's hand".

Tabla 40: Ejemplo 132 de La diligencia con TCR 01:15:04. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); pragmático: intencionalidad (1B2); semiótico: elementos culturales (1C1) e intertextualidad (1C3); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Escena: Ringo Kid (John Wayne) ha llegado a la ciudad para matar a Luke Plummer y sus hermanos, que están jugando al póquer en el “saloon”. Luke tiene una mano de cartas clave metafóricamente para la resolución del futuro duelo. En la VD, se añade la explicitación de “doble” de ases para traducir “aces”, pero se produce una reducción con la omisión de “and eights”: “y de ochos”, que se podría haber conservado, al tratarse de una voz en off. Además, en la traducción se omite la referencia cultural de esa mano: "dead man's hand", que hace referencia a las cartas que tenía en la mano el héroe popular del viejo Oeste Wild Bill Hickok (hombre de leyes y tirador)

cuando lo dispararon en la nuca. En su lugar, se hace una explicación de que esa mano que tiene "es muy poco" (pero en realidad, si se juega bien, doble de ases es mucho). Con la pérdida del referente cultural, se pierden la intencionalidad de la dilogía o doble sentido y la ironía de que esas cartas son la premonición de su muerte inminente. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano general, con muchos personajes. Además, el personaje que habla, lo hace de lado, por lo que no prima la sincronía fonética o labial. Por este motivo, se podría haber explicitado que esa mano le iba a dar mala suerte. Esta omisión de la referencia cultural de la mano de póquer y su alusión a un personaje famoso del Oeste, con las subsiguientes connotaciones e información que añaden a la VO, se puede deber al posible factor profesional de la falta de tiempo o de materiales de apoyo necesarios para reconocer las referencias culturales.

c) error de conversión de unidades de medidas:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>Sure looks good, Tom. Worth coming 2,000 miles for.</p> <p>-At his home across the river, 600 kilometers South.</p> <p>-How far is that?</p> <p>-400 miles.</p> <p>...if it means driving 'em 1,000 miles.</p> <p>It was... it was under a wagon, six inches in mud.</p>	<p>Parece bueno, Tom. Ha merecido la pena recorrer 2.000 millas.</p> <p>-En su casa al otro lado del río, 600 kilómetros al sur.</p> <p>-¿Cuánto mide eso?</p> <p>-Unas 400 millas.</p> <p>... aunque para ello tenga que recorrer 1.000 millas.</p> <p>Fue... bajo un carro, con seis pies de barro.</p>	<p>Elementos culturales: unidad de longitud. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales.</p>	<p>Equivalentes acuñados: kilómetros, millas. Plano medio.</p> <p>Plano general.</p> <p>Voz en off.</p> <p>Plano medio. Error de traducción: "six inches": "seis pulgadas" no equivaldría a "seis pies", sino en todo caso a "medio pie". Posible factor profesional: falta de materiales de apoyo.</p>

Tabla 41: Ejemplo 180 de Río Rojo con TCR 00:13:56, 00:15:40, 00:19:44 y 01:47:12. Análisis de la fase preliminar o preanalítica (0); semiótico: elementos culturales (1C1); y comunicativo: variedad de uso (1D3)

Comentario: Como podemos comprobar, a lo largo de la película se ha hecho un esfuerzo por traducir las unidades de medidas con sus equivalentes acuñados: “kilometers” (personaje mexicano): “kilómetros”, y “miles”: “millas”. Sin embargo, en el último ejemplo, con TCR 01:47:12, se ha producido un error de traducción, que a su vez supone una incongruencia con la escena. En EE.UU. es frecuente el uso de pulgadas (“inches”) para referirse a las condiciones del suelo, como la cantidad de nieve o agua en su superficie, o la altura de la hierba o el maíz.

Al decir en la VO que el carro estaba en “six inches in mud”, el enunciado mantiene la coherencia con la escena. Sin embargo, en la VD se traduce como “seis pies” (casi dos metros), en vez de “seis pulgadas” (15 cm), que equivaldría en todo caso a “medio pie” (un pie son unos 30 cm), de ahí la incoherencia con la escena. Se trata de un plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, por lo que el error de traducción puede deberse a un posible factor profesional, como la falta de tiempo o de materiales de apoyo.

d) traducción literal:

Cabe destacar que estos doblajes son de bastante calidad, por lo que un posible error de este tipo puede deberse simplemente a una falta de tiempo o recursos del traductor, o en menor medida, a una preferencia personal. Por ejemplo, en *Raíces profundas* (muestra 292) se traduce literalmente la expresión idiomática figurativa - *I'm pulling stakes* (“me mudo”) por - *Quito las estacas*. Se trata de un plano de espaldas, por lo que no es primordial mantener la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

e) incongruencia con el guion:

Como mencionamos anteriormente, dada la buena calidad de estos doblajes, una incongruencia con el guion puede deberse a una falta de tiempo. En la película de *La diligencia* se traduce *Ringo said he'll be passing this way in six or seven minutes* por *Ringo dijo que pasaría por aquí dentro de seis o quince minutos* (muestra 144). Esto produce una incongruencia con el argumento, dado que la traducción no respeta el código lingüístico (guion). El comisario le ha concedido a Ringo Kid diez minutos para acompañar a la señorita Dallas y matar a los hermanos Plummer, por lo que llegará al "saloon" dentro de seis o siete minutos, no quince. Tampoco respeta el código visual, puesto que "seven: siete" mantendría mejor la sincronía fonética o labial que

“seven: quince”. Pero no se trata de primer plano, ni de una bilabial, sino de un plano medio, por lo que la sincronía no es tan primordial. En cualquier caso, este posible error de traducción carece de mayor importancia.

8.2.2 Análisis de la Fase 1: Fase de traducción. Sincronismo de contenido

8.2.2.1 Parámetros de análisis

En esta fase hemos llevado a cabo varios tipos de análisis. Al igual que en la fase preliminar o preanalítica, hemos otorgado un código alfanumérico a cada nivel, con el fin de poder hacer un vaciado de datos eficiente de la tabla de datos de Excel, donde se encuentran nuestras muestras. Nuestros niveles de análisis y los códigos que les otorgamos son los siguientes:

- 1A1: Análisis léxico-semántico y convenciones del género
- 1A2: Análisis sintáctico, morfológico, de construcciones gramaticales, expresiones y convenciones del género
- Análisis de las dimensiones del contexto:
 - 1B: Análisis pragmático y convenciones del género
 - 1B1: Foco contextual (dominante y secundario)
 - 1B2: Intencionalidad (problemas de traducción de la ironía, el humor, la ambigüedad, etc.)
 - 1B3: Máximas conversacionales (de la relación, la cantidad, la manera y la cualidad)
 - 1C: Análisis semiótico y convenciones del género
 - 1C1: Elementos culturales
 - 1C2: Aspectos ideológicos

- 1C3: Intertextualidad
- 1D: Análisis comunicativos y convenciones del género
 - 1D1: Presencia de varias lenguas
 - 1D2: Variedades de usuario (problemas de traducción de la variación temporal, geográfica, social e idiolecto)
 - 1D3: Variedades de uso (campo temático; tenor: grados de formalidad; modo: código lingüístico, el guion y código visual, el ajuste. Dentro del ajuste: situaciones con restricciones visuales, como el código escrito en la imagen, las canciones y los primeros planos, y situaciones sin restricciones visuales, como las voces en off, plano DE, plano general, etc.)
- 1E: Análisis de otros aspectos de TAV, p.ej. el canal acústico (código musical y de ruidos) y las convenciones del género

A continuación daremos cuenta de las normas de traducción observadas en el proceso de transferencia lingüística de nuestros textos audiovisuales, es decir, en el análisis de todos los niveles mencionados anteriormente en el doblaje del género *western* al español.

El orden que seguiremos para el análisis cualitativo de las normas comenzará con las normas primarias y secundarias de Goris (1991 y 1993):

- Estandarización lingüística (neutralización o nivelación)
- Naturalización (adaptación)
- Explicitación
- Respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales del TO (Goris 1991, 1993), o “fidelidad lingüística” (Martí Ferriol 2010)

- Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por el género al que pertenece, o lo que nosotros denominamos “conservación de las convenciones del género”

En análisis seguirá con otras normas que han observado autores posteriores como Ballester (2001a y 2001c):

- Eufemización
- Disfemización
- Autocensura (también analizada en la Fase 0)

8.2.2.2 Normas observadas y conclusiones

8.2.2.2.1 Estandarización lingüística

Goris (1991 y 1993) extrae la norma de la estandarización lingüística en su estudio del doblaje de películas del inglés y el neerlandés al francés. Esta estandarización (neutralización o nivelación) afecta a tres niveles: el lenguaje hablado, los dialectos y ciertos aspectos de los idiolectos.

- **Estandarización del lenguaje hablado**

Goris observa este fenómeno en el caso del doblaje en Francia:

The **standarization of spoken language** consists in reducing a multiplicity of distinctive features characterizing the original oral language use to two well-known and generally accepted French oral features. On the other hand, the social differentiation of the vocabulary is maintained in the dubbed version (Goris 1993, 173).

La naturaleza peculiar de los textos audiovisuales consiste en que estos textos “are written to be spoken as if not written” (Gregory y Carroll 1978, 42), es decir, se trata de “written discourse imitating the oral” (Gambier y Suomela Salmi 1994, 247), con la complejidad añadida de que transmiten el mensaje a través de dos canales, el acústico y visual, con sus correspondientes códigos de significado (F. Chaume 2003). A pesar de estar escritos para ser hablados, “se trata de conseguir un registro oral elaborado, prefabricado, no espontáneo, es decir, no de imitar exactamente el registro oral espontáneo, pero sí muchas de sus características” (F. Chaume 2005, 9). Por consiguiente, y pese a la pretendida oralidad de los textos audiovisuales, la traducción para el doblaje se debe ajustar a una serie de normas de corrección y estilo (F. Chaume 2001).

En el caso de los *westerns* clásicos americanos, hemos observado un gran número de personajes (principalmente vaqueros y granjeros) que se caracterizan por un registro oral informal (e inculto) muy cercano al registro oral espontáneo, con abundantes frases inacabadas, faltas gramaticales y de pronunciación. En el doblaje al español de estos *westerns* observamos que se han conservado rasgos de la oralidad, como las frases inacabadas, pero que se han omitido los errores gramaticales y de pronunciación, que junto al tratamiento de “usted”, elevan el registro de los personajes. El registro en lengua meta se ha bajado muy moderadamente a través del léxico, exclamaciones típicas del lenguaje hablado y algunas expresiones coloquiales. Se han evitado las palabras malsonantes.

Uno de los rasgos característicos del lenguaje oral en inglés que observó Goris (1991, 1993) es el uso de contracciones. Se contraen, por ejemplo los verbos con preposición. En nuestras muestras se encuentran los ejemplos siguientes: *going to* → *gonna* (muestras 170, 174, 187, 218,

259, 275, 284, 286, 320, 328, 331, 352, 354 y 362), *want to* → *wanna* (muestras 155, 169 y 212), *ought to* → *outta* (muestras 174, 276, 278, 296 y 319).

Aquí mostraremos un ejemplo de cómo, aunque se omita la contracción, se mantiene la diferenciación social del vocabulario en la versión doblada, mediante el empleo de varias técnicas de compensación:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
- Hang on? - I promise something's gonna be done .	- No os marchéis, siempre lo mismo. - Os prometo hacer algo para pararle los pies .	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Amplificación, creación discursiva. Compensación de la gramática informal mediante el léxico. Plano general.

Tabla 42: Ejemplo 362 de Raíces profundas con TCR 01:26:29. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: En este caso, donde se pierde el registro informal conseguido a través de la contracción de “gonna” (gramática de la VO), se compensa la diferenciación social mediante el uso creativo del léxico en la VD: se añade la locución verbal coloquial “pararle los pies”,

amplificando el sentido de “be done”. En cuanto al tipo de plano, cabe destacar que es un plano general, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía, por lo que la adición de la expresión coloquial es posible.

Además, Goris menciona la contracción de los auxiliares con infinitivo (*should have* → *shoul**da*, *could have* → *coul**da*). Nosotros sólo hemos encontrado en nuestro corpus el ejemplo de *you would have* → *you ’da*, de la muestra 109, analizada más abajo.

También se contraen los nombres seguidos de preposición, como *kind of* → *kinda* (muestras 109, 212, 249, 279, 280 y 369). Hemos observado que a veces se opta por omitirlo, si no aporta una información necesaria para el entendimiento de la esena, sobre todo en primer plano, como en el ejemplo siguiente:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Please. I'd really like to talk to you.</p> <p>- I'd like it better than talking to a mirror.</p> <p>- He had to believe. So he started thinking one way-his way. He told men what to do and made 'em do it. Otherwise we wouldn't have got as far as we did. He started for Missouri and all he knew was we had to get there. I took his herd away from him.</p> <p>- You love him, don't you?</p> <p>- He must love you.</p> <p>- That wouldn't be hard.</p> <p>- Did you like that?</p> <p>- I've always been kinda slow in making up my mind.</p> <p>- Maybe I can help.</p> <p>- I don't need any more help, but will you do that again?</p>	<p>- De verdad. Me gustaría hablar contigo.</p> <p>- Te prefiero a ti que al espejo.</p> <p>- Tenía que creer en ello. Y se forjó una idea fija. Decía a los hombres lo que tenían que hacer y les obligaba a hacerlo. Si no nunca hubiésemos llegado tan lejos. Empezó el viaje hacia Misuri y sólo sabía que tenía que llegar. <u>Luego</u>, yo le arrebaté su ganado.</p> <p>- Tú le quieres, ¿verdad?</p> <p>- Él debe quererte.</p> <p>- Es fácil de comprender.</p> <p>- ¿Te gusta esto?</p> <p>- Siempre he sido lento en tomar decisiones.</p> <p>- Tal vez te pueda ayudar.</p> <p>- No necesito tu ayuda, pero, puedes volver a hacerlo.</p>	<p>Variedad de uso. Modo. Código visual.</p> <p>Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p> <p>Intencionalidad: Ironía.</p> <p>Convención del género: figura retórica: ironía.</p>	<p>Primer plano. Adaptación. Se da más prioridad a la isocronía que a la sincronía fonética o labial y reproducción exacta del sentido.</p> <p>Técnicas de traducción:</p> <p>-Omisión de información innecesaria para comprender el mensaje: "really", "talking to", "as we did", "there", "kinda"</p> <p>-Reducción: "So he started thinking one way-his way": "Y se forjó una idea fija"</p> <p>-Modulación, creación discursiva: "That wouldn't be hard": "es fácil de comprender", "please": "de verdad"</p> <p>-Ampliación: "believe": "creer en ello"</p> <p>-Amplificación: "luego"</p> <p>Se mantiene la ironía de "I've always been kinda slow in making up my mind": "Siempre he sido lento en tomar decisiones" (después de que la Srta. Melay bese a Matt y le pregunte si le ha gustado).</p>

Tabla 43: Ejemplo 249 de Río Rojo con TCR 01:38:13 y 01:39:10. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2); comunicativo: variedad de uso (1D3); fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C); y fase de dirección: sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: Aunque se da más prioridad a la isocronía que a la sincronía fonética o labial y a la reproducción exacta del sentido, se produce una adaptación de los enunciados al tratarse de un primer plano. Como podemos observar en los comentarios hechos en la muestra, las técnicas de traducción son varias y pueden resultar incluso contradictorias: omisión, reducción, modulación,

ampliación y amplificación. La que nos interesa en este caso es la omisión de la información innecesaria para comprender el mensaje, como “really”, “talking to”, “as we did”, “there”, y el caso que nos ocupa, “kinda”. A pesar de la omisión, se mantiene la intencionalidad la ironía (nivel pragmático) del personaje Matt, que le dice a la Srta. Melay "I've always been kinda slow in making up my mind": "Siempre he sido lento en tomar decisiones", justo después de que ésta le bese y le pregunte que si le ha gustado.

Otras veces, hemos observado que se produce una compensación, como en el ejemplo siguiente:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>-I laid awake most of the night wondering what you'da said if Curly hadn't busted in.</p> <p>-Guess you was up kinda late, too.</p>	<p>-Casi no he pegado un ojo preguntándome qué habría dicho si no nos interrumpe Curly.</p> <p>-Vd. también se durmió tarde.</p>	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.</p> <p>Variedad de usuario. Variación social (falta de educación formal).</p> <p>Variedades de uso:</p> <p>-Tenor. Grado de formalidad: coloquial.</p> <p>-Modo. Código lingüístico: registro coloquial.</p> <p>Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal.</p> <p>Código visual: sincronía cinésica: "formal", respeto: el vaquero le habla a la señorita con el sombrero en la mano; sincronismo de caracterización o acústico: elementos paralingüísticos o prosódicos: él: tono calmado, de proposición, ella: exaltada, por miedo a que lo maten.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Transposición. Traducción comunicativa. Omisión.</p> <p>Adaptación de construcciones gramaticales: construcción metafórica "no pegar ojo" para compensar el registro informal de la gramática VO.</p>

Tabla 44: Ejemplo 109 de La diligencia con TCR 00:56:37. Análisis semántico-sintáctico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección: sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: Como podemos comprobar, se compensa la omisión de “kinda”, junto con las otras técnicas de transposición, traducción comunicativa y adaptación de construcciones gramaticales, mediante la construcción metafórica “no pegar ojo”. Con esto se compensa el registro informal de la gramática en la VO, que se pierde con la correcta gramática de la VD y el tratamiento de “usted”. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento “vulgar”, por lo que es necesario recurrir a expresiones coloquiales como ésta para compensarlo.

Otro rasgo frecuente del lenguaje oral es la elisión. La más aceptada es la del verbo “to be”, por ejemplo: “I’m” (27 ejemplos en *La diligencia*, 51 en *Río Rojo* y 46 en *Raíces profundas*, total: 124 ejemplos); “you’re” (22 ejemplos en *La diligencia*, 50 en *Río Rojo* y 27 en *Raíces profundas*, total: 99 ejemplos); o “that’s” (20 ejemplos en *La diligencia*, 69 en *Río Rojo* y 30 en *Raíces profundas*, total: 119 ejemplos). Otra elisión aceptada es la de algunos verbos auxiliares, por ejemplo “we’ll”, que lo encontramos en las muestras 39, 130, 245, 260, 289, 305, 312 y 373.

Veamos aquí uno de los ejemplos de la elisión de “we’ll” y su falta de compensación:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
- So, we'll turn in our six-guns to the bartender, and we'll all start hoeing spuds , is that it? - Not quite yet.	- Bueno, entreguemos los revólveres a Will... y obremos con lealtad, ¿conforme? - No, en absoluto.	Intencionalidad: ironía. Léxico general. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Estandarización lingüística de “we’ll”. Creación discursiva, traducción explicativa de la expresión figurativa "start hoeing spuds", para referirse a comenzar la pelea, con tono despectivo hacia los campesinos. Literalmente significa "comenzar a sacar patatas con el hazadón". Se traduce como "obremos con lealtad". Plano general.

Tabla 45: Ejemplo 373 de Raíces profundas con TCR 01:46:48. Análisis léxico-semántico (1A1); sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); pragmático: intencionalidad (1B2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Estandarización lingüística de la elisión del auxiliar “we’ll”, rasgo típico del lenguaje oral americano. Además, se emplea una traducción explicativa y creación discursiva de la expresión figurativa “we’ll start hoeing spuds” (literalmente “comenzar a sacar patatas con el hazadón”), que muestra la agitación verbal típica anterior a una pelea de “saloon”. Se traduce como “obremos con lealtad”, con lo que se pierde parte de la intencionalidad irónica del desprecio que muestra “el malo” hacia los campesinos, y con ello, parte de su registro informal. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano general, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía, lo que facilita la estandarización y traducción explicativa.

Otras elisiones menos estandarizadas son las de elisión de la letra *-g* al final de palabra, de las que en nuestro análisis encontramos 41 muestras de *-in'*, en vez de *-ing* y la elisión de la *-f* final de la preposición *of*, de la que no hemos encontrado ningún ejemplo. Otro caso es el que se produce cuando la elisión de un verbo conlleva a la contracción con la preposición siguiente (como *what'dya wanna do?* en vez de *what do you want to do?* del que no hemos encontrado ningún ejemplo).

En cuanto a la elisión de la *-g* final de algunas formas del presente continuo, hemos encontrado numerosos ejemplos, como las muestras 15 (*goin'*), 39 (*comin'*), 47 (*crowdin'*) o 49 (*burnin'*). En el caso de la elisión de la *-g* final en otras palabras, hemos encontrado casos como la muestra 14 (*mornin'*) y la 342 (*somethin'*). Una muestra representativa, por el número de elisiones verbales que contiene es la siguiente:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
People dyin' , burnin' the wagons... Shootin' and screamin' ... People dyin' ...	Humo y fuego...	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Omisión. Creación discursiva. Plano general, de lejos.
- Burnin' everything... -He's out of his head.	- <u>Malos olores</u> , lo han incendiado todo... -Ha perdido el juicio.	Convenciones del género: caracterización del personaje: repeticiones, locuciones verbales. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.	Amplificación. Plano medio. Traducción de la locución verbal por otra equivalente en la CM.

Tabla 46: Ejemplo 175 de Río Rojo con TCR 00:10:09 y 00:10:31. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Como podemos comprobar, el plano general, de lejos, le permite al traductor la omisión de elementos informativos, con sus correspondientes elisiones. Con la omisión de las repeticiones características del personaje, marcado por el trauma del asalto de los indios, se pierde parte de la expresividad de la escena. Sin embargo, el traductor lo compensa con la amplificación de “malos olores”, lo que sirve para connotar el trauma del personaje. Esto es posible por ser un plano medio, donde la sincronía fonética o labial no es primordial, sólo la sincronía cinésica (aturdimiento) y la isocronía. Esta pérdida se compensa además con la reacción del otro personaje que asegura que “he’s out of his head”, que se traduce por una locución verbal equivalente en la CM: “ha perdido el juicio”.

- **Conclusión**

Goris (1993, 173-174) observa que mientras que la VO presenta numerosos rasgos típicos de la oralidad en inglés, en las versiones dobladas al francés sólo se presentan dos rasgos: la elisión de la vocal final de un pronombre personal delante de la primera letra del verbo, por ejemplo, *t’as* y la omisión de la primera parte de la negación *ne... pas*, por ejemplo, *c’est pas possible*.

Sin embargo, en el caso del español no se producen apócope, por ejemplo, del participio acabado en “-ado” → “-ao”, de la preposición “para” → “pa”, o de otras palabras como “nada” → “ná” o “casa” → “cá”. Tampoco se producen contracciones que resulten en incorrecciones gramaticales y pronunciación del estilo de la VO, como “¿qué hay?” → pronunciado como “¿cai?”, o “¿qué pasa?” → pronunciando la “s” como una “h” aspirada. El registro informal de la VD se consigue, en cierto grado, mediante el léxico y con expresiones coloquiales e interjecciones, pero se evitan las palabras malsonantes en el doblaje de los *westerns* clásicos al español.

- **Estandarización dialectal**

Goris observa que las versiones dobladas al francés no contienen ningún rasgo típico de los dialectos geográficos que aparecen en las versiones originales:

The discourse of the dubbed versions does not present a single linguistic element that is geographically localizable. The omission of dialects also concerns the original regional pronunciation which finds no functional equivalent in the translation (Goris 1993, 175).

Nosotros observamos la misma norma en el caso del doblaje del género *western* al español, donde se estandarizan las variedades dialectales geográficas, tales como *leastways*: *por lo menos* (muestra 303). Goris pone como ejemplo del inglés americano, el uso de *ma'am*, en vez de *madam*. Hemos encontrado numerosos ejemplos de ese uso peculiar, como las muestras 13, 14, 15, 63, 188, 215 y 269. La muestra 14 nos parece una de las más representativas:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Yes, ma'am, you can get a cup of coffee at the hotel right across the street.</p> <p>- Thank you, driver.</p> <p>- You're looking a little...</p> <p>Yes, ma'am.</p> <p>Sit down here, ma'am.</p> <p>Ain't I seen you some place before, ma'am?</p> <p>I know you, I mean I know who you are.</p> <p>Mornin' ma'am.</p>	<p>- Pues sí señora, puede Vd. tomar un café en el hotel de enfrente. Gracias, mayoral.</p> <p>- ¿Le ocurre a Vd. algo?</p> <p>Está bien.</p> <p>Siéntese, señorita.</p> <p>¿No la he visto antes en alguna otra parte?</p> <p>Yo le conozco, mejor dicho sé quién es Vd.</p> <p>Buenos días, señorita.</p>	<p>Variedad de usuario. Variación geográfica. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo y espacio.</p>	<p>Transposición. Compensación. La presencia de "ma'am" en la VO y su traducción equivalente en la VD: "señorita", conlleva al uso gramatical de Vd. en español, inexistente en inglés.</p> <p>Omisión frecuente de "ma'am" por compensación con el tratamiento de usted a lo largo del texto.</p>

Tabla 47: Ejemplo 14 de La diligencia con TCR 00:03:10, 00:03:18, 00:25:23, 00:27:45, 00:27:55 y 00:56:26. Fases de doblaje y parámetros de estudio: análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2), análisis comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3)

Comentario: Se emplean diversas técnicas de traducción en lo relativo al uso de “ma’am”, como la transposición, la omisión y la compensación. La presencia de “sir, Mrs., ma’am”, etc. en la VO y su traducción equivalente en la VD: “señor, señora, señorita”, etc. conlleva al uso gramatical de “usted” en español, inexistente en inglés. El tratamiento de usted no sólo sirve para indicar la formalidad entre personajes distantes en la VO y su equivalente en la VD, sino también para compensar la traducción de algunos términos más formales en inglés, que no tienen equivalente formal en español (como la distinción entre “hello”, más formal que “hiya” o “howdy”). Se observa la frecuente omisión de “ma’am” a lo largo del texto, que se compensa con el uso de “usted”. En cuanto a esta variedad dialectal geográfica del inglés, cabe destacar que el uso de “ma’am” es muy común en EE.UU. y mucho más en el sur, donde “sir” y “ma’am” son prácticamente obligatorios, que es precisamente el lugar en el que se desarrolla esta película.

La estandarización dialectal también afecta a los acentos, lo que provoca gran diversidad de opinión en los estudios de doblaje. En el caso de Francia, Goris (1993, 175) apunta que hasta los años 60, los dialectos sureños italianos se doblaban con acento marsellés. En el caso de España Agost (1999, 63) señala que los indios se doblan hablando con infinitivos, los alemanes con la erre fuerte, los afro-americanos de Harlem con acento pasota, o las *mataharis* francesas con un fuerte acento. Según la autora, en el caso del catalán, se doblaban algunos dialectos del inglés con los <<correspondientes>> dialectos catalanes. Además, resalta que algunos traductores consideran como mejor solución caracterizar particularmente al personaje, como en el conocido caso de *El Príncipe de Bel Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*), donde se dobló a Will hablando “con el argot de los jóvenes españoles e imitando tipos característicos: el acento cubano, el mexicano, el andaluz, o incluso imitando a personajes muy conocidos aquí, como Gil y Gil con su característico

y tal y tal” (Agost 1999, 64). En nuestro estudio hemos observado que en los primeros doblajes se disminuye el número de incorrecciones que cometen los indios en las películas originales. En el caso de *Río Rojo*, el personaje indio Kwo, amigo de los vaqueros, comete tantos errores que el viejo Nadine Groot le corrige, dotando de cierto humor a la relación de amistad entre estos dos personajes, que está dominada por el sarcasmo. En el doblaje al español, se dobla al indio produciendo menos errores gramaticales y se omiten todas las correcciones que hace su amigo. En la película *La Diligencia*, el personaje mexicano, además de hablar en inglés con su correspondiente acento, comete frecuentes errores gramaticales y repeticiones de su escaso vocabulario. Por razones obvias, se ha doblado a este personaje hablando con acento mexicano y se han suprimido todos los errores gramaticales. Tampoco se dobla el acento sueco del personaje Mr. Shipstead, "Swede", de la película *Raíces profundas*, ni se transmite su incorrecto uso de la gramática del inglés (por ejemplo 01:16:06, muestra 266).

Los errores gramaticales y acentos característicos de los dialectos sociales americanos, sobre todo de los personajes sin educación formal (vaqueros, campesinos), se omiten en español, sin añadirse ningún elemento paralingüístico o prosódico como por ejemplo, un acento que imitara a los ganaderos españoles de la época. Es decir, que de todos los personajes que cometen frecuentes errores gramaticales en las versiones originales (vaqueros, campesinos, indios, mexicanos, personaje sueco) los únicos personajes que cometen algún tipo de error gramatical en español son los personajes indios.

El siguiente ejemplo de *Río Rojo* es bastante representativo:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Me bet one silver dollar. - One silver dollar? Why, that's three days' pay! - Bet one silver dollar. Put up or keep face closed. - Keep face closed? Why don't you talk English?</p> <p>What in bag?</p> <p>Keep mouth shut, dust not get in.</p> <p>-Give 'em tooth. -Teeth, I told you. In the morning I'll be using 'em again.</p> <p>-I get money, you get'em tooth. -Teeth, you dumb heathen. Why do I always have to...</p>	<p>- Apuesto un dólar de plata. - ¿Un dólar de plata? Pero, ¡si es la paga de tres días! - Sí, un dólar de plata. Apuesta o no enseñes las cartas. - ¿No enseñar las cartas? Ahora vamos a ver. - Es demasiado para mí. - ¿Y tú, Groot? ¿Qué dices?</p> <p>¿Qué hay en la bolsa?</p> <p>Cierra boca y no entrará polvo.</p> <p>Dame dientes. Escucha, sólo faltan pocas horas hasta mañana y entonces tendré que usarlos de nuevo.</p> <p>Yo, dinero, tú poner dientes. ¿Por qué siempre tendré que ser yo tan ingenuo?</p>	<p>Léxico, sintaxis, morfología y construcciones gramaticales propias del personaje indio, cuya lengua materna no es el inglés. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Intencionalidad: humor, ironía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, variedades dialectales e idiolectos.</p>

Tabla 48: Ejemplo 206 de Río Rojo con TCR 00:30:30, 00:031:08, 00:42:18, 00:37:54 y 00:38:23. Análisis léxico-semántico (1A1); sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); pragmático: intencionalidad (1B2); comunicativo: variedad de usuario (1D2); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: Como vemos, se produce una estandarización lingüística (neutralización o nivelación) de rasgos no estándar, variedades dialectales e idiolectos. El personaje indio Kwo habla

en un inglés chapurreado, cometiendo diversos errores, como el empleo del pronombre directo o indirecto *me* en función de sujeto, la omisión del sujeto de la frase o del verbo, la incorrecta conjugación de los verbos, los errores de vocabulario (*face* en vez de *mouth*), las expresiones incorrectas, la confusión entre el singular *tooth* y el plural *teeth*, etc. En la VD se disminuye el número de incorrecciones gramaticales, aunque sí que se utiliza algún infinitivo, omisión verbal y de artículos determinados como rasgo dialectal. También se tiende a omitir los malapropismos. No se produce una gran compensación con la caracterización paralingüística o prosódica del personaje. Se omiten, tanto la repetición de errores, característica del personaje indio, como las correcciones de su amigo. Por lo tanto, se omite la intencionalidad (a nivel pragmático) del humor y la ironía que produce que el hecho de que el personaje inculto y desdentado Nadine Groot corrija el inglés del personaje indio Kwo, hecho que acentúa su relación amistosa, marcada por el sarcasmo.

En cuanto al caso de los personajes mexicanos, en la VO hablan en inglés con un acento latino característico, con errores gramaticales y muletillas. En la VD, por cuestiones obvias, se omiten los errores gramaticales, como en el ejemplo siguiente. También se omiten las muletillas (y las de otros personajes), por ejemplo *I think* al final de frase, como en la muestra 72, que recoge nueve TCR distintos del personaje mexicano, siendo uno de los ejemplos el de otro personaje, que le dice a éste *I think* al final de frase, imitándole en tono irónico. A nivel pragmático, omitiendo las repeticiones (anáforas o muletillas) el traductor se mantiene fiel a la máxima conversacional de la relación. Por otra parte, violando esta máxima y añadiendo las repeticiones que caracterizan a los personajes, se consigue un texto más coherente (Agost 1999, 104-105).

Por lo tanto, estos personajes se doblan con acento mexicano, como único rasgo dialectal, por ejemplo:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Kid, I know why you want to go to Lordsburg. I like you. I know your pop . She was a good friend of mine.	Ringo, yo sé por qué vas a Lordsburg. Te aprecio. Conoci a tu viejo. Era buen amigo mío.	Personaje mexicano VO habla inglés con errores gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje, verosimilitud, espacio y tiempo.	No transferencia de errores gramaticales del personaje mexicano. Compensación en la interpretación con acento mexicano.

Tabla 49: Ejemplo 84 de La diligencia con TCR 00:47:00. Análisis de la fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: No se transfieren los errores gramaticales que cometen los personajes mexicanos al hablar en inglés, como la frecuente confusión entre *he* y *she* (o *his/him* y *her*), que se debe en parte al hecho de que en español, el adjetivo posesivo “su”, apócope de “suyo/a”, puede ser masculino o femenino. Tampoco se transmite el error de conjugación del tiempo verbal de *know*, que debería estar conjugado en el pretérito indefinido *knew*. Sí que se compensa el rasgo dialectal con un elemento prosódico o paralingüístico, el acento mexicano. También se compensa a través del léxico, manteniendo un registro equivalente, como con la traducción del término informal *pop* (*padre*) por su equivalente informal *viejo*.

- **Estandarización de idiolectos**

La estandarización lingüística también afecta al doblaje de los idiolectos, sobre todo con la tendencia a estandarizar los rasgos lingüísticos orales y regionales. Como resultado, se produce “a relative weakening of the oppositions between the (groups of) persons they are related to/represent” (Goris 1993, 175). Pese a todo, se mantienen parcialmente las marcas idiolectales a través del léxico. Goris pone el ejemplo del doblaje de tres personajes, en el que, a pesar de no haberse

transmitido los rasgos orales o regionales específicos, sí que se ha mantenido el léxico peculiar, por ejemplo, el lenguaje impecable; el discurso caracterizado por el empleo de tecnicismos; o el lenguaje informal y vulgar (aunque se han estandarizado los rasgos orales, como las contracciones, elisiones y formas verbales incorrectas).

En el caso del español, también observamos que se suele mantener el léxico específico del personaje y tampoco se transmiten los rasgos lingüísticos regionales u orales como las incorrecciones.

Por ejemplo, se mantiene el estilo del discurso filosófico del doctor Boone en *La diligencia*. En la VO este personaje se caracteriza por la sutileza de sus numerosos intertextos, que incluyen referencias bíblicas (muestras 40, 106 y 115); o referencias a poemas como *The Face That Launch'd A Thousand Ships*, que aparece en el acto V, escena I, de la obra de teatro *La historia trágica del doctor Fausto* (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*), de Christopher Marlowe (1604) de la muestra 26; o la referencia al poema *La carga de la Brigada Ligera* (*The Charge of the Light Brigade*) de Alfred Lord Tennyson (1854) de las muestras 51 y 116. Este personaje filosófico y culto, el doctor Boone, destaca por su estado de embriaguez durante toda la película, a excepción de la escena en que ejerce su profesión, durante el parto de la Sra. Mallory. En la VO, este personaje produce humor, por su acento borracho (por cuya interpretación el actor Thomas Mitchell ganó un Oscar), por sus discursos cultos en momentos de tensión (como el acecho de los indios) y por sus sutiles intertextos, modificados por su estado de embriaguez. En la VD no se transmite el rasgo de oralidad de su acento ebrio. A veces, tampoco se transmiten los intertextos, quizá por desconocimiento del traductor, o porque serían difíciles de reconocer para el espectador meta. En otras ocasiones, los intertextos se han traducido por sus equivalentes, con algunas modificaciones.

Aunque todas las muestras que hemos analizado relativas al discurso culto y cómico de ese personaje son dignas de comentarios, por razones de espacio nos limitaremos al siguiente ejemplo, por parecernos el más representativo:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Is this the face that <u>wrecked</u> a thousand ships and burned the <u>towerless tops</u> of Ilium?	¿Y es éste el rostro que hizo naufragar a mil barcos y quemó las torres de la indomable Troya?	Intertextualidad. Intencionalidad: cómica, irónica, por distorsión del intertexto. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, intertextos, tono filosófico; figura retórica: ironía.	Se mantienen la intencionalidad cómica y la ironía. Primera parte: traducción literal, transposición. Segunda mitad: modulación, adaptación de la ironía (omisión: towerless, ampliación: indomable). Ilium = Troya: adaptación cultural, traducción reconocida, equivalente acuñado.

Tabla 50: Ejemplo 26 de La diligencia con TCR 00:05:37. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2) y semiótico: intertextualidad (1C3)

Comentario: en este intertexto del doctor Boone, se hace referencia al poema *The Face That Launch'd A Thousand Ships*, que aparece en el acto V, escena I, de la obra de teatro *La historia trágica del doctor Fausto* (*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*), de Christopher Marlowe (1604). En la escena, el doctor Boone se lo dice a su casera, que le está echando de la pensión, donde ejerce de médico, por no pagar la renta. La peculiaridad recae en la distorsión del intertexto debido a su estado de embriaguez. En la VD se mantiene el intertexto, con modificaciones, para conseguir la misma intencionalidad (a nivel pragmático) de la ironía y el humor. El poema original dice: *Was this the face that launch'd a thousand ships, and burnt the topless towers of Ilium?* En la VO el doctor dice: *Is this the face that wrecked a thousand ships and*

burnt the towerless tops of Ilium? En la VD el doctor dice: *¿Y es éste el rostro que hizo naufragar a mil barcos y quemó las torres de la indomable Troya?* Como podemos comprobar, la primera parte de la traducción es bastante literal. En la segunda, se produce la omisión de *towerless* y la amplificación de *indomable*. En nuestra opinión, esta decisión resulta muy adecuada, puesto que la creación discursiva refuerza aún más la intencionalidad irónica y cómica de la escena, puesto que insinúa que su casera, es “indomable”. Además, él asegura un minuto más tarde, con la misma intencionalidad, que esta señora pertenece a la “Liga de la Ley y el Orden”, con sus implicaciones ideológicas correspondientes (muestra 30). También nos parece adecuada la adaptación cultural de *Ilium* (*Ilión*), traducido por su sinónimo y equivalente acuñado *Troya*, que resulta en una traducción más reconocida. Por lo tanto, en este ejemplo se cumple el mantenimiento del idiolecto a través del vocabulario que observa Goris.

Sin embargo, otro de los personajes de Goris se caracteriza por el lenguaje muy informal y a veces vulgar. En su doblaje, “although the frequent oral features (contractions, elisions, incorrect verbal forms, etc.) are standardized in the translation, his discourse remains recognizable in the dubbed version. Indeed, the translator has reproduced the social level of the original lexicon [...]” (Goris 1999, 176). Este fenómeno no suele darse en el doblaje de los *westerns* clásicos al español, donde se estandarizan los rasgos orales de los personajes caracterizados por un registro muy informal y a veces vulgar (contracciones, elisiones, formas verbales incorrectas, etc.), pero se aprecia muy poca compensación a través del léxico informal. A veces la compensación es nula, como comprobamos en la siguiente muestra:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>-Take us hours to get back there.</p> <p>- Yeah, we should have took her along.</p> <p>We should have took...</p> <p>I could see it. They was burnin' the wagons people were screamin'...</p> <p>... excepting the other day when you come home.</p> <p>But that weren't hard, not that.</p> <p>Then come the war while you was away. He learned a lot of things for hissself.</p> <p>How we doing? What was all that shooting way back?</p> <p>'-They was having some fun.</p> <p>-Peculiar kind of fun.</p> <p>-Sizing each other up for the future.</p> <p>Them two is gonna tangle for certain.</p>	<p>-Nos llevaría muchas horas llegar allí.</p> <p>-Sí, está muy lejos.</p> <p>Deberíamos...</p> <p>Es la verdad. Lo vi, incendiaron los carros y la gente gritaba...</p> <p>... exceptuando el otro día cuando llegaste a casa.</p> <p>Pero no fue eso lo peor, no.</p> <p>Estalló la guerra cuando tú estabas lejos. Aprendió muchas cosas por sí mismo.</p> <p>¿Qué estás haciendo? ¿Qué ha sido ese tiroteo de hace un rato?</p> <p>-Se estaban divirtiendo.</p> <p>-Una diversión muy original.</p> <p>-Estudiándose para el futuro. Se enfrentarán, tenlo por seguro.</p>	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.</p> <p>Variedad de usuario.</p> <p>Variación social (falta de educación formal).</p> <p>Variedades de uso:</p> <p>-Tenor. Grado de formalidad: coloquial.</p> <p>-Modo. Código lingüístico: registro coloquial.</p> <p>Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Transposición. Omisión.</p> <p>Creación discursiva.</p> <p>Traducción comunicativa.</p> <p>Adaptación de construcciones gramaticales.</p> <p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, como la variedad dialectal, idiolecto y registro lingüístico.</p>

Tabla 51: Ejemplo 170 de Río Rojo con TCR 00:06:13, 00:09:21, 00:10:36, 00:22:03, 00:22:46, 00:22:52, 00:29:30 y 00:29:38. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: En la VO los personajes con escasa educación formal (vaqueros, campesinos) utilizan un registro muy informal y en ocasiones vulgar (formas verbales incorrectas; omisión del verbo auxiliar; pronunciación incorrecta del pronombre reflexivo *himself* como *hissself*; uso incorrecto

del pronombre de complemento directo o indirecto *them*, en lugar del artículo determinado *the*, o del pronombre demostrativo *those*, etc.). En la VD se produce una estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, como la variedad dialectal, idiolecto y registro lingüístico. La estandarización se lleva a cabo mediante diversas técnicas de traducción como la transposición, omisión, creación discursiva, traducción comunicativa y adaptación de construcciones gramaticales. Como podemos comprobar al leer las versiones dobladas, no se compensa con el léxico la pérdida del registro informal de la gramática de la VO, que se pierde con la correcta gramática de la VD. En la interpretación de los actores tampoco se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento “vulgar”. En inglés, la pronunciación inculta de *hisself*, en vez de *himself*, indica una falta de educación formal. Esta pronunciación no es sólo típica del género *western* (Oeste, s. XIX), sino que también se usa en la actualidad en dialectos como el de los montes Apalaches, situados al Este, luego más que de variación geográfica, temporal o idiolecto, estamos hablando de una variación social. En cualquier caso, no se transmite este rasgo oral en el doblaje al español.

Otro ejemplo de error gramatical muy típico del género *western* (no en la actualidad) que tampoco se compensa con el léxico es el uso incorrecto del pronombre *them*:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>-Let's get outta here. -Yeah, and give them buzzards a chance.</p> <p>Them two is gonna tangle for certain.</p> <p>Now, look, Kwo, them teeth's worth a heap more than your silver dollar.</p> <p>Don't make too much noise putting them pans away.</p> <p>Get down off them horses.</p> <p>If you knew how much we been waiting for cattle and how welcome you are. You can sit on them tracks forever!</p>	<p>-Salgamos de aquí. -Sí y dejemos en paz a los buitres.</p> <p>Se enfrentarán, tenlo por seguro.</p> <p>Sabes Kwo, estos dientes valen mucho más que tu dólar.</p> <p>No hagáis demasiado ruido.</p> <p>Bajad de los caballos.</p> <p>Si supiera Vd. el tiempo que hemos estado esperando el ganado... ¡Sean Vds. bienvenidos a estos parajes!</p>	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social: clase socioeconómica baja (de educación limitada o sin educación). Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>VO: Uso de "them" como "the/those", en vez de como la forma del pronombre "they", usada como complemento directo o indirecto del verbo o de preposición. VD: Estandarización lingüística: neutralización o nivelación.</p>

Tabla 52: Ejemplo 174 de Río Rojo con TCR 00:10:06, 00:29:44, 00:31:13, 00:46:53, 01:14:15 y 01:50:38. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: en la VO se hace un uso incorrecto de *them* (forma del pronombre *they* que se usa como complemento directo o indirecto del verbo o de preposición), en lugar del artículo determinado *the*, o del pronombre demostrativo *those*, por ejemplo, *them horses*, en vez de *the/those horses*. En la VD se produce una estandarización lingüística: neutralización o nivelación (*los caballos*). Además de no bajarse el registro mediante el léxico informal, se eleva con el tratamiento de “usted”. En la interpretación de los actores tampoco se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos, como el acento “vulgar”, para compensar el rasgo oral estandarizado.

Otro rasgo oral que no se suele mantener al completo en la traducción de los idiolectos del género *western* es el caso de las repeticiones (anáfora). Por ejemplo, el personaje Nadine Groot en *Río Rojo* se caracteriza por un registro muy informal e inculto y por sus numerosas repeticiones. En la VD se han reducido las repeticiones (muestras 190, 194, 195, 197, 208 y 250), con lo que se pierde parte de su expresividad. Sí que se han mantenido en la muestra 198, lo que contribuye a la caracterización del personaje. Un ejemplo de esta reducción es la siguiente:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- But might be old Cookie might not like grubbing the trip all that way.</p> <p>-You heard me good that time, didn't you?</p> <p>- I might be able to persuade him.</p> <p>- Might be the time of year when Cookie would like a change of scenery.</p> <p>- Might be I already persuaded him cos he quit this morning!</p> <p>- Well, then it might be we could persuade you to drive the chuck wagon.</p> <p>- Might be, Mr. Dunson. Might be.</p>	<p>- Pero es un cocinero viejo y puede que no le guste un viaje tan largo.</p> <p>- Me has entendido está vez.</p> <p>- Tal vez pueda persuadirle.</p> <p>- Es la época en que el cocinero desea un cambio de ambiente.</p> <p>- ¡Y ya lo he conseguido, puesto que esta mañana nos ha abandonado!</p> <p>-Bien, en ese caso tal vez logremos persuadirte a ti de conducir el carromato.</p> <p>- Tal vez, Sr. Dunson. Tal vez.</p>	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Variación de usuario.</p> <p>Variación social (falta de educación formal) e idiolecto (repetición: anáfora).</p> <p>Variaciones de uso:</p> <p>-Tenor. Grado de formalidad: coloquial.</p> <p>-Modo. Código lingüístico: registro coloquial.</p> <p>Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal, figura retórica: repetición.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar: idiolecto, registro lingüístico inculto (primera frase, "good", "cos").</p> <p>Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales.</p> <p>Plano medio corto, excepto las dos últimas líneas que tienen la voz en off.</p>

Tabla 53: Ejemplo 194 de Río Rojo con TCR 00:20:51. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: En la VO el personaje Nadine Groot es tan dado a la repetición o anáfora, que hasta su jefe y amigo Dunson tiene una conversación con él imitando sus repeticiones. Este dinamismo dota a la escena de un cierto aire irónico y cómico, que sirve para reforzar la convención típica del género del valor de la camaradería. En la VD se produce una estandarización lingüística, una neutralización o nivelación de rasgos no estándar: idiolecto, registro lingüístico inculto (*good, cos*, etc.). La estandarización se lleva a cabo a través de diversas técnicas de traducción, como la transposición, traducción comunicativa y adaptación de construcciones gramaticales. Se eleva el registro informal de la gramática de la VO con la correcta gramática de la VD. Además, con la reducción de la repetición (anáfora) se pierde parte de la expresividad de la escena. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos, como el acento “vulgar” de Nadine Groot, aunque sí que se dobla al personaje con la voz de joven, cuando es joven y de persona mayor, cuando es mayor. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano medio corto, por lo que hay un cierto grado de restricción visual, excepto en las dos últimas líneas, que tienen la voz en off, por lo que hay más flexibilidad para el traductor.

Una excepción de un rasgo oral, que sí que se ha mantenido, es la tartamudez del personaje Dan, de la película *Río Rojo*. Aunque se ha optado por no transmitir un acento que haga obvia su tartamudez, sí que se han mantenido las repeticiones, para ser coherente con el sincronismo visual:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
-It's all right, Dan. Go ahead. -No, sir. I, I didn't mean... - You mean what, Dan? - I, I, I... I just wanted to say I wanna go! -How they doing? - Kinda... kinda uneasy.	- Está bien, Dan. Habla. - Yo, yo...no quería decir esto, Sr. - ¿Qué querías decir, Dan? - ¡Yo, yo...quería decir que voy con Vd.! -¿Cómo están? -Pues muy... muy inquietos están.	Variedad de usuario: idiolecto: fluidez del habla: tartamudez. Convención del género: caracterización del personaje: tartamudez. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Adaptación equivalente a la intencionalidad de la VO: caracterizar al personaje por su tartamudez. Coherencia entre códigos: lingüístico, visual y acústico.

Tabla 54: Ejemplo 212 de Río Rojo con TCR 00:34:53 y 00:45:44. Análisis comunicativo: variedad de uso (1D2) y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: aunque se reduce levemente el número de repeticiones (*I, I, I... I, a yo, yo...*), éstas se conservan, con el propósito de mantener la intencionalidad de la VO: caracterizar al personaje por la fluidez del habla, su tartamudez. Aunque no se transmite un acento obvio, el mantenimiento de las repeticiones proporciona una coherencia entre el código visual, el lingüístico y el acústico.

• Conclusiones de la estandarización lingüística

A modo de síntesis, hemos observado que en el doblaje de las películas del género *western* clásico al español, se evitan, tanto los dialectos geográficos (por ejemplo, del Sur), como los dialectos sociales (por ejemplo, derivados de la falta de educación formal, como en personajes vaqueros o campesinos).

Se omiten todos los errores gramaticales de los personajes (vaqueros, campesinos, mexicanos y personaje sueco). La única excepción es el caso de los indios, donde se dobla a los

personajes hablando con infinitivos (no tan común en los primeros doblajes) y se reproducen algunos errores gramaticales (omisión del verbo o del artículo determinado).

En el caso de los personajes mexicanos, se transmite su acento, pero se omiten todos los errores gramaticales y muletillas, por razones obvias.

La falta de rasgos que distingan a los personajes geográfica o socialmente se compensa, en ocasiones, con el léxico (bajando el registro), expresiones coloquiales y otros rasgos típicos de la oralidad como las exclamaciones.

No se emplean palabras malsonantes en este género cinematográfico.

Sí que se transmiten las peculiaridades de los idiolectos, como el lenguaje filosófico del doctor Boone en *La diligencia*, aunque no se transmite el elemento paralingüístico o prosódico de su acento ebrio.

Si el sincronismo visual lo requiere, se produce alguna excepción, como la tartamudez del personaje Dan de *Río Rojo*. En su doblaje no se transmite un acento obvio, pero sí que se mantienen las repeticiones, para mantener la coherencia entre el código visual, el lingüístico y el acústico.

8.2.2.2.2 *Naturalización*

Como vimos anteriormente, con la norma de la estandarización lingüística se neutralizan los dialectos geográficos hasta tal punto que no se pueden localizar geográficamente en la VD. Según Goris, “the reason for the omission of geographically determined elements is the socio-cultural adaptation of the translation, which may be considered an important translational norm in its own right” (1999, 177).

El proceso de naturalización (adaptación) tiene la finalidad de acercar el texto audiovisual a la cultura meta, para que sea más comprensible para el espectador, mediante la adaptación de los elementos socioculturales, los signos gráficos, la pronunciación y la sincronía visual.

- **Adaptación sociocultural de la traducción**

En el caso del doblaje en Francia, Goris observa que se convierten las medidas, como las pulgadas a centímetros o los acres a hectáreas. Sin embargo, en el caso del doblaje de los *westerns* clásicos al español, hemos observado que se suelen mantener en el sistema anglosajón de unidades o sistema de medidas americano, traducándose por sus equivalentes acuñados (por ejemplo, *miles* por *millas*, en la muestra 180). También observa que se traducen algunos nombres americanos por sus equivalentes, lo que también se da en nuestro caso: *Missuouri: Misuri* (*La diligencia*, muestra 6), o *Texas: Texas*, *Red River: Río Rojo*, *San Saba Meridian: Nuevo Meridiano*, *New Orleans: Nueva Orleans*, *Missouri: Misuri* (*Río Rojo*, muestra 149).

Goris observa que desaparecen referencias a un lugar, como todas las referencias a Holanda y al discurso neerlandés en la película de *Hector*, donde la rivalidad entre Bélgica y Holanda le es desconocida al espectador francés. En el caso del doblaje de *westerns* clásicos al español hemos observado que este fenómeno se da con mucha frecuencia. Por ejemplo, en la película *Raíces profundas* se omite el brindis por *Wyoming* el Día de la Independencia (muestra 300, comentada anteriormente en la Tabla 31). En la película de *La diligencia* se omiten *Superstition Mountain* (muestra 89, comentada anteriormente en la Tabla 35), la parada de *Tonto* (muestra 12), la oficina del banco *Wells Fargo* (muestra 10) y el vado de *Lee's Ferry* (muestra 39, comentada anteriormente en la Tabla 39).

En la película de *Río Rojo* se omite *Chisholm Trail* (nombre de la ruta ganadera de Kansas a Texas establecida en la segunda mitad del s.XIX, en la que se basa la película, muestra 147).

Goris detecta la adaptación de términos americanos, como *M.B.A.*, traducido por *diplôme*. En el caso del doblaje de los *westerns* clásicos americanos al español, hemos observado que la adaptación de términos culturales es una práctica muy común (38 muestras). Por ejemplo, en la película *La diligencia* se adapta *barred: cañón* (“las barras” de la pistola, muestra 25). En la película *Río Rojo* se adaptan *carpetbagger: cuatrero* (muestra 210), *biscuit: bizcocho* y *pie: pastel* (muestra 226), *by grant and patent: por Real Decreto* (muestra 185), *Longhorn: novillo* (209) y *dice table: mesa de juego* (muestra 244). En la película *Raíces profundas* se adaptan *soda-pop: gaseosa* (muestra 289), *team: caballos* (muestra 286), *homesteaders: campesinos* (muestra 276), *pie: tarta* (muestra 284), *two bits: veinticinco (centavos)*, muestra 295), *coal oil can: bidón de petróleo* (muestra 312), *sleep: siesta* (muestra 325), *kit and caboodle: bártulos* (muestra 335), *plunder: bártulos* (354) y *six-shooter y six-gun: revólver* (muestra 289).

Aunque muchos de estos términos se merecen comentarios, dado su interés geográfico o histórico, puesto que reflejan las costumbres y recursos de la sociedad americana del siglo XIX – reflejo lejano de la sociedad europea a través de los colonos– por razones de espacio, nos limitaremos a comentar cinco ejemplos representativos:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Most of you have come back to Texas from the war. You came back to nothing. You found your homes gone and your land stolen by carpetbaggers . There's no money and no work because there's no market for beef in the South.	La mayoría de vosotros habéis regresado a Texas después de la guerra. Para encontraros con nada. Vuestras casas habían desaparecido, vuestro ganado desperdigado y vuestras tierras robadas por el enemigo. Bien, no hay dinero y no hay trabajo porque no hay mercado para el ganado en el sur.	Variedades de uso: -Campo temático: historia, guerra. -Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual. Elementos culturales: historia, sociedad y política. Aspectos ideológicos. Convenciones del género: tiempo y espacio, verosimilitud, caracterización del personaje: repetición, registro informal.	Reducción, naturalización, adaptación de la referencia sociocultural "carpetbagger", traducida por el hiperónimo "enemigo" o por "cuatrero" (ladrón de ganado). Plano general, DE.
I know. Cattle running wild, carpetbaggers reaching with both hands...	¿Qué quieres que vea? El ganado en estado salvaje, los cuatreros atracando sin compasión...	Máxima conversacional de la cantidad y la manera. Sincronismo visual o sincronización. Sincronía fonética o labial, isocronía.	

Tabla 55: Ejemplo 210 de Río Rojo con TCR 00:32:32 y 00:39:18. Análisis pragmático: máximas conversacionales (1B3); semiótico: elementos culturales (1C1) y aspectos ideológicos (1C2); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Se produce una naturalización, adaptación de la referencia sociocultural “carpetbagger”, que se traduce por el hiperónimo “enemigo”, o por “cuatrero” (ladrón de ganado), un término no muy exacto, pero conocido por el espectador. Referencia histórica: "carpetbaggers" eran los oportunistas blancos que fueron del Norte al Sur durante la Reconstrucción, tras la Guerra de Secesión. Se trata de un insulto que les puso la gente blanca del Sur que no tenía mucho poder político y económico. El nombre viene del contenedor “carpetbag”, en que traían la ropa para viajar al Sur y que usaban para robar. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano general, de espaldas, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía, lo que da flexibilidad al traductor.

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- You and the other squatters.</p> <p>- Homesteaders, you mean.</p> <p>- I could blast you outta here right now.</p> <p>- Listen to me. The time for gun-blastin' a man off his place is passed.</p> <p>- A homesteader can't run but a few beef, but he can grow grain.</p> <p>- What's more, I'll buy your homestead.</p> <p>- The other homesteaders?</p> <p>- The other homesteaders, I think they run. I think they get out of here.</p>	<p>- Os iréis, tú y los demás intrusos.</p> <p>- Campesinos, querrás decir.</p> <p>- Si quisiera podría arrojaros de aquí a todos, ahora mismo.</p> <p>- Voy a contestarte a eso. Los tiempos en que pistola en mano se arrojaba a un hombre de su propiedad, han pasado.</p> <p>- No podrá criar más que unos pocos terneros, pero si cultiva trigo, heno...</p> <p>- Es más, estoy dispuesto a comprarte todo esto.</p> <p>- Y a los demás campesinos, ¿qué?</p> <p>- Yo creo que los demás campesinos, huirán inmediatamente. Seguro que se marcharan todos de aquí.</p>	<p>Léxico general de la época del género.</p> <p>Elementos culturales: historia.</p> <p>Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio.</p> <p>Variedad de uso: campo temático: historia.</p>	<p>Equivalente cultural de "squatter" ("invasor de tierras"), traducido como "intruso".</p> <p>Equivalente cultural de "homsteader" (término americano de la época, en desuso, que se refería a un "colono" ("settler who claims land"), traducido como "campesino". Reducción de "homstead" ("hacienda", "propiedad") por "esto".</p>

Tabla 56: Ejemplo 276 de Río Rojo con TCR 00:06:32, 00:09:23, 01:05:20, 01:07:33 y 01:17:56. Análisis léxico-semántico (1A1); semiótico: elementos culturales (1C1); y comunicativo: variedad de uso (1D3)

Comentario: Se naturaliza “squatter” (invasor de tierras) y se traduce por el equivalente cultural “intruso”. También se naturaliza “homseteader” por el equivalente cultural “campesino”. Referencia histórica: “homesteader” es un término americano de la época, en desuso, que se refería a “un colono” (“settler who claims land”). Abraham Lincoln firmó la primera ley, la "Homstead Act" (1862), para que pudiera pedir un préstamo de tierra federal todo aquel que fuera mayor de 21 años o cabeza de familia y que no hubiera tomado armas contra el gobierno de EE.UU.,

incluyendo esclavos liberados y mujeres. En la VD se produce una reducción de "homestead" ("hacienda", "propiedad"), traducido por "esto", dejando que la información se transmita únicamente por el canal visual, perdiéndose parte de la carga histórica del léxico de la VO.

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Joe, why don't you hitch up the team?</p> <p>- Marian, I've been fighting this stump off and on for two years. Use the team now, this stump could say it beat us.</p> <p>- Would you like to hitch up the team and haul that wire from Grafton's?</p> <p>- Anything you say.</p> <p>- Shane, you better hitch up that team.</p> <p>- 'Cause today we're really gonna celebrate the Fourth of July!</p> <p>- Shane, hitch up the team.</p> <p>- What are you going to do, Joe?</p> <p>- Go to town. I'm gonna see about this.</p>	<p>- Joe, ¿por qué no atas ahí los caballos?</p> <p>- He estado luchando con este tronco durante dos años. Recurrir ahora a los caballos demostraría que nos puede.</p> <p>- Shane, ¿querría enganchar los caballos y traerme alambre espinoso del bazar de Grafton?</p> <p>- Sí, ahora voy.</p> <p>- Shane, hazme el favor de enganchar los caballos...</p> <p>- ¡Marian, hoy vamos a celebrar de veras el Cuatro de Julio!</p> <p>- Shane, ensilla mi caballo, por favor.</p> <p>- ¿Qué vas a hacer, Joe?</p> <p>- Ir al pueblo a averiguar lo ocurrido.</p>	<p>Léxico relativo a las costumbres de la época del género: caballería, transporte, agricultura y ganadería.</p> <p>Convención del género: tiempo y espacio.</p> <p>Elementos culturales: costumbres.</p>	<p>Equivalente cultural de "team": "caballos" y de "hitch up", traducido como "atar", "enganchar" y "ensillar".</p>

Tabla 57: Ejemplo 286 de Raíces profundas con TCR 00:14:32, 00:16:26, 00:53:43 y 01:17:40. Análisis léxico-semántico (1A1) y semiótico: elementos culturales (1C1)

Comentario: Éste es otro ejemplo de cómo se naturaliza el léxico relativo a las costumbres de la época. Se adapta "team" con el equivalente cultural "caballos" y "hitch up" se traduce por "atar", "enganchar" y "ensillar". Referencia histórica: en aquella época las diligencias solían llevar cuatro

caballos ("a two team hitch") o seis caballos ("a three team hitch"). Un "single team" lo componían dos caballos. El "team" se cambiaba cada cinco o diez millas.

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Get the coal oil can from the wagon.	Me he olvidado el bidón de petróleo en el carro, ve a buscarlo.	Léxico del género: energía, combustible. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Adaptación, equivalente cultural de "coal oil can": "bidón de petróleo".

Tabla 58: Ejemplo 311 de Raíces profundas con TCR 00:33:01. Análisis léxico-semántico (1A1)

Comentario: Se produce una naturalización, adaptación de "coal oil can", traducido por un equivalente cultural, "bidón de petróleo". Referencia histórica y geográfica: "coal oil" era un queroseno empleado para la iluminación, hecho de la hulla extraída de Pennsylvania al NE de Ohio.

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
- Ernie's getting out today. Packed up kit and caboodle . - Been expecting that. Ryker's boys bluffed him out.	- Ernie se ha marchado. Lo dejé cargando sus bártulos en el carro. - Esperaba que ocurriera eso. Los hombres de Ryker lo han acobardado.	Léxico de la época del género: objetos, pertenencias, hacer maletas. Variedad de usuario. Problema de traducción de la variedad temporal. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, verosimilitud, tiempo y espacio.	Equivalente cultural de "kit and caboodle", traducido como "bártulos".

Tabla 59: Ejemplo 335 de Raíces profundas con TCR 01:10:25. Análisis léxico-semántico (1A1) y comunicativo: variedad de usuario (1D2)

Comentario: Naturalización de "kit and caboodle", traducido por el equivalente cultural "bártulos". Referencia histórica: el término americano del s. XIX "caboodle", o "boodle", está en desuso y sólo se oye ocasionalmente en la expresión informal "the whole kit and caboodle" para designar "a collection of things". Otro ejemplo similar en esta película es el caso de "plunder" (muestra 354), que también se naturaliza con un equivalente cultural, según lo que significaba en la época del género (s. XIX): "bártulos", "enseres", "trastos" (posesiones como muebles y ropa). Hoy en día "plunder" se usa como "saqueo", "botín", "pillaje", por ejemplo, un "Viking plunder". A veces se usa en publicidad para dar a entender que otra empresa "se está aprovechando" del cliente.

Goris pone como último ejemplo de adaptación sociocultural la naturalización de la metáfora. En nuestro corpus también hemos encontrado varios casos donde se naturalizan los elementos culturales metafóricos, locuciones, expresiones y lenguaje figurado en general. Por ejemplo, en la película de *La diligencia* se traduce la expresión *two of a kind* por la locución equivalente en lengua meta *Dios los cría y ellos se juntan* (muestra 31); se naturaliza la expresión *to be smarter than a trade rat* por *ser más listo que un zorro* (muestra 48, comentada anteriormente en la Tabla 27); y se adapta *fuddle* (*confusión; borrachera*) de la muestra 66, con el equivalente cultural *cogorza*, con lo que inevitablemente se pierde la dilogía o doble sentido (*confusión*) y parte de la intencionalidad de la ironía. En la película *Raíces profundas* se adapta el sentido metafórico de *to buffalo someone* (muestra 331), con diferentes equivalentes culturales, como *burlarse* (TCR 00:26:50), *molestar* (TCR 00:55:10) o *acobardar* (TCR 01:11:47). También se naturaliza la expresión *to be up against a stacked deck* (sinónimo de *to have the cards stacked against one*), de la muestra 366, traducéndose *por preparar una emboscada a alguien*.

- **Adaptación de los signos gráficos**

Goris observa que se adaptan los signos gráficos al francés de varias maneras, la más drástica es la de reemplazarlos por la LM. Una solución más fácil es hacer que uno de los personajes o que una voz en off los explique.

En nuestro análisis hemos recogido 28 muestras relativas a los signos gráficos, concretamente pertenecientes al análisis comunicativo: variedades de uso: modo: código visual: ajuste: código escrito en la imagen (1D3). En el caso del doblaje de nuestros *westerns* clásicos no se suelen traducir los códigos escritos. La película *Río Rojo* tiene un narrador para el texto que aparece en la imagen (basado en los anales de la historia de Texas), porque la versión original tenía un narrador, antes de su remasterización, en la que se sustituyó al narrador por la narración en la imagen. Como excepción está la traducción de los letreros del único establecimiento de la película *Raíces profundas*: *GRAFTON'S GENERAL MERCANTILE CO. / SUNDRIES & SALOON / HOTEL*, cuyos signos gráficos en la pantalla no se traducen como tales, pero sí que los personajes dicen que van “al bazar”, “a la ciudad” o “al bar de Grafton”. En nuestra opinión, en la mayoría de los casos las traducciones no son necesarias, puesto que el espectador obtiene suficiente información mediante el código visual para recomponer la escena.

En la película *La diligencia* no se traduce la información en la puerta del banco: *MINER'S & CATTLEMEN'S BANK / CAPITAL \$50,000 - ASSETS \$250,000* (muestra 25), ni el rótulo del médico: *Josiah Boone, M.D.* (muestra 27), ni la información de la puerta del periódico: *EDITOR* (muestra 146). En el caso del banco, pensamos que el signo gráfico añade información interesante para el espectador de la VO, pero que no es fundamental para el entendimiento de la escena en la VD. En el caso de “editor”, la traducción no es necesaria, puesto que se equipara a su equivalente

acuñado en español y su traducción daría lugar a una redundancia entre el código lingüístico y el visual. Sin embargo, con la no traducción del letrero del médico se retrasa la caracterización del personaje en la VD:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
"Josiah Boone, M.D." (Entre dos rótulos: "Mrs. Elma Peachtree / Dressmaking" y "Harvey Plum / Dental work")	Ø Código escrito en la imagen: rótulo en la pensión de la que echan al médico borracho por no pagar la renta.	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: rótulo. Convenciones del género: caracterización del personaje: léxico, escrito en la imagen, verosimilitud.	No traducción.

*Tabla 60: Ejemplo 27 de La diligencia con TCR 00:05:50, 00:09:54 y 00:14:38.
Análisis comunicativo: variedad de uso (1D3)*

Comentario: Gracias a los letreros: *Mrs. Elma Peachtree, Dressmaking / Josiah Boone, M.D. y Harvey Plum, Dental work*, el espectador de la VO entiende en el minuto 00:05:50 que el personaje de la pantalla es un médico (*M.D., Doctor of Medicine*), que vive en esa pensión, donde también viven una modista y un dentista, y que la señora que le está gritando y echando de la pensión por no pagar la renta es su casera. Además, el código visual se complementa con el lingüístico, puesto que los personajes se refieren al médico con el coloquialismo “Doc.”, en la muestra 28 (TCR 00:05:50, 00:05:56, 00:06:06, 00:06:22, 00:07:14 y 00:09:54). Sin embargo, en la VD no se traduce ni la información transmitida por el código visual *M.D.*, ni la transmitida por el código lingüístico *Doc.* Por lo tanto, el espectador meta no sabe si el personaje en la pantalla (borracho, con sombrero y maletín) es un médico, un veterinario, un milagrero, un vendedor

ambulante, etc., hasta el minuto 00:10:17, en que se dice expresamente en el diálogo y con mucho escepticismo que es un médico: *-There is a doctor, dear, the driver told me. -Doctor? Doc Boone? He couldn't doctor a horse. -Si llevamos un doctor, el mayoral me lo dijo. -¿Doctor? ¿Doc Boone? Ese no curaría ni a un caballo.*

En el caso de la película *Río Rojo*, como ya comentamos, se remasterizó la VO, cambiándose la voz del narrador por la narración del texto en la imagen, en forma de libro, y añadiéndose escenas. La VD mantiene la voz del narrador, además de la narración del texto en la imagen y de numerosas escenas que se han añadido después en inglés, sin traducir (muestra 239). El libro narra la historia en la imagen en la VO, con un narrador en la VD en las muestras 147, 148, 179, 217, 223, 227, 234, 241, 247. Aparece la voz del narrador, sin aparecer el libro en la imagen, en las muestras: 168, 213, 221, 235, 243, 255 y 258. El libro aparece en la imagen, sin traducción, en la muestra 257. En otros casos, aparece primero el libro en la pantalla sin narrador y luego se añade la voz del narrador, como en las muestras 225, 251 y 254. A continuación comentaremos los dos primeros ejemplos que aparecen en la película:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
"AMONG THE ANNALS OF THE GREAT STATE OF TEXAS MAY BE FOUND THE STORY OF THE FIRST DRIVE ON THE FAMOUS CHISHOLM TRAIL. A STORY OF THE GREAT CATTLE HERDS OF THE WORLD, OF A MAN AND A BOY--THOMAS DUNSON AND MATHEW GARTH, THE STORY OF THE RED RIVER D".	Ø	Elementos culturales: anales de la historia de Texas ("Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen.	No traducción.

Tabla 61: Ejemplo 147 de Río Rojo con TCR 00:00:01. Análisis comunicativo: variedad de uso (1D3) y semiótico: elementos culturales (1C1)

Comentario: No se traduce el contexto histórico narrado por escrito en la pantalla: historia de "Chisholm Trail", ruta ganadera de Kansas a Texas, establecida en la segunda mitad del s.XIX., en que se basa la película. Sí que se traduce en la versión subtitulada.

Un minuto después se hace alusión a la historia ficticia de la película, basada en un hecho real, a través de un narrador, pero no se menciona la ruta histórica "Chisholm Trail" en toda la película:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>Early Tales of Texas</p> <p><i>In the year 1851, Thomas Dunson accompanied by a friend, Nadine Groot, left St. Louis and joined a wagon train headed for California. Three weeks on the trail found them near the northern border of Texas. The land to the South looked good to...</i></p>	<p><i>Les explicaré como empezó la historia del <u>Río Rojo</u>... Transcurría el mes de <u>agosto</u> de 1851, Tom Dunson y yo abandonamos St. Louis y nos unimos a una caravana de carromatos rumbo a California. Después de tres largas semanas de viaje llegamos muy cerca de la frontera norte de Texas...</i></p>	<p>Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Texas (ruta ganadera de Texas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador se ajusta al tiempo en que aparece el libro en la imagen. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera.</p>	<p>Naturalización: adaptación: narrador.</p>

Tabla 62: Ejemplo 148 de Río Rojo con TCR 00:01:18. Análisis pragmático: foco contextual (1B1) y máximas conversacionales (1B3); semiótico: elementos culturales (1C1); comunicativo: variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: En la VO aparece el código escrito en la imagen: el libro del que el espectador lee la historia en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. En la VD se produce una naturalización, una adaptación con un narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Nadine Groot, el amigo del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye omisiones y adiciones, que respetan o violan las máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Se omite la información referente a los anales de Texas sobre la historia de la ruta ganadera de “Chisholm Trail” (ver muestra anterior). En su lugar, se la denomina la historia del Río Rojo, que es el río que pasa por la ruta, la marca del ganado de Dunson (*Red River D*) y el título de la película.

Como ya mencionamos, en *Raíces profundas* no se traducen, como tales, los letreros del establecimiento: *GRAFTON'S GENERAL MERCANTILE CO. / SUNDRIES & SALOON / HOTEL* (muestra 308, TCR 00:31:53, 00:46:45, 01:08:55, 01:10:34 y 01:22:12), pero sí que se explica a través de los personajes, que van “al bazar”, “a la ciudad” o “al bar de Grafton”. No se traduce el resto de signos gráficos, por ejemplo el catálogo de ropa en primerísimo plano: *SEARS, ROEBUCK & CO., CHEAPEST SUPPLY HOUSE ON EARTH, CHICAGO DEPARTMENT OF HATS AND CAPS.*, (muestra 310); la información de la caja: *GLASS JARS HANDLE WITH CARE* (muestra 313); el cartel del bar: *PUBLIC AUCTION* (muestra 316); o la información del epígrafe: *IN GLORY*, que figura en una tumba de madera (muestra 359) y cuya traducción tampoco es necesaria, puesto que se sobreentiende por el contexto (cementerio, escena de un funeral) y por su proximidad a su equivalente en español.

- **Adaptación de la pronunciación**

Además de la pérdida de los acentos regionales, mencionada en la estandarización lingüística, los nombres propios o palabras que no se traducen se pronuncian a la francesa, en el caso que estudia Goris. En el caso de España, inevitablemente, también se pronuncian los términos no traducidos con la fonología española, lo que contribuye en cierta medida al proceso de naturalización. Aunque cabe destacar que los actores españoles hacen un esfuerzo por pronunciar los nombres lo más cercano posible a la pronunciación inglesa.

Se adapta la pronunciación de lugares, como en *La diligencia: Lordsburg, Dry Fork, Kansas*, etc. (muestra 6); en *Río Rojo: Salt Fork, St. Louis*, etc. (muestra 149); y en *Raíces profundas: Alabama, Cheyenne*, etc. (muestra 261).

Se adapta la pronunciación de nombres propios, como *Buck, Luke Plummer, Whitney Gatewood*, etc. en *La diligencia* (muestra 7); *Matthew Garth, Meeker, Teeler*, etc. en *Río Rojo* (muestra 150); *Joey, Shane, Ernie Wright, Ed Howells*, etc. en *Raíces profundas* (muestra 26); y los nombres de los animales, como las yeguas *Bessie, Bonnie y Backie* de *La diligencia* (muestra 42).

Se adapta la pronunciación de otros nombres, como la empresa *Greenwood Trading Company* en *Río Rojo* (muestra 149), el rifle *Winchester* en *La diligencia* (muestra 47), las tribus indias *Apaches* y *Cheyennes* en *La diligencia* (muestra 8) y *Cherokee* en *Río Rojo* (muestra 209), o las razas de vacas lecheras *Jerseys* y *Holsteins* en *Raíces profundas* (muestra 262).

- **Adaptación de la sincronía visual**

Según Goris, la sincronía visual es el aspecto más importante de la naturalización, porque “it is visual synchronization which is supposed to create the impression that the actors on the screen are actually pronouncing the translated words” y esta ilusión es imprescindible para presentar la película como si fuera francesa (Goris 1993, 180).

En el caso del doblaje del género *western* clásico al español, observamos que se da más prioridad a la transmisión del mensaje, del sentido y la intencionalidad de la escena, que a mantener un sincronismo visual estricto. En orden de importancia en el caso del español, pondríamos primero a la isocronía (duración del enunciado), después a la sincronía cinésica (gestos) y por último, a la sincronía fonética o labial (ajuste del enunciado con el movimiento de los labios en la pantalla).

Sin embargo, como explicaremos cuando analicemos el doblaje del subgénero *spaghetti western* al inglés, en este doblaje se da mucha más prioridad al sincronismo visual que a la traducción fiel de los diálogos, puesto que en muchas ocasiones, la intención era que parecieran productos americanos. En el análisis de la “Fase 2: Fase del ajuste. Sincronismo visual o sincronización” trataremos con detalle el tema de la adaptación de la sincronía visual.

8.2.2.2.3 *Explicitación*

Por lo que se refiere a esta tercera norma, “this strategy aims at increasing the degree of redundancy and internal (logical) coherence of the filmic message” (Goris 1993, 182). Además, el autor advierte que esta norma no sólo se da en el doblaje, sino en la traducción en general y que Toury (1980) ya consideraba esta tendencia de traducción como prácticamente universal.

La alta frecuencia de esta norma en nuestro estudio también secunda estos postulados, tal y como comprobamos en el análisis cuantitativo (vid. 8.1.2.1). Goris señala cuatro tipos de explicitación: la aclaración y precisión de expresiones equívocas o vagas, la explicación de la causa lógica o los motivos personales de los personajes, la adición de referencias internas, y la explicitación textual de las imágenes. Nosotros además hemos encontrado otros tipos, como la explicitación del sujeto de la frase o del lugar de la acción.

- **Aclaración y precisión de expresiones equívocas o vagas**

En nuestro corpus hemos encontrado numerosos ejemplos donde se traducen las expresiones vagas o equívocas de una manera más clara y precisa. En algunos casos la explicitación es directa, con técnicas de traducción como la adición de la explicitación o la traducción explicativa, y en otros casos es más indirecta, a través de técnicas como la ampliación o la amplificación.

En la película *La diligencia* encontramos *little fellows: niños* (muestra 102), *things like this: en esta situación* (muestra 110) y *get the leader: mira esas riendas* (muestra 129).

En la película *Río Rojo* encontramos *I got two more of'em: liquidé a dos más* (muestra 174), *cut'em out: separarlos de los míos* (en concordancia con el código visual, el ganado de la imagen, muestra 202), *an extra horse: otro caballo de refresco* (muestra 218), *in the Union: un nuevo estado* (muestra 219), *the whole bunch was off: el rebaño se desperdigó* y *got it: pagaron con su vida* (muestra 224), *I can't whip up no pâté foie gras: no puedo entretenerme* (muestra 226) y *plantin': matar* (muestra 230).

En la película *Raíces profundas* encontramos *and the like*: y otras razas lecheras (muestras 262 y 272), *we're kind of fancy*: hoy has tirado la casa por la ventana (muestra 284), *hold your horses*: no te enfades (muestra 307), *maybe you'd like to draw some straws*: ¿quiere alguien recibir más? (muestra 317), *easy chair*: silla carcomida (muestra 323), *sleep*: siesta (muestra 325) y *pow-wow*: aliarse (muestra 338).

Por razones de espacio, hemos optado por sólo comentar el último de los ejemplos, por tener bastante carga cultural:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<ul style="list-style-type: none"> - What's a gunman doing around here? - Pow-wow with Ryker? - Don't start. We don't know it's Wilson. 	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Qué va a hacer un pistolero como Wilson por aquí? - Aliarse con Ryker. - Fred no empecemos, Torrey no ha dicho que fuese Wilson. 	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Variedad de usuario.</p> <p>Problema de traducción por la variación histórica y geográfica.</p> <p>Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.</p>	<p>Explicitación del significado del verbo "to pow-wow" traducido como "aliarse".</p>

Tabla 63: Ejemplo 338 de Raíces profundas con TCR 01:02:34. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); y comunicativo: variedad de usuario (1D2)

Comentario: se produce una explicitación del significado del verbo “to pow-pow” (“powwow”, “pow wow”, “pau wau”), que proviene del término Narragansett “powwaw”: “líder espiritual”. El término se utiliza en EE.UU. haciendo referencia a la congregación de algunos nativos norteamericanos. Se traduce como “aliarse”, con la inevitable pérdida de la referencia a los indios.

- **Explicación de la causa lógica o los motivos personales de los personajes**

En la película de *La diligencia* encontramos la explicación de la causa lógica y motivo personal: *Them coyotes gimme the creeps. It sounds just like a baby: Los coyotes me crisan los nervios. Aúllan como, aúllan como un niño llorando* (muestra 81).

En la película *Raíces profundas* hemos encontrado los siguientes ejemplos: *I want to go to the blacksmith's: hace varios días que quiero llevar a herrar el caballo* (muestra 341), *If I could hire me a man that... [...] cussin' me...: Si pudiera emplear algún jornalero, sería otra cosa [...] y me quedé sin ayuda...* (muestra 283), *chase her out of there: ve y métela en el corral* (muestra 281), *cheer: traigo una cosa que os gustará [...] ¿no quieres echar un trago?* (refiriéndose a la botella de whisky de la pantalla, muestra 334).

- **Adición de referencias internas**

Hemos encontrado varios ejemplos en los que se añade información en la VD, que todavía no aparece en la VO. En la película *La diligencia* encontramos: *-Where is Richard? Is he all right? -He's all right, don't worry, it wasn't a bad wound. -¿Y Richard? ¿Cómo se encuentra? -Fuera de peligro, no se preocupe, está en el hospital militar* (muestra 130). En *Río Rojo* encontramos: *They got a long bar and dice tables... dancing girls: Tienen un bar grande y muy largo y... y mesas de juego y muchachas que bailan y... y espejos* (muestra 244). En *Raíces profundas* hallamos: *So, on Saturday, we'll get together and go into town for our supplies: Entonces, nos reuniremos el sábado e iremos juntos al bazar a buscar provisiones para la semana* (muestra 305) y *Anyhow, I'm going to Grafton's to get a bottle: Voy al bar de Grafton a buscar una botella para la fiesta* (muestra 328).

- **Explicitación textual de las imágenes**

Con la explicitación textual de las imágenes aumenta el grado de redundancia de la versión doblada con la imagen (Goris 1993, 184). Nosotros también hemos detectado varios ejemplos en nuestro corpus.

En la película de *La diligencia* encontramos: *Won't you join me, Doctor?: ¿Quiere una copa, Doc?* (muestra 97). En este caso, la explicitación es innecesaria, puesto que en el código visual se ve que sube la copa y bebe, por lo que se produce una redundancia con la imagen y con la sincronía cinésica. Pero no es primer plano, luego la sincronía fonética no es primordial y se puede añadir la explicitación.

También se explicita *Kid, take your suspenders and cress-tie them wheels. Ringo, quítate los tirantes y átalos a la rueda de adelante* (muestra 125). En este caso, el traductor se permite violar la máxima conversacional de la cantidad con la adición y explicitación, para añadir coherencia con la sincronía cinésica, puesto que el comisario Buck dirige a Ringo con sus gestos. Además es un plano general, donde el personaje se mueve de arriba a abajo y al final de la escena tiene la cara tapada por el sombrero al agacharse. Al no verse los labios, no es primordial la sincronía fonética o labial y resulta adecuada la explicitación de la imagen.

Otro ejemplo es la explicitación textual de la imagen de *I don't need them: No hacen falta esposas* (muestra 138), que no es necesaria, puesto que las lleva en la mano. Se trata de un plano americano, en el que pasa otro personaje por delante y les tapa, por lo que la sincronía fonética o labial no es primordial y se puede añadir la explicitación.

En la misma película, se explicita *Can I have that?: ¿Me pasa el whisky?* (muestra 141). La explicitación textual de la imagen es innecesaria, puesto que el espectador de la CM reconoce el objeto (la botella de whisky que aparece en pantalla). Bastaría con *¿me la pasa?* y se respetaría la sincronización. Se produce una violación de la máxima conversacional de la cantidad con la explicitación. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano medio, donde no es tan importante la sincronía, pero es un momento de alta tensión (la espera del duelo) y tanto el resto de personajes como el espectador lo miran atentos. Se respeta la sincronía fonética o labial (vocales abiertas) de la frase, menos con la explicitación: *Can I have that?: ¿Me pasa el whisky?*

En la película *Raíces Profundas* se explicita textualmente la imagen de *Warm it up for you?: ¿Un poco de café caliente?* (muestra 297). Aunque resulte redundante, esto es posible por ser un plano medio, donde la sincronía fonética o labial no es muy primordial.

También se explicita: - *What do I get for the empty?: - ¿Qué me da por el casco vacío?* (muestra 312). Aunque la explicitación resulte redundante, dado que se ve el casco en la imagen, el personaje está de espaldas, por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la sincronía cinésica.

Así mismo, se explicitan las voces indistintas, AD LIB, o AB LIBITUM de la muestra 337. En la VO se oye más a las mujeres. Joe gesticula y mueve los labios como diciendo "wow, wow". En la VD se explicita textualmente la escena mediante la creación discursiva: -*Vamos, vamos, huyamos de la quema.*- (TCR 01:00:43) y *¿Se puede saber qué haces ahí, pasmarote?- ¡Estos hombres!* - *Oye Torrey, ¿no crees que ya es hora de que me saques a bailar?* (TCR 01:01:10). En este caso, la explicitación del lenguaje ininteligible, en el momento en que las mujeres vienen a sacar a los hombres a bailar, complementa la expresividad de la escena y refuerza la intencionalidad

de la imagen de la ironía y el humor. Además, se trata de un plano general, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y en este caso, la sincronía cinésica (en concordancia con la escena del baile). Se mantiene bien la sincronía, lo que da muestra de la acertada creatividad del traductor y la buena dirección de los actores de doblaje, en definitiva, un buen trabajo en equipo.

Además de estos cuatro casos de explicitación que observa Goris, hemos encontrado otros tipos como la explicitación del sujeto de la frase o la explicitación del lugar de la acción.

- **Explicitación del sujeto de la frase**

Hemos encontrado varios casos en que se explicita el sujeto de la oración en la VD, pero no en la VO. Por ejemplo, en *La diligencia* se explicita: *You'd think we was bein' attacked: Creí que estaban atacándonos los indios* (muestra 94). El traductor se puede permitir violar la máxima conversacional de la cantidad con la adición y explicitación de "los indios", puesto que el personaje gira la cabeza de lado (plano americano, sentado), aunque así pueda caer en una redundancia para el espectador del género.

En la película *Raíces profundas* se explicita el sujeto de la muestra 277: *I don't see nobody else standing there: No veo otro forastero por aquí*. (TCR 00:22:18) y *Another man was there, likely hired by Ryker: Vi allí a un forastero, seguramente será un nuevo matón de Ryker* (TCR 01:02:04).

También se explicita el sujeto en la muestra 353: *It was all quiet. We separate. Then the anger in the voices, I hear. Only the anger, not the words. Ryker's men were all around: Todo estaba tranquilo. Nos separamos. Luego Wilson le habló en tono provocativo. Pero no pude oír lo que le dijo. Los hombres de Ryker andaban por allí*.

Otro ejemplo de la misma película es la explicitación de los sujetos en la muestra 338: - *What's a gunman doing around here? - Pow-wow with Ryker? - Don't start. We don't know it's Wilson: - ¿Qué va a hacer un pistolero como Wilson por aquí? - Aliarse con Ryker. - Fred no empezemos, Torrey no ha dicho que fuese Wilson.*

- **Explicitación del lugar de la acción**

Otro tipo de explicitación que hemos observado es la del lugar de la acción. Por ejemplo, en inglés existe la posibilidad de poner un apóstrofo seguido de una “ese” detrás de un nombre propio, como marca de propiedad o pertenencia, por ejemplo, el caso de las franquicias americanas de hamburgueserías *McDonald's* o *Wendy's*. En español, sin embargo, este uso del apóstrofo por influencia del genitivo sajón, es incorrecto. En la película *Raíces profundas* se explicita *el bar/el bazar de Grafton*, cada vez que en la VO los personajes aluden a *Grafton's* (muestras 261, 269, 286, 329 y 332).

Además, en la película *La diligencia* se explicita que el rancho que tiene Ringo Kid (John Wayne) en la frontera de Arizona, está en México, información que se añade a la VD, pero que no es necesaria en la VO (muestra 91, TCR 00:57:08 y 01:28:25).

- **Conclusiones de la norma de la explicitación**

Nuestro trabajo secunda el postulado de Goris (1991 y 1993) de que la frecuencia con que se da la explicitación en el doblaje la convierte en una norma primaria. Esto también contribuye a confirmar la hipótesis de Toury (1980) de que la explicitación es una tendencia universal en la práctica de la traducción en general, no sólo en el caso del doblaje.

También corroboramos la conclusión de Goris de que en las películas donde se da mucha adaptación sociocultural (naturalización), se da una mayor explicitación. El aumento de texto conlleva a su vez a una mayor dificultad para conseguir la sincronía visual, por lo que a mayor explicitación, menor sincronía. Pero aunque parezca una situación contradictoria, el traductor alternará las dos, según la prioridad.

Además de los cuatro tipos de explicitación que señala Goris: la aclaración y precisión de expresiones equívocas o vagas; la explicación de la causa lógica o los motivos personales de los personajes; la adición de referencias internas; y la explicitación textual de las imágenes, nosotros además hemos detectado otros tipos, como la explicitación del sujeto de la frase o la explicitación del lugar de la acción.

8.2.2.2.4 *Respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales del TO*

A parte de las tres normas primarias que hemos estudiado (estandarización, naturalización y explicitación), Goris observa en el caso de Francia que “there are some tendencies which appear in a less systematic way” (1993, 185). La primera consiste en la preferencia por los sustantivos y oraciones simples, a pesar de la estandarización y la explicitación. En el caso de España, muchos autores excluyen las normas secundarias de sus estudios. Por su parte, el autor Martí Ferriol (2010) observa esta norma secundaria con tanta frecuencia en el doblaje y subtitulación del cine independiente, que decide otorgarle el mismo estatus que a las otras tres normas primarias y darle el nombre de “fidelidad lingüística”.

En el caso del doblaje del género *western*, en algunas ocasiones hay “fidelidad lingüística”, sobre todo en las construcciones sencillas. Otras se neutralizan o naturalizan, sobre todo las

construcciones informales, incultas, con incorrecciones, características del género *western* y de su predominante registro informal (Oeste americano, s. XIX). La gramática correcta usada por los personajes con escasa educación formal (vaqueros, campesinos) y otros personajes cuya lengua materna no es el inglés (mexicanos, indios, suecos) en la VD, se compensa con la puesta en escena y el léxico, que a veces consigue ese registro informal, pero se descompensa con el uso natural de Vd. La gramática incorrecta, inculta, usada por los personajes americanos (y por el personaje de origen sueco) se corrige y no se compensa con elementos paralingüísticos o prosódicos, como el acento "vulgar". La gramática usada por los personajes mexicanos también se corrige, pero sí que se compensa con elementos paralingüísticos o prosódicos, como el acento mexicano. La gramática usada por los personajes indios se corrige en cierta medida, pero se traduce con errores de conjugación (infinitivos), omisión del verbo o del artículo determinado, etc., sin añadir otros elementos paralingüísticos o prosódicos.

Aunque ya nos ocupamos de este aspecto cuando analizamos la estandarización dialectal, pondremos aquí un ejemplo de la predominante estandarización lingüística del registro informal e incorrecciones gramaticales:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- We'd be doing wrong if we wasn't the same.</p> <p>-The two of them reach for pistols, but the new man is quick, terribly quick. One shot, Torrey dead.</p> <p>Sure had me snortin', son.</p> <p>-I don't want no trouble, Starrett.</p> <p>- I don't see nobody else standing there.</p> <p>- You're thirsty, ain't you, Chris? - Will! Who's tendin' bar round here?</p> <p>- More then you make in this patch of ground.</p> <p>-Me and other men that are mostly dead now.</p>	<p>- Y creo que haremos mal si nosotros no lo somos también.</p> <p>- Luego, los dos sacaron el revólver... pero el forastero, es muy rápido y diestro con las armas. Sonó un disparo, Torrey cayó muerto.</p> <p>Me diste un buen susto, chico.</p> <p>-No vengo en son de pelea, Starrett.</p> <p>- No veo otro forastero por aquí.</p> <p>- Tienes la garganta seca, ¿verdad, Chris? - ¡Oye, Will! ¿Quién puede servir algo de beber?</p> <p>- Más de lo que puedes ganar en esta parcela.</p> <p>- La mayoría de mis compañeros murieron en la lucha.</p>	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social (y falta de educación formal). Idiolecto (acento sueco, segundo ejemplo). Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal (e inculto). Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Transposición. Omisión. Creación discursiva. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, como la variedad dialectal, idiolecto y registro lingüístico. Varias técnicas para compensar el registro informal de la gramática de la VO que se pierde con la correcta gramática de la VD. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". Tampoco se dobla el acento sueco del personaje Mr. Shipstead, "Swede", con su incorrecto uso de la gramática del inglés (por ejemplo 01:16:06).</p>

Tabla 64: Ejemplo 266 de Raíces profundas con TCR 01:13:11, 01:16:06, 00:04:10, 00:05:42, 00:22:14, 00:20:34, 01:04:48 y 01:05:35. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de usuario (1D2) y variedad de uso (1D3); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: Tal y como hemos mencionado, se da una estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, como la variedad dialectal, idiolecto y registro lingüístico. Se

adaptan las construcciones gramaticales con varias técnicas como la transposición, omisión, creación discursiva y traducción comunicativa. No se transmiten los numerosos errores gramaticales que se dan a lo largo de estas películas. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". Tampoco se dobla el acento sueco del personaje Mr. Shipstead, "Swede", con su incorrecto uso de la gramática del inglés (segundo ejemplo, TCR 01:16:06).

Además de elevarse el registro informal con las correcciones gramaticales de la estandarización lingüística, se eleva el registro aún más con el uso de "usted", como se puede comprobar en la muestra siguiente:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Anything else? - Got any soda-pop?</p> <p>- What'll it be? Lemon, strawberry or lilac, sodbuster? - You speaking to me? - I don't see nobody else standing there.</p> <p>- Don't stand in the rain. - You'll catch your death of cold!</p> <p>- Your head...your head needs a bandage.</p> <p>- Shane! Tell him he can't go. Tell him it won't work. Tell him! Shane!</p> <p>- Are you doing this just for me? - For you, Marian... and Joe and little Joe.</p>	<p>- ¿Desea algo más? - ¿Tiene Vd. gaseosas?</p> <p>- Oiga, destripaterrones. ¿A qué prefiere que lo invite? ¿A limón o a zumo de fresa? - ¿Se dirige Vd. a mí? - No veo otro forastero por aquí.</p> <p>- No se quede ahí parado bajo la lluvia. - ¡Puede Vd. pillar una pulmonía!</p> <p>- Convendría... que le vendase a Vd. la cabeza.</p> <p>- ¡Shane! A Vd. le hará caso. Dígale que no haga esa locura, por favor. ¡Dígaselo Vd.! ¡Dígaselo!</p> <p>- ¿Hace todo esto por mí? - Por Vd., Marian... por Joe y por el pequeño.</p>	<p>Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: formal e informal. -Modo. Código lingüístico: registro formal e informal. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal e informal. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>(Continuación de la muestra 270) Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal y formal. La mayoría de planos son medios, americanos, de espaldas, de lado, de lejos, etc., donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p>

Tabla 65: Ejemplo 271 de Raíces profundas con TCR 00:21:52, 00:22:12, 00:28:25, 00:44:43 y 01:40:24. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedad de uso (1D3); fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C); y fase de dirección o sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: En esta muestra 271 (continuación de la muestra 270) se produce también una estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro informal y formal. En la VO el uso gramatical corresponde a un grado de formalidad coloquial, de vaqueros con escasa educación formal, aunque se tratan con respeto (a veces usan *Sir*, *ma'am*, etc.), de ahí

el cierto grado de formalidad. En la VD, el uso de “usted” (incluso durante las peleas con insultos) corresponde a un grado de formalidad más elevado, más formal, probablemente para connotar el respeto que los distintos personajes se tienen entre sí, pero que es distinto al registro general de la VO. En el caso de *Raíces profundas*, el trato de usted refuerza la “moralidad” de la relación respetuosa y amor platónico entre Marian (la esposa de Starrett) y Shane (que trabaja para Starrett). No se compensa la pérdida del registro informal con la interpretación de los actores, puesto que no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento “vulgar”. La mayoría de planos son medios, americanos, de espaldas, de lado, de lejos, etc., donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

Por último, cabe destacar, que en algunas ocasiones se compensan la estandarización lingüística y la corrección de las expresiones gramaticales mediante el uso del léxico o expresiones informales, sobre todo cuanto más recientes sean los doblajes. Por ejemplo, en el caso de *Raíces profundas* encontramos: *It ain't a question of who stays and who runs: No se trata de si os vais o si os quedáis, Martha, allá vosotros* (muestra 355); *He only wants to grow beef: Él sólo quiere esta tierra para que su ganado mate el hambre rumiendo hierbajos* (muestra 360), *I promise something's gonna be done: os prometo hacer algo para pararle los pies* (muestra 362), *I'm kinda slow: soy un poco duro de mollera* (muestra 369), *if I wasn't pretty tough: si no fuera duro de pelar* (muestra 370).

- **Conclusiones del respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales del TO**

En el caso del doblaje del género *western* clásico al español, hemos observado que hay un intento por respetar la simplicidad de las construcciones gramaticales. Sin embargo, en ocasiones, el registro de muchos de los personajes de las versiones originales es muy informal e incluso

inculto, típico de una clase social sin educación formal (vaqueros, campesinos), y está lleno de incorrecciones gramaticales (como también las de los personajes indios, mexicanos y suecos), que no se han mantenido en español. Por lo tanto, en el doblaje se ha subido el registro a través de la gramática correcta y del uso de “usted”. Esto puede ser debido a que se trata de películas antiguas cuyo doblaje se ajustaba a las normas establecidas, en parte, por la censura o la autocensura. Por lo tanto, esta norma secundaria de Goris, en el caso del *western*, parece seguir siendo secundaria. La norma que parece predominar para la traducción de las construcciones gramaticales del *western* es la norma primaria de Goris de la estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal. Se usan varias técnicas de adaptación de construcciones gramaticales: transposición, omisión, creación discursiva, traducción comunicativa, etc. para compensar el registro informal de la gramática de la VO, que se pierde con la correcta gramática de la VD. Pero se evita la traducción idiomática del léxico o sintaxis coloquial. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".

8.2.2.2.5 *Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por el género al que pertenece, o lo que nosotros denominamos “conservación de las convenciones del género”*

En el caso del doblaje en Francia, Goris observa una segunda norma secundaria, “the conservation of specific characteristics of the film, partially determined by its genre” (1993, 186). El autor insta a que se investiguen en profundidad las normas secundarias, puesto que “some further research (e.g. on dubbing and generic features) would certainly be useful in devising a more precise formulation” (*ibíd.*).

Este es precisamente uno de los objetivos del presente trabajo, analizar con detenimiento en nuestro corpus esta norma secundaria, la gran excluida de los estudios de traducción audiovisual.

Goris (1993, 186) observa que en el doblaje de la película *Blueberry Hill*, se mantienen aspectos como el discurso adolescente de los años 50 (idiolecto), que recrean el ambiente anglosajón de la época (cine, música rock, etc.), no sólo a través de la imagen, sino también a través del texto (el título de la película y líneas en inglés). Estos elementos que se dejan sin traducir se pronuncian según las reglas fonológicas francesas.

Ballester (2001c, 153), en su revisión del modelo de Goris (1991), dice que este autor observa la conservación de las características de la película, que le vienen dadas, en parte, por el género al que pertenece, en tres películas más:

En *Nola Darling*, película sobre la vida de los afroamericanos, se mantienen nombres de dirigentes (Jesse Jackson, Malcolm X), e incluso se añade una referencia a las Panteras Negras.

En el *western Once upon a time in the West* se mantienen las características del ambiente de los *cow-boys* del Oeste americano. Como en el resto de películas, el traductor emplea varias estrategias con la intención de ser fiel al género. Así, se mantienen los nombres típicos (*Utah*), se traducen clichés (*Redskins*: los <<pieles rojas>>), e incluso se añaden términos (“póquer”, en vez de “juego”).

En el *musical Mary Poppins*, se traducen las canciones, con lo que se mantiene el género *musical*. Además, se mantienen las referencias socioculturales, como los nombres de edificios y lugares (*el palacio de Buckingham*) o términos ingleses (*deux pences, un home*), que se pronuncian con acento francés. De este modo, la vinculación de la VD a la sociedad inglesa queda patente.

Por lo tanto, según la autora, Goris (1991 y 1993) llega a la conclusión de que, a pesar de la norma de la naturalización, “los traductores quieren respetar las referencias específicas de una película cuando estas garantizan su <<especificidad>>. Manteniendo estas características el traductor consigue respetar las diferencias que existen entre los diversos géneros filmicos” (Ballester, 153). O en las propias palabras de Goris, “by maintaining these, the translator avoids levelling the specificities of the different films” (1993, 186).

Esta idea de la intención del traductor de respetar las características específicas de la película, en función de su género, nos lleva a enlazar nuestro objetivo de estudiar esta norma a fondo, con el otro objetivo de nuestro trabajo de ahondar en la noción de género cinematográfico en los estudios de traducción audiovisual. Por lo tanto, parece oportuno repasar qué se entiende por género cinematográfico. Como ya nos hemos ocupado de esta compleja noción extensamente, aquí nos limitaremos a enumerar cinco definiciones, desde diferentes perspectivas, que recoge Joaquim Romaguera i Ramió (1999, 45-47):

- [...] “Román Gubern, el *género* es una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de *subgéneros* temáticos dentro de cada gran género” (*ibid.*, 46)
- [...] “Hueso Montón, al decir que el *género* es una temática que es observada y plasmada en imágenes cinéticas a través de una concepción estética peculiar. Y así los grandes géneros del cine son para él: el bélico, la ciencia-ficción, la comedia, el histórico, el musical, el policíaco, el terrorífico y el *western*” (*ibid.*, 46)

- [...] “Luciana Della Fornare, un *género* cinematográfico está constituido por una serie de films que presentan características análogas en el tema, en el argumento, aunque con ambientaciones frecuentemente diversas” (*ibíd.*, 46)
- [...] “para el matrimonio francés Agel un *género* es una dominante o línea de fuerza que preside un film en base a su contenido implícito y a su estilo específico” (*ibíd.*, 47)
- Según Romaguera i Ramió “se trata de una convención que procura agrupar los films según temas y características, unos más dominantes y genuinos del cine, otros menos arraigados o presentes, o bien derivados de los considerados géneros tradicionales” (*ibíd.*, 45). [...] “el género se configura en función del grado de especialización de su contenido dramático. Si dominan los elementos específicos es un género concreto; si ganan los ajenos, se tratará ya de otro género” (*ibíd.*, 47)

Como ya explicamos en el análisis cuantitativo de las convenciones del género (vid. 8.1.3), inspirándonos en múltiples lecturas (vid. 2.2, apartado dedicado a “las características, componentes genéricos, convenciones, expectativas y traducción”), establecimos una lista de convenciones que tuvimos en cuenta en todos los niveles de nuestro análisis y que consideramos, se puede aplicar al análisis de otros géneros cinematográficos y su traducción. Esta lista incluye ocho tipos de características o convenciones globales que el traductor intenta mantener: la caracterización del personaje, el espacio, el tiempo, la temática, la música, la verosimilitud, el escrito en la imagen y los valores.

Estas convenciones no son excluyentes, sino que se pueden dar varias dentro del mismo caso analizado, por ejemplo, el uso del término *yanqui* puede aparecer en una traducción manteniendo una convención de espacio (Oeste), de tiempo (s. XIX), de temática (Guerra de Secesión), de verosimilitud (mantener, añadir el término), etc. Por lo tanto, no es extraño ver en nuestras muestras varias convenciones dentro de un mismo caso de traducción analizado, por ejemplo:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>-He's an Easterner, from Kansas City, Missouri.</p> <p>-Kansas City, Kansas, brother.</p> <p>...my dear family in Kansas City, Kansas...</p>	<p>-Es del Este, de Kansas City, Misuri.</p> <p>-Kansas City, Kansas, hermano.</p> <p>... mi querida familia en Kansas City, Kansas...</p>	<p>Elementos culturales: lugar. Aspecto ideológico. Intencionalidad: humor.</p> <p>Convenciones del género: caracterización del personaje: figura retórica; repetición, especificación; verosimilitud; espacio; y tiempo.</p>	<p>Naturalización. Transferencia. No traducción. Se mantienen la repetición y especificación del apellido (muestra siguiente) y lugar de procedencia propias de la caracterización del personaje. Humor: Kansas City, Missouri y Kansas City, Kansas están juntas, separadas por la frontera entre los dos estados, lo que crea confusión. Ideología de la época: Kansas: estado de la Unión. Misuri: estado fronterizo (ni Unión ni Confederación). Personaje que luchó con la Unión: Dr. Boone, personaje que luchó con el Sur: Sr. Hatfield (en el regimiento del padre de la Sra. Mallory).</p>

Tabla 66: Ejemplo 34 de La diligencia con TCR 00:07:47 y 00:24:43. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2); y semiótico: elementos culturales (1C1) y aspectos ideológicos (1C2)

Si ordenáramos “las características específicas de la película, determinadas en parte por su género” observadas por Goris en su análisis (enumeradas anteriormente), según la taxonomía de “convenciones de los géneros” que hemos establecido para nuestro análisis, el posible resultado quedaría ilustrado de la siguiente manera:

CONSERVACIÓN DE LAS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DE LA PELÍCULA, DETERMINADAS EN PARTE POR SU GÉNERO (Goris 1991 y 1993) Ejemplos	CONSERVACIÓN DE LAS CONVENCIONES DEL GÉNERO (Según nuestra taxonomía) Categorías
Mantener el discurso adolescente de los años 50 (idiolecto)	Caracterización del personaje
Mantener nombres de lugares (<i>Utah</i>) Mantener nombres de edificios (<i>el palacio de Buckingham</i>)	Espacio
Recrear el ambiente anglosajón (cine, música) de los años 50	Tiempo
Traducir clichés (<i>Redskins: pieles rojas</i>)	Temática
Mantener nombres de canciones de <i>rock 'n' roll</i>	Música
Mantener líneas en inglés (<i>Forget about those dames, nothing but trouble</i>) Mantener nombres de dirigentes (<i>Malcom X</i>) Mantener términos del inglés (<i>deux pences</i>)	Verosimilitud
Mantener el título en inglés (<i>Blueberry Hill</i>)	Escrito en la imagen
Añadir referencias socioculturales (<i>Panteras Negras</i>)	Valores

Tabla 67: Ejemplos de la norma de “la conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género” (Goris 1991 y 1993), clasificados según nuestra taxonomía de análisis de “la conservación de las convenciones del género”

En nuestro análisis hemos encontrado numerosos ejemplos donde el traductor intenta conservar las características de la película, o convenciones del género cinematográfico. Para analizarlas de una manera más sistemática, las hemos agrupado según las ocho categorías que expusimos anteriormente:

- **Caracterización del personaje**

Hemos observado que se conservan características específicas del personaje (idiolecto) en la traducción, por ejemplo: expresiones, locuciones verbales, verbos compuestos, tono, registro, intertextos, repeticiones, especificaciones, expresiones idiomáticas, dichos, lenguaje figurado, explicitación del léxico (relativo a su profesión, etc.), figuras retóricas, literarias o de dicción (metonimia, repetición, ironía, metáfora, personificación, símil, dilogía o doble sentido, sarcasmo), etc.

En la película *La Diligencia* se mantiene el intertexto del médico borracho Doc Boone (registro formal culto en situación comunicativa coloquial, discurso filosófico irónico): *Is this the face that wrecked a thousand ships and burned the towerless tops of Ilium?: ¿Y es éste el rostro que hizo naufragar a mil barcos y quemó las torres de la indomable Troya?* (muestra 26, comentada anteriormente). También se mantiene la figura retórica de la ironía del mismo personaje (registro formal culto en situación comunicativa coloquial): *We're victims of a foul disease called social prejudice, my child. / Come on, be a proud, glorified drag like me: Somos las víctimas de un morbo infecto llamado prejuicios sociales, muchacha. / Vamos, debes mostrarte ufana de ser escoria como yo* (muestra 29) y *Jerry, I will admit as one man to another that economically I haven't been of much value to you, but suppose you could put one on credit?: Jerry, de hombre a hombre, tengo que reconocer que económicamente no he sido de mucho valor para ti, pero ¿no*

podrías darme uno a crédito? (muestra 33). Se mantiene el carácter ingenuo del mayoral Buck, añadiéndose “oiga”, en concordancia con la expresión de su rostro: *What he meant he saw ranch houses burnin'?: Oiga, ¿qué quería decir con eso de la cabaña que vio arder?* (muestra 49). Así mismo, se mantiene el carácter inseguro del señor Peacock (viajante de whisky) con algunas adiciones: *I want to reach the bosom of my dear family in Kansas City, Kansas... but I may never reach that bosom if we go on... so, under the circumstances... I think it's best we go back with the bosoms, I mean the soldiers: Quiero hallarme en el seno de mi querida familia en Kansas City, Kansas, lo antes posible... pero puede que nunca vea a los míos si seguimos... así que, dadas las circunstancias, entiéndalo, hermano... creo que es mejor volver con los míos* (muestra 57).

En la película *Río Rojo* se mantienen algunas de las repeticiones características del viejo Nadine Groot (figura retórica: repetición: anáfora): *He didn't know about money, Matt. He didn't know what to do: Nunca ha sabido manejar el dinero. Nunca lo ha tenido. Él no sabe qué hacer* (muestra 198) y *After he'd gotten what he'd been after for so long: Después de haber hecho todo eso, después de haberlo conseguido* (muestra 250). También se mantiene la figura retórica de la ironía de Matt, después de que le bese la Srta. Melay (primer plano): - *Did you like that?* - *I've always been kinda slow in making up my mind: - ¿Te gusta esto? - Siempre he sido lento en tomar decisiones* (muestra 249). Así mismo, se mantiene la figura retórica del símil a través de varias técnicas de traducción: ampliación con locución verbal, reducción de la repetición y transposición: *I want to be with you so much... my knees feel like... like they've knives in them / - But I wanted to go with him - I wanted him so much that... - That you felt... like you had knives sticking in you: Desearía estar tanto a tu lado... siento como si me clavaran cuchillos en las rodillas / - Yo deseaba irme con él - Lo deseaba tanto... - Que siente Vd. igual que si se le clavaran unos cuchillos* (muestra 167).

En la película *Raíces profundas* se mantiene la expresión idiomática y lenguaje figurado del personaje: *All right, but if we're having a meeting... it'd better be more than pokin' holes in the air with your finger*: *De acuerdo, iré a avisarlos, pero si celebramos una reunión... que no sea para perder el tiempo haciendo castillos en el aire* (muestra 293). También se mantiene la intencionalidad de la ironía del campesino Torrey, que está en sintonía con la imagen (sincronía cinésica del brindis irónico): *Here's to you, Ryker, for running Ernie Wright off his claim*: *A tu salud Ryker, por conseguir que Ernie abandone su campo* (muestra 332). Además se mantiene el registro informal del terrateniente Rufus Ryker, con un equivalente cultural de la expresión verbal informal: *I can't have any run-in with the law*, traducido por la locución verbal *No puedo tener tropiezos con la ley* (muestra 348). Del mismo modo, se mantiene el registro informal del campesino Joe Starrett con la locución adjetiva “duro de mollera” (muestra 369): *I know I'm kinda slow sometimes, but I see things... Reconozco que soy un poco duro de mollera, Marian, pero veo las cosas y...*

- **Espacio**

Se mantienen características relativas a la convención del espacio en que tienen lugar las películas, que en este caso es el Lejano Oeste. Por ejemplo, se mantienen los términos relativos a “disparar como un vaquero”:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Get 'em up!</p> <p>- We've got some learning to do! Come on. You stand right here. All right, put your arms down to your side. Your holster's too low. Never have your holster at arm's length. Let's fix this. You always have it here, with the grip between the elbow and the wrist. So when your hand comes up, the gun clears the holster without coming up too high, see? Now you try it, real fast and straight. That's it.</p> <p>- Gosh! Is that what real gunfighters do?</p> <p>- No, Joey. Most of them have tricks of their own. One, for instance, likes a shoulder holster. Another one puts it in the belt of his pants. And some like two guns. But one's all you need if you can use it... after 15 paces no good for putting a bullet where you want it.</p> <p>- Which is the best way?</p> <p>- What I'm telling you is as good as any, better than must.</p>	<p>- ¡Manos arriba!</p> <p>- ¡Tienes mucho que aprender todavía! Ven acá. Ponte derecho. Los brazos a los lados del cuerpo. Llevas la revólvera demasiado baja. Nunca ha de estar a tanta distancia del brazo. Bueno, esto tiene arreglo. Procura siempre que la culata quede aproximadamente entre la muñeca y el codo. Así al subir la mano... el revólver sale de la funda y queda en posición para disparar. Ahora hazlo tú, rápido, y el revólver horizontal. Eso es.</p> <p>- ¡Anda! ¿Así es como lo hacen los verdaderos pistoleros?</p> <p>- No, Joey. La mayoría tienen trucos propios. Unos llevan, la revólvera colgada del hombro. Otros se ponen el revólver en el cinturón y algunos suelen llevar dos revólveres. Pero si eres diestro con uno basta... siempre que la distancia sea corta, porque a más de 15 pasos es difícil dar en el blanco.</p> <p>- ¿Y el mejor sistema?</p> <p>- El que te he explicado es tan bueno como otros y mejor que muchos.</p>	<p>Foco contextual secundario: instructivo. (Foco contextual dominante: narrativo). Convenciones del género: tiempo, espacio, verosimilitud. Léxico del género: uso de las armas.</p>	<p>Se mantiene la intencionalidad del foco contextual instructivo. Equivalentes acuñados: "gun": "revólver", "gunfighters": "pistoleros". Equivalente cultural: "grip": "culata". Se traduce "holster" como "funda" y "revólvera", aunque este último término no figura en el diccionario de la RAE, que recoge el término "pistolera".</p> <p>Posible ambigüedad causada por el doble sentido del término "diestro", que en el contexto se refiere a "hábil", pero como en la escena le está enseñando a disparar, se puede entender como disparar "con la mano derecha": VO: "But one's all you need if you can use it..." se refiere al revólver. VD: "Pero si eres diestro con uno basta..."</p>

Tabla 68: Ejemplo 329 de Raíces profundas con TCR 00:51:26. Análisis léxico-semántico (1A1) y pragmático: foco contextual (1B1)

También se mantienen los términos relativos a las celebraciones, como el Día de la Independencia (muestra 328).

- **Tiempo**

Se mantienen características relativas a la convención del tiempo, o la época a la que pertenecen las películas, que en este caso es el s. XIX. Se mantienen términos de la época, como remedios caseros: *turpentine: trementina* (muestra 324). Se reza el *Padre Nuestro* manteniendo el ambiente antiguo y algo informal de los campesinos con *Thy Kingdom come: venga a nos el tu reino* y *but deliver us from evil: más libranos de mal* (muestra 356). Se traducen términos generales adecuándose a la época, por ejemplo, en la película *Raíces profundas*, no se traduce *town* por *ciudad*, sino por *pueblo*, o por el hipónimo *bazar*, puesto que el “town” se compone de un único edificio, que hace las veces de hotel, bazar y bar (muestra 305).

- **Temática**

Se conservan características de la convención relativa a las situaciones y los temas (analizados en el nivel léxico-semántico y en el nivel comunicativo: variedades de uso: campo temático). Por ejemplo, se mantiene la temática típica del Oeste de las peleas de “saloon” (muestra 315), la dura vida de los campesinos (muestra 281), los vaqueros trashumando el ganado (muestra 272, o la ruta ganadera *Chisholm Trail* de Kansas a Texas, establecida en la segunda mitad del s.XIX. y descubierta por el traficante indio Jesse Chisholm, muestra 228), la intimidación del “malo” (muestras 331, 332), la intimidación (insultos) para expropiar las tierras violentamente (muestra 296), el mundo de los caballos (muestra 218), las armas y la muerte (muestras 64, 216), las persecuciones (muestra 248), las chicas de “saloon” (muestra 244), la compra de terrenos (muestra 276), etc.

También hemos observado que se intenta conservar la temática en la imagen visual que producen las traducciones de elementos difíciles de traducir, como las metáforas y el lenguaje figurado. Por ejemplo, en la película *Raíces profundas* (muestra 347) se adapta la expresión figurativa *After all, there's just so many hands in a deck of cards: Al fin y al cabo, nadie juega con todas las cartas de la baraja* manteniéndose la idea visual metafórica que produce la expresión en el espectador de la VO, que sirve como refuerzo visual del léxico y las convenciones del género. El personaje que lo dice, Rufus Ryker, vive en el hotel –único edificio del pueblo– con sus cuatrerros, donde juegan a las cartas e intimidan a los campesinos cada vez que van al bazar o al bar. Luego mantener la temática de las cartas en la traducción conserva importantes connotaciones para el desarrollo del argumento.

Por último, comentaremos un ejemplo donde se mantienen referencias a los yanquis y los confederados (denominados “rebeldes” por los yanquis en las películas *La diligencia* y *Raíces profundas*):

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
- Shane, this is Yank Potts. - Howdy. - Here's Torrey. - Hello, Reb . - Hello, Yank . - About time you showed up. - That's enough out of you, Yank . And you, too. - All right. Cool off, Stonewall.	-Shane, te presento a Yanqui Potts. - Encantado, Shane. - Vaya, aquí llega, Torrey. - Hola, Rebelde. - Hola, Yanqui. - Saludemos <u>al héroe</u> . - Bueno, ya está bien, Yanqui. He dicho que basta. - Oh, dejaos de bromas. No te enfades, Torrey Stonewall.	Aspectos ideológicos. Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud. Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política. Sincronismo visual o sincronización. Isocronía.	Préstamo naturalizado o equivalente acuñado: "Yank" (apodo de "Yankee"): "Yanqui" y "Reb": "Rebelde".

Tabla 69: Ejemplo 299 de *Raíces profundas* con TCR 00:25:00 y 00:25:26.
 Análisis semiótico: aspectos ideológicos (1C2); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B)

Comentario: Al mantenerse la distinción entre los yanquis (*Yank*, apodo de *Yankee*) y los “rebeldes” (*Reb*) con sus préstamos naturalizados o equivalentes acuñados, se mantiene la intención de generar ligera tensión entre los compañeros campesinos. Escena: el viejo “Yanqui” (Norte) toca con la armónica música del Sur cada vez que aparece el “Rebelde” (apodo de Torrey, campesino de Alabama que luchó con el ejército del Sur en la Guerra de Secesión). Aunque es una broma, porque son campesinos del mismo bando, a Torrey le parece una broma pesada. En el entierro de Torrey, sin embargo, el viejo “Yank” toca con la armónica el toque militar fúnebre “El silencio” (“Taps” en inglés) para honrar al exconfederado.

Como podemos deducir, la decisión de no mantener ciertos términos podría afectar a la temática, al resto de convenciones del género y al desarrollo del argumento.

- **Música**

Se conservan las melodías y canciones de la época en sus diferentes situaciones culturales. No se traduce ninguna canción al español. El código musical y de ruidos refuerza la narración que se transmite a través de los otros códigos (lingüístico, visual, acústico). La música del género le sirve al traductor como guía narrativa y refuerza el sentido de su traducción. Como hemos comprobado, la música es una convención muy importante en el género *western* por su función de hilo narrativo conector de escenas.

Por ejemplo, en la película de *La diligencia* (muestra 4) a veces se usa la misma melodía en distintos ritmos: por ejemplo, más liviano para escenas alegres o de acción (00:00:01 llega la diligencia; 00:16:31 o 00:18:59 la diligencia viaja escoltada por el ejército; o 00:17:31 la diligencia se encuentra con Ringo) o más lenta, en tono triste (00:17:16 el comisario se da cuenta de que el

banquero miente, o 00:20:12 tras frase "lo mataron"), pero sigue siendo la misma melodía en distintos ritmos.

En la película *Raíces profundas* (muestra 268) se utiliza música “romántica” cada vez que se miran Shane (forajido que intenta reinsertarse en la sociedad) y Marian (la esposa del ganadero Starrett, para el que trabaja Shane). Se emplea música “de malos” cada vez que salen el hotel-bazar-bar de Grafton o los cuatreros que allí habitan. Se emplea música con intención “político-irónico-cómica” cada vez que aparece el "rebelde del Sur" Torrey y el viejo “yanqui” le toca con la armónica canciones como *Dixie*, originaria de los estados confederados del Sur, en el s. XIX. Además, se emplea música “fúnebre-militar” (“Taps”) para el entierro del veterano exconfederado Torrey.

El siguiente ejemplo muestra la coherencia entre códigos: lingüístico, visual y acústico, musical y de ruidos, así como la relación entre la traducción y las convenciones del género: la música “de los indios”:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
-Look at them hills. -Apaches! -Yeah, war signals .	-Mire esos cerros. -¡Apaches! -Humo de guerra.	Léxico relativo a los indios. Coherencia entre códigos: lingüístico, visual y acústico, musical y de ruidos. Convención del género: "música que indica la presencia de indios".	Explicitación de la imagen, particularización con el hipónimo “humo” para traducir “signals”.

Tabla 70: Ejemplo 117 de La diligencia con TCR 00:59:32. Análisis léxico-semántico (1A1) y del canal acústico: código musical y de ruidos (1E)

Comentario: Código visual: humo espeso en los cerros, plano americano (no se ve a los indios). Código musical y de ruidos: música que indica la presencia “de los indios”. Código lingüístico y acústico: VO: “war signals”, VD “humo de guerra”. Dadas las fuertes convenciones del género, el espectador meta entiende que el humo espeso son “señales de guerra” y no el humo producido, por ejemplo, tras la quema de una cabaña. Luego tanto los personajes, como los espectadores de género, saben que los indios están ahí, que no se han ido y que les declaran la guerra. Existen, por lo tanto, una serie de expectativas en el género que afectan a todos los códigos simultáneamente.

Otro ejemplo donde la traducción mantiene la coherencia con las convenciones musicales del género es la muestra 173 (*Río Rojo*, TCR 00:08:38), donde se traduce *You all right, Tom? I got two more of'em* por *¿Estás bien, Tom? Liquidé a dos más*. La música acompaña a la escena de las puñaladas (al mismo son). Es un momento de gran tensión en la película, porque Tom descubre la pulsera de su madre, que le regaló a su novia, en la muñeca del indio al que asesina. Luego la coherencia entre el código visual y el canal acústico: código musical y de ruidos añade expresividad al código lingüístico (guion). El traductor contribuye a mantener esta coherencia con las connotaciones de la explicitación de “got” traducido por “liquidé”.

- **Verosimilitud**

La idea de mantener la verosimilitud en la traducción audiovisual es un tema que han tratado autores como Chaume (2004) y que está muy presente en las convenciones de los géneros cinematográficos. Por eso decidimos conceder un espacio dedicado al intento del traductor por mantener las características o convenciones que conforman la verosimilitud, es decir, aquellos

elementos que contribuyen a la apariencia y pertenencia al género, a la consecución del llamado *efecto realidad*.

Por ejemplo, los traductores mantienen los nombres de los personajes en inglés (muestras 7, 150, 263), los nombres propios de los caballos en inglés (muestra 42), los nombres de las razas de vacas lecheras en inglés (muestra 262) y los nombres de lugares en inglés (muestras 6, 149, 261). También mantienen los equivalentes acuñados del sistema anglosajón de unidades, por ejemplo, la unidad de longitud “millas” (muestras 180, 314) y la unidad de peso y masa “libras” (muestra 312). También se mantienen otros elementos culturales, como los nombres de personajes famosos en inglés (el general Lee, muestra 301) y las marcas de las armas (“mi 38”, referido al revólver americano “.38 Long Colt”, del s. XIX, muestra 306). Como ya mencionamos, tampoco se traducen las canciones, como por ejemplo, la canción "I Ride an Old Paint" ("I'm A-Leavin' Cheyenne") de Frank Goodwin, 1875, de la escena donde los personajes cantan y bailan para celebrar el Día de la Independencia en la película *Raíces profundas* (muestra 336).

Además de mantenerse estas características que dotan a las películas de verosimilitud, se añaden elementos característicos de las convenciones del género. Por ejemplo, el término “forastero” se añade en el género *western*, incluso cuando no aparece en la VO, para mantener la coherencia terminológica:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
- I don't see nobody else standing there. - Another man was there, likely hired by Ryker. - Who was that?	- No veo otro forastero por aquí. - Vi allí a un forastero , seguramente será un nuevo matón de Ryker. - ¿Un forastero ?	Léxico general del género. Elementos culturales: historia. Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio.	Creación discursiva, ampliación de "forastero".

Tabla 71: Ejemplo 277 de Raíces profundas con TCR 00:22:18 y 01:02:04. Análisis léxico-semántico (1A1) y semiótico: elementos culturales (1C1)

- **Escrito en la imagen**

Se mantienen las convenciones visuales del género, es decir, no se traduce en las películas de nuestro corpus ningún letrero o gráfico. La única excepción es la voz del narrador de la historia basada en los anales de Texas, de la película *Raíces profundas*, que se conservó de la VO sin remasterizar. La conservación del código escrito en la imagen en inglés la tratamos detalladamente cuando analizamos la norma de Goris de la adaptación de los signos gráficos (vid. 8.2.2.2.2), que en nuestro caso no se adaptan, sino que se suelen mantener sin traducir. En el caso de Francia, Goris (1991 y 1993) observa lo contrario.

- **Valores**

Se intentan mantener los valores socioculturales como la amistad, el compañerismo, la camaradería, las creencias, etc., que están muy arraigados a las convenciones del género *western*. Por ejemplo, el traductor mantiene el respeto y la camaradería, e incluso la connota aún más que la VO, con la técnica de la modulación:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<ul style="list-style-type: none"> - When we get back to the ranch, I want you to change the brand. It'll be like this. - Red River D - And we'll add an M to it. - You don't mind that, do you? - No. - You've earned it. 	<ul style="list-style-type: none"> - Cuando regresemos al rancho, cambiaré la marca. Será así. - Río Rojo D. - Y añadiremos una M. - No te importa, ¿verdad? - No. - Te la has ganado. 	Intencionalidad. Convención del género: valores (amistad, compañerismo). Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Modulación. Plano medio.

Tabla 72: Ejemplo 260 de Río Rojo con TCR 02:06:45. Análisis pragmático: intencionalidad (1B2); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Con la modulación de “I want you to change the brand” por “cambiaré la marca” (yo mismo), no sólo se mantiene la intencionalidad de la escena final de *Río Rojo* de remarcar la amistad entre los personajes Tom y Matt, que es tan sólida, que han resuelto el duelo sin matarse y con respeto (pese a la pelea con disparos), sino que la amistad se connota aún más en la VD. Tendría mucho más significado para Matt (su “hijo adoptivo” que recogió tras escaparse del asalto a los indios) y para la película en general si fuera el mismo Tom quien cambiara la marca del ganado de su inicial D (Tom Dunson) a las dos iniciales DM (Dunson y Matt), como se plantea en la VD. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía.

En este ejemplo de *Raíces profundas*, la explicación del traductor, que mantiene la convención del valor de la conciencia del forajido, es muy significativa, dado el valor histórico que

esta película tiene en el desarrollo del género *western*, en concreto del *western psicológico* o *superwestern*:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<ul style="list-style-type: none"> - Why are you telling me? - I reckon something's come over me. - I don't figure. - I'm quitting Ryker. - So long. - Chris... - Thanks. - Be seeing you. 	<ul style="list-style-type: none"> - ¿Por qué me lo cuentas? - No lo sé, tal vez porque he cambiado. - No te conozco. - Voy a dejar a Ryker. - Adiós. - Chris... - Gracias. - Suerte, Shane. 	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Primer <i>western psicológico</i> o <i>superwestern</i>. Valores: conciencia. Convenciones: el "malo" quiere abandonar su pasado, como el protagonista Shane. Caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Traducción explicativa de "-I reckon something's come over me. - I don't figure": "-No lo sé, tal vez porque he cambiado. - No te conozco". Plano americano.</p>

Tabla 73: Ejemplo 367 de Raíces profundas con TCR 01:32:41. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Traducción explicativa de una de las líneas claves por la que se considera a esta película *Raíces profundas*, como el *superwestern* o *western psicológico* (junto a *Sólo ante el peligro*): “-I reckon something’s come over me. –I don’t figure”: “-No lo sé, tal vez porque he cambiado. –No te conozco”. Escena: uno de los cuatreros de Ryker ha venido a avisar a Shane de que Ryker le ha tendido una emboscada a Scarrett y que el matón que ha contratado, Wilson, lo va

a matar en el bar de Grafton. Este valor psicológico del cuatrero que tiene conciencia y quiere cambiar, es el tema central de la película: Shane, un forajido “bueno” intenta abandonar su pasado y vive en la casa de los Starrett, donde ayuda a los campesinos en sus tareas y a defenderse de “los malos” sin las armas. Sin embargo, este aviso del cuatrero hará que Shane vuelva a las armas, acabe con todos los cuatreros y tenga que irse del pueblo, porque, como le explica al niño: *A man has to be what he is, Joey. Can't break the mould. I tried it and it didn't work for me. Joey, there's no living with a killing. There's no going back from one: No puede uno dejar de ser lo que es. Torcer su destino. Yo lo he intentado inútilmente. No gusta convivir con un asesino* (muestra 375). En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano americano, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

8.2.2.2.6 Eufemización

Con esta norma se suaviza un tema tabú u ofensivo (Ballester 2001a), en otras palabras, se produce una “alteración del signo ético de algún elemento del texto original, suavizándolo” (Martí Ferriol 2010, 91).

Esta norma parece estar en estrecha relación con la norma de la autocensura. En nuestro corpus hemos encontrado 16 casos de eufemización, que podríamos agrupar de la siguiente manera:

- a) dilogía o doble sentido: se emplea una creación discursiva para evitar el doble sentido de la palabra *bosom/s: seno/s* (muestra 57) y de *shavetail: alférez y mula* (muestra 65). Se traduce *filly: potra* y *muchacha* por la última (muestra 246);

- b) lenguaje típico de la época: se traduce el insulto *tinhorn* y *tinhorn gambler* por *es malo*, puesto que no existe un equivalente en español. El insulto se refería a un "jugador vulgar", que jugaba al juego de dados "chuck-a-luck" con un cubilete de metal, que era más barato que el de cuero (muestra 75);
- c) insultos en general: se omite el insulto *pig-headed*, que todavía se usa en la actualidad, para referirse a un *cabezón*, *cabezota*, *testarudo*, *tozudo*, etc. (muestra 363);
- d) insultos a los indios: se traducen los términos informales peyorativos y ofensivos por términos más generales y neutrales, como *squaw*: *india* (muestra 95) e *Injun*: *indio* (muestra 207). Se evita el insulto indecente *breechclout* (*taparrabos*) y se sustituye por el insulto *malditos* (muestra 67). Se omite la referencia analógica a los indios *war-party* (muestra 298);
- e) connotaciones: se emplean términos más neutrales para traducir *jailbird* por *presidiario* (muestra 120) y *shack* (*chabola*, *choza*, *casucha*) por *cabaña* (muestra 371);
- f) palabras malsonantes o cómicas: se evitan las palabras que podrían producir un cambio en la intencionalidad de la escena, como el nombre de lugar *Tonto* (muestra 12);
- g) blasfemia: en el plano religioso, se evita la traducción de *doggoned* o *doggone* (*condenado*) y se recurre a diversas creaciones discursivas (muestras 82 y 285);
- h) sarcasmo: se suaviza la expresión cortante de la mujer *not the girls' room*, en respuesta a la afirmación de su marido de que había construido la casa con sus propias manos. Se traduce por *sólo faltaba la habitación de las niñas* (muestra 361).

8.2.2.2.7 *Disfemización*

Con esta norma se endurece un tema tabú u ofensivo (Ballester 2001a), en otras palabras, se produce una “alteración del signo ético de algún elemento del texto original, endureciéndolo” (Martí Ferriol 2010, 91). En nuestro corpus de películas del género *western* clásico, sólo hemos detectado tres ejemplos donde se endurece la traducción.

En la película *Río Rojo* se traduce *Indians* por el cliché *pieles rojas* (muestra 155). En la película *Raíces profundas* se produce una ligera disfemización, pero coherente con la escena y la intencionalidad de la VO de caracterizar "al malo" (el terrateniente Rufus Ryker) y mostrar el recelo de los campesinos. Se endurece *sodbuster* (*campesino*, informal), traducido por *destripaterrones* (*campesino*, despectivo); *nobody*: *forastero*; *tater-pickers*: *estúpidos labriegos*; *get outta here*: *vaya a emborracharse* (muestra 296). También se endurece la exclamación de sorpresa *by Jupiter!*: *My God!* (del latín *Jovis* (God), *by Jove*, *by God!*), traducida como *por el Diablo*. Esta disfemización quizá esté justificada por ser las palabras del “malo” Ryker (muestra 364).

8.2.2.2.8 *Autocensura*

Ballester (2001c, 137, 160-161) observa que la autocensura es la norma principal en la versión doblada de la película americana *Blood and Sand* (Rouben Mamoulian, 1941) al español: *Sangre y Arena* (1948). Según la autora, esta norma de naturaleza eufemística, basada en la omisión, adición y sustitución, tiene como objetivo, no sólo “censurar o suavizar la VT en el plano moral, religioso, ideológico”, sino “mejorar en la medida de lo posible la imagen del torero, una figura heroica en la España de la posguerra” (*ibíd.*).

En nuestro corpus también hemos detectado casos de posible autocensura, como las omisiones, que comentamos en la Fase 0, del acento borracho del médico (rasgo paralingüístico o prosódico); referencias al Norte y al Sur (aspectos políticos); insultos a los indios (eufemización); nombres de lugares malsonantes; y comentarios machistas.

Otro caso de posible autocensura, de naturaleza eufemística, que observamos en esta fase, en lo relativo al plano religioso, es el siguiente: se evita la traducción de *doggoned* o *doggone* (*condenado*), eufemismo de la época (s. XIX) que sustituye a la expresión más grosera de *doggoneddamned*, *damned*, *God damn*. En su lugar, se recurre a la técnica de traducción de la creación discursiva, debido a una posible autocensura, evitando la blasfemia y el lenguaje soez (eufemización). Así, en la película de *La diligencia* (muestra 82) se traduce *It's a little girl! Well, I'll be doggoned!*: ¡Ah, una niña! ¡Yo creía que eran coyotes! (TCR 00:45:41) y *Well, I'll be doggoned! Did you know? Well, I'll be doggoned!*: Vaya, ¡qué sorpresa! Lo sabían, ¿eh? (TCR 00:45:55). En la película *Raíces profundas* se traduce *Well, I'll be doggone*: ¿Estaré viendo visiones? (muestra 285).

8.2.3 Análisis de la Fase 2: Fase del ajuste. Sincronismo visual o sincronización

En esta fase tuvimos en cuenta los tipos de plano (general, americano, medio, medio corto, primer plano, primerísimo plano, plano detalle, etc.) y analizamos la sincronía entre los diálogos traducidos (código lingüístico) y la imagen en la pantalla (código visual). También hemos otorgado un código alfanumérico a cada tipo de sincronía, para facilitar la búsqueda de datos en nuestras muestras de Excel:

- 2A: Sincronía cinésica (gestos)
- 2B: Isocronía (duración del enunciado)
- 2C: Sincronía fonética o labial (movimiento de los labios)

Como ya explicamos, tanto en nuestro análisis cuantitativo como cualitativo de las normas, Goris llega a la conclusión de que cuanto mayor sea la adaptación sociocultural (naturalización), mayor será la explicitación, y como consecuencia del aumento de texto, “even more striking is the fact that dubbed films with a high degree of explicitation are characterized by a low rate of visual synchrony” (1993, 185). Esto es precisamente el caso que hemos observado en el análisis del doblaje del género *western* clásico al español. Existe un alto grado de naturalización, y como resultado, un grado mayor de explicitación y menor de sincronismo visual o sincronización. Muchos de estos casos ya los hemos explicado en el apartado dedicado al análisis de la explicitación textual de las imágenes (vid. 8.2.2.2.3), no obstante haremos aquí algunos comentarios relativos a los tres tipos de sincronización mencionados.

8.2.3.1 Sincronía cinésica

Hemos encontrado tres ejemplos representativos del grado de coincidencia entre la traducción y los gestos:

En la película de *La diligencia* se traduce *it'd better be more than pokin' holes in the air with your finger* por la expresión culturalmente equivalente *que no sea para perder el tiempo haciendo castillos en el aire*, que el personaje dice moviendo el dedo en el aire en forma de remolino (muestra 292).

En *Río Rojo* encontramos un caso donde la modulación de *yeah* a *no*, mantiene la sincronía cinésica:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
-That leg bothering you? -Yeah. I hooked it on a horn. -It's opened it up a little.	-¿Te molesta la pierna? -No. La he sujetado con un cuerno. -Se ha abierto un poco.	Variedad de uso. Modo. Código lingüístico. Guion. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	Modulación de "yeah" a "no". Plano medio.

Tabla 74: Ejemplo 237 de Río Rojo con TCR 01:12:02. Análisis comunicativo: variedades de uso (1D3;) y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Se produce una modulación de “Yeah. I hooked it on a horn” (“Sí, me duele la herida porque se me engachó con un cuerno”) a “No. La he sujetado con un cuerno”. Escena: el personaje Tom Dunson (John Wayne) está sentado e inclina la cabeza de lado, hacia abajo, con lo que la palabra “no”, paradójicamente, sí que es coherente con la imagen. Por lo tanto, se respeta la sincronía cinésica, aunque la traducción no sea fiel al código lingüístico.

En la misma película vemos otro caso donde no se respeta la sincronía cinésica estrictamente, pero sin consecuencias para el desarrollo de la escena:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
-Tie him up short. -Get up on the seat. -Let's go.	-Sube al pescante. -Vamos date prisa. -Adelante.	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía.	Omisión del primer enunciado. Plano general, "DE".

Tabla 75: Ejemplo 178 de Río Rojo con TCR 00:12:08. Análisis comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Se produce una omisión del primer enunciado “tie him up short”, refiriéndose a que ate la vaca al carromato, acción que le señala con el dedo. Se traduce por el segundo enunciado "sube al pescante", que no mantiene la coherencia directa con el gesto (debería señalar hacia el pescante, el asiento del cochero que está arriba y delante), por lo tanto, no se mantiene estrictamente la sincronía cinésica. En cuanto al tipo de plano, se trata de un plano general y de espaldas, donde la sincronía fonética o labial no es primordial.

8.2.3.2 Isocronía

Posiblemente debido a la gran calidad de los doblajes de estas películas, pertenecientes al género *western* clásico, se respeta mucho la isocronía o duración del enunciado. No hemos detectado ningún caso donde hubiera una falta de isocronía notable que afectara al desarrollo de la escena. Esto puede ser debido también a que la mayoría de los planos son generales, americanos, de espaldas, de lado, con voces en off, etc. El número de primeros y primerísimos planos, o planos detalle, es significativamente menor y se respeta la isocronía.

En conclusión, de los tres tipos de sincronización: sincronía cinésica, isocronía y sincronía fonética o labial, la que más se respeta es la isocronía, sobre todo en primer y primerísimo plano (el plano detatelle de los labios no se suele emplear en el género *western* clásico). Uno de los ejemplos más representativos es el de la muestra 249, comentada en la Tabla 42.

8.2.3.3 Sincronía fonética o labial

Como ya explicamos, debido al alto grado de naturalización (adaptación de aspectos socioculturales), hay un mayor grado de explicitación, y con el consecuente aumento de texto, se da un menor grado de sincronía fonética o labial (movimiento de los labios). Hemos recogido 29 muestras relativas a este tipo de sincronización. Entre las más significativas se encuentran las muestras 165, 166, 259 de *Río Rojo* y las muestras 274 y 275 de *Raíces profundas*. Hemos elegido el ejemplo 275 por parecernos el más representativo:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- <u>That's just what I'm doin'</u>.</p> <p>- <u>I'm gonna need all my range</u>.</p> <p>- Now you've warned me, get off my place.</p> <p>- <u>Your place?</u></p> <p>- <u>You'll have to get out before the snow</u>.</p>	<p>- <u>Es lo que hago precisamente</u>.</p> <p>- <u>Te lo advierto necesito todo el terreno para pastos</u>.</p> <p>- Ahora que ya me has advertido, largaos de mi propiedad.</p> <p>- <u>¿Tu propiedad?</u></p> <p>- <u>Antes de que desaparezcan las nieves abandonarás el valle</u>.</p>	<p>Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, sincronía cinésica, isocronía.</p>	<p>Primer plano. Se mantienen la sincronía cinésica, la isocronía y la sincronía fonética o labial. Explicitación, ampliación y amplificación.</p>

Tabla 76: Ejemplo 275 de *Raíces profundas* con TCR 00:06:04. Análisis comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A), isocronía (2B) y sincronía fonética o labial (2C)

Comentario: Primer plano. Se mantienen la sincronía cinésica, la isocronía y la sincronía fonética o labial. En cuanto a ésta última, se intercambian las vocales abiertas (a-e-o); se intercambian la consonante bilabial nasal /m/, la consonante oclusiva bilabial sorda /p/, y la consonante oclusiva bilabial sonora /b/; y se intercambian las consonantes dentales /t/, /d/, /n/ y /l/. Se emplean las técnicas de la explicitación, ampliación y amplificación, por lo que no se sigue estrictamente la sincronía, sino que se da más prioridad al sentido del enunciado.

Por último, se ha encontrado algún caso donde se ha respetado la sincronía fonética o labial en un plano distinto a un primer o primerísimo plano. Por ejemplo, en la muestra 141 se mantiene el intercambio de vocales abiertas de *can I have...: me pasa...* en un momento de gran tensión en la película, donde se presta mucha atención al enunciado del personaje en plano medio. Otro ejemplo es la muestra 142, donde se elige el término *escopeta* para traducir *shotgun*, en vez del sinónimo *rifle*, lo que ayuda a mantener la sincronía fonética o labial en los diversos planos en que aparece.

8.2.4 Análisis de la Fase 3: Fase de dirección del doblaje. Sincronismo de caracterización o acústico

En esta fase analizamos la compensación o falta de compensación de los elementos paralingüísticos o prosódicos (Agost 1999, 74), por ejemplo, los tipos de acentos otorgados a los actores de doblaje.

En nuestro corpus de películas pertenecientes al género *western* clásico, hemos observado unas tendencias que se evitan y otras tendencias que se procuran mantener.

En cuanto a las tendencias que se evitan, hemos encontrado lo siguiente:

- No se compensa la pérdida del registro informal y en ocasiones vulgar de la VO con elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento “vulgar” (muestras 5 y 264, entre muchas otras). No se transmiten los errores gramaticales y no se compensa con la pronunciación (muestras 265, 267). No se doblan los dialectos geográficos, por ejemplo, la pronunciación sureña */tengue/* de *tongue* (muestra 220). No se doblan los dialectos sociales, como la pronunciación inculta */hissel/* de *himself* (muestra 170). No se compensan algunos aspectos de los idiolectos, como las anáforas (muestra 194). Además, el tratamiento de “usted” eleva aún más el registro (muestras 270, 271)
- No se dobla el acento sueco, ni se transmiten los errores gramaticales (muestra 266). Sí que se transmite algún error gramatical para doblar a los indios (muestra 207). No se transmiten los errores gramaticales ni las muletillas de los personajes mexicanos, pero sí que se compensa con el acento mexicano (muestras 75, 77, 133, 183, 570). No se interpreta el tono de borracho del Dr. Boone en el doblaje (muestra 1)
- Se evita la cacofonía que produciría, por ejemplo la figura retórica de la dubitación (muestra 59). Se dobla la tartamudez característica de uno de los personajes muy sutilmente (muestra 212)
- No se doblan las canciones y se dejan en inglés (muestras 336, 337)
- No se traducen los nombres propios de personas o animales (caballos, razas de vacas lecheras), ni los nombres de lugares (muestras 67, 149, 150, 228, 261, 263). Aunque

se pronuncien los nombres siguiendo la fonología española, lo cierto es que se cuida mucho que la pronunciación sea lo más cercana a la inglesa como sea posible

- No se han traducido los cortes que se añadieron a la versión remasterizada en inglés en la película *Río Rojo*. Se han dejado en inglés, sin ningún tipo de traducción (muestra 239)

En cuanto a las tendencias que se mantienen, hemos observado lo siguiente:

- Se mantiene la isocronía con diversas técnicas de traducción, como la omisión, reducción, modulación, compensación, ampliación y amplificación (muestra 244)
- Se mantiene una buena sincronización y coherencia entre códigos (muestra 90). Se mantiene un buen ajuste de códigos visual (imagen), lingüístico (traducción) y acústico (interpretación de los actores; y código musical y de ruidos del canal acústico)
- Se mantiene la sincronía manteniendo las interjecciones (“¡umm!”, “¡eh!”, muestra 242)
- En algunas ocasiones se explicitan las escenas AD LIB o AD LIBITUM mediante creaciones discursivas (muestra 337)
- Se añade el sonido de un adulto emulando a un bebé, cuando éste sale en primer plano (muestra 100)
- Se mantiene el enunciado cantando irónicamente (muestra 115)
- Según se va haciendo mayor el personaje y narrador Nadine Groot en *Río Rojo*, se va dotando a la interpretación con la voz de persona mayor (muestra 194)

8.3 ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL SUBGÉNERO *SPAGHETTI WESTERN ESPAÑOL* Y SU DOBLAJE AL INGLÉS: *¿QUIÉN GRITA VENGANZA?*, EN COMPARACIÓN CON EL GÉNERO *WESTERN AMERICANO* Y SU DOBLAJE AL ESPAÑOL: *LA DILIGENCIA, RÍO ROJO Y RAÍCES PROFUNDAS*

8.3.1 Análisis de la Fase 0. Fase preliminar o preanalítica: restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor

Algunas cuestiones en torno a la producción de la película pudieron tener algún efecto en la calidad de la traducción, por ejemplo:

- Las películas de este subgénero (*spaghetti western*) suelen ser películas de bajo presupuesto, lo que posiblemente tendrá su reflejo en el presupuesto otorgado a todo el proceso de doblaje
- La ambientación de la película: aunque la mayoría de los elementos son verosímiles (mapa, rótulos y carteles en inglés), alguno puede no resultar tan auténtico, como la jarra de agua de arcilla roja típica de España (no tanto del *western* clásico americano) que se usa en la escena de la comida en la casa de los Harrison. Además, los personajes que hablan en español en la versión inglesa, como el Sr. Harrison, son de complexión española, no mexicana, y hablan con acento peninsular.

El mínimo error de ambientación puede hacer que la crítica le otorgue un nivel menor de calidad a la película, lo que puede afectar al éxito de la traducción

- La situación histórica y social: las expectativas del público y la dura crítica a estas películas, que no se consideraban de excelente calidad, podría afectar a las expectativas en cuanto a su traducción
- Pese a estas observaciones, consideramos a la película del subgénero *spaghetti western* español *¿Quién grita venganza?* como un filme dotado de calidad y dinamismo, en comparación con otras películas del género

8.3.2 Análisis de la Fase 1: Fase de traducción. Sincronismo de contenido

8.3.2.1 Parámetros de análisis

Tal y como hicimos cuando analizamos los *westerns* americanos y sus traducciones, en esta fase llevamos a cabo varios tipos de análisis. Hemos otorgado un código alfanumérico a cada nivel, con el fin de poder hacer un vaciado de datos eficiente de la tabla de datos de Excel, donde se encuentran nuestras muestras. Nuestros niveles de análisis y los códigos que les otorgamos son los siguientes:

- 1A1: Análisis léxico-semántico y convenciones del género
- 1A2: Análisis sintáctico, morfológico, de construcciones gramaticales, expresiones y convenciones del género
- Análisis de las dimensiones del contexto:
 - 1B: Análisis pragmático y convenciones del género
 - 1B1: Foco contextual (dominante y secundario)
 - 1B2: Intencionalidad (problemas de traducción de la ironía, el humor, la ambigüedad, etc.)

- 1B3: Máximas conversacionales (de la relación, la cantidad, la manera y la cualidad)
- 1C: Análisis semiótico y convenciones del género
 - 1C1: Elementos culturales
 - 1C2: Aspectos ideológicos
 - 1C3: Intertextualidad
- 1D: Análisis comunicativos y convenciones del género
 - 1D1: Presencia de varias lenguas
 - 1D2: Variedades de usuario (problemas de traducción de la variación temporal, geográfica, social e idiolecto)
 - 1D3: Variedades de uso (campo temático; tenor: grados de formalidad; modo: código lingüístico, el guion y código visual, el ajuste. Dentro del ajuste: situaciones con restricciones visuales, como el código escrito en la imagen, las canciones y los primeros planos, y situaciones sin restricciones visuales, como las voces en off, plano DE, plano general, etc.)
- 1E: Análisis de otros aspectos de TAV, p.ej. el canal acústico (código musical y de ruidos) y las convenciones del género

A continuación comentaremos las normas de traducción observadas en la película española *¿Quién grita venganza?*, perteneciente al subgénero *spaghetti western*, tanto en su versión en español como en inglés, en comparación con las normas observadas en el doblaje del género *western* clásico americano al español. Aunque también se han analizado todos los aspectos en el subcorpus del subgénero *spaghetti western* doblado al inglés, nuestro análisis será más sintético que el que realizamos con el subcorpus del género *western* doblado al español. Ya realizamos un

análisis exhaustivo del género *western*, con el objetivo de observar las convenciones del género y las normas de traducción, por lo que ahora, debido también a razones de espacio, nuestro objetivo será ver qué convenciones y qué normas se han mantenido en el subgénero *spaghetti western*, y cuáles no.

8.3.2.2 *Normas observadas*

8.3.2.2.1 *Estandarización lingüística*

En los *westerns* clásicos traducidos al español se apreciaba que a veces había “fidelidad lingüística” (Martí Ferriol 2010), es decir, se conservaban las construcciones gramaticales sencillas (norma secundaria de Goris 1991 y 1993). Sin embargo, en la mayoría de los casos se neutralizaban o naturalizaban (estandarización lingüística, norma primaria de Goris 1991 y 1993). Esto era debido a la gran carga dialectal (geográfica y social) y de idiolectos de estas películas, llenas de construcciones informales, a veces incultas, características del género *western* clásico (Oeste americano, s. XIX). La gramática usada por los personajes con escasa educación formal se compensaba con la puesta en escena y con el léxico, que a veces conseguía ese registro informal, pero se descompensaba con el tratamiento de “usted”. La gramática incorrecta y a veces inculta, usada por los personajes americanos, no se compensaba con elementos paralingüísticos o prosódicos, como el acento “vulgar”.

Sin embargo, en la versión inglesa de este *spaghetti western* no se aprecia tanto que la gramática sea muy inculta, informal o típica del s. XIX, sino se que encuentran muchas construcciones típicas del “slang” moderno.

Por otra parte, se observa que la versión española es más informal que las versiones españolas de los *westerns* clásicos, que tenían un registro más elevado.

En cuanto a la estandarización del lenguaje hablado, la versión en inglés conserva las características típicas de la oralidad que observaba Goris (1993, 173), como las contracciones de los verbos con preposición (*gonna* y *wanna*, en vez de *going to* y *want to*) y las contracciones de auxiliares con infinitivo (*coulda*, en vez de *could have*). Además, conserva las elisiones típicas del inglés, como las formas del verbo ser (*you're*) y algunos auxiliares (*what'd*), así como elisiones menos estandarizadas, como la elisión de la -g final del presente continuo (*doin'*) o de otras palabras terminadas en -ing (*nothin'*, muestra 429). Además, hemos encontrado otros rasgos característicos de la oralidad y el registro informal en inglés como *ya*, en vez de *you*, la contracción *dunno*, del verbo *do not know* y la elisión *cause*, de la conjunción *because*. La mayoría de estos casos se recogen en las muestras 381 y 382:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<ul style="list-style-type: none"> - Recuerdo el camino perfectamente. - ¿Como en Tombstone? - ¡Como en Tombstone! - ¿Qué pensáis hacer? - Nada, sheriff. Se trata sólo de un antiguo juego. - ¡Es el sheriff! - ¡Malditos! - ¡Vámonos de aquí! 	<ul style="list-style-type: none"> - Yeah, I reckon we know the way real good. - Like Tombstone? - Yeah, like Tombstone. - What are you all gonna do? - We ain't gonna shoot ya for a while, cause we need ya. - It's the sheriff. - Who coulda done it? - Let's go in. 	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.</p> <p>Dirección.</p> <p>Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.</p>	<p>(Continuación de la muestra 380)</p> <p>Ejemplos encontrados de gramática "informal". Se trata más de construcciones informales típicas del lenguaje oral, que se usan hoy en día, que de construcciones típicas de personas sin educación formal del s. XIX, como las que se encontraron al analizar los <i>westerns</i> clásicos, llenos de incorrecciones. (Continuación en la muestra 382)</p>

Tabla 77: Ejemplo 381 de ¿Quién grita venganza? con TCR 01:20:50. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); y fase de dirección, sincronismo de caracterización o acústico (3)

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- No me digas qué...</p> <p>- ¡Hablo en serio!, un poco de formalidad.</p> <p>- Entonces, ¿qué es lo que quería?</p> <p>- Ha venido para advertirnos que dejemos el pueblo lo antes posible. Por lo visto nuestras vidas corren peligro. Parece ser que aquí en Blackstone hay cierta persona interesada en acabar con nosotros.</p> <p>- ¿Tú qué dices?</p> <p>- Nada. Nos quedaremos aquí. Piensa que siempre que uno estorba... es que hay dinero detrás.</p>	<p>- You're doin' pretty good ain't ya?</p> <p>- Come on, be serious, would ya?</p> <p>- Alright, what'd she have to say, then?</p> <p>- Well, she said ah we outta get out of here as fast as we can and that our lives are in danger. Seems as if someone here in Blackstone is out to get us. Anyway, that's what she says.</p> <p>- Wha do you think?</p> <p>- I dunno, I just know one thing, boy, whenever there is a pile of money around there is always a little bit of danger around to go with it.</p>	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.</p> <p>Dirección.</p> <p>Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.</p>	<p>(Continuación de la muestra 381)</p> <p>Ejemplos encontrados de gramática "informal". Se trata más de construcciones informales, típicas del lenguaje oral, que se usan hoy en día, que de construcciones típicas de personas sin educación formal del s. XIX, como las que se encontraron al analizar los <i>westerns</i> clásicos, llenos de incorrecciones.</p>

Tabla 78: Ejemplo 382 de ¿Quién grita venganza? con TCR 01:00:40. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); y fase de dirección, sincronismo de caracterización o acústico (3)

Se mantiene el saludo “howdy” (muestra 378), más informal que “hello”, al igual que en los *westerns* clásicos, donde también se utilizaba “hiya” (informal). Aunque “howdy” se usa especialmente en el Sur, el programa para niños sobre el Oeste *The Howdy Doody Show* era popular en todos los estados (1947-1960). En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento “vulgar”. Para conseguir un registro informal en la versión en español se recurre al léxico y también a expresiones informales que no se encontraba en el doblaje de los *westerns* clásicos, como *¿Qué hay?* (muestra 379). Para elevar el registro se recurre al tratamiento de “usted”, inexistente en inglés, como en las muestras 387 y 388:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Tiene Vd. razón. Yo presencié la muerte de los Harrison. Siempre he pensado que detrás de esas tierras hay algún misterio. Cuente Vd. conmigo para ayudarme. - Gracias por el ofrecimiento. Es Vd. forastero, ¿verdad? - ¿Quiere tomar algo? - Whisky. - Dos.</p> <p>- ¡Juez Bray! - ¿Qué se le ofrece? - Me han dicho que es Vd. la única persona decente de este pueblo. ¿Es verdad? - Sí, no le han engañado joven. - ¿Y no hace Vd. nada para evitarlo? - No me dejan. Estoy solo. Tráigame pruebas y yo le prometo que meteré en la cárcel a quien sea.</p>	<p>- I agree with you Mister, I witnessed the killing of the Harrison's. There must be a reason why this land is worth so much. You need a hand, you can depend on me. - We're obliged for your offer. We could use a good gun. - Mind if I had a drink? - Whisky. - Two of them.</p> <p>- Judge Bride. - Yes, what can I do for you? - I've been told you are the one honest lawman in this town. Is that right? - The bandit run it.</p> <p>- Oh, why don't you do something about it? - Corruption here is incredible, impossible to get anything on them. Bring me proof and they'll all go to the gallows.</p>	<p>Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: formal e informal. -Modo. Código lingüístico: registro formal e informal. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal e informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal y formal. (Continuación en la muestra 388. Ver muestras anteriores para el uso de “usted”).</p>

Tabla 79: Ejemplo 387 de ¿Quién grita venganza? con TCR 00:34:03 y 00:36:22. Análisis sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase de dirección, sincronismo de caracterización o acústico (3)

Comentario: Se mantiene la estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal y formal. En la versión inglesa, el uso gramatical corresponde a un grado de formalidad coloquial, de vaqueros con escasa educación formal, aunque se tratan con respeto, de ahí el cierto grado de formalidad. En la versión española, el uso de “usted” corresponde a un grado de formalidad más elevado, más formal, probablemente para connotar el

respeto que los distintos personajes se tienen entre sí, pero que es distinto al registro general de la lengua inglesa. El registro informal de la gramática en la lengua inglesa no se pierde tanto con la correcta gramática de la lengua española en el *spaghetti western* (registro más informal) como se observó en las traducciones de los *westerns* clásicos. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".

Otro elemento característico del lenguaje oral que se observa en la versión inglesa de este *spaghetti western* (pero no en los *westerns* clásicos) es la amplificación con la interjección *Jeepers!*, por ejemplo: *¡Cuánto te lo agradezco Fred!: Jeepers! I sure owe you a lot* (muestra 426). Esta expresión de sorpresa era popular en EE.UU. en los años 60-70, hoy en desuso. Esta película se rodó (en España) en 1968.

En cuanto a la estandarización de los dialectos geográficos, en la versión inglesa se mantiene la marca regional, por ejemplo de “ma’am”, que es muy común en EE.UU y mucho más en el sur, donde “sir” y “ma’am” son prácticamente obligatorios (muestras 385 y 386). La versión española es más estandarizada, puesto que el uso de “señor”, “señora”, “señorita”, etc. no denota una variación geográfica.

En lo referente a la estandarización de los dialectos sociales, la versión inglesa conserva las incorrecciones gramaticales típicas de la clase social con escasa educación formal, hecho que no aparece en la versión española. Por ejemplo en la muestra 416 encontramos ejemplos de gramática “incorrecta o inculta” como *They ask you any questions?, what she believes don’t count y we alive*. Estas construcciones gramaticales, con errores de concordancia y conjugación, son similares a las construcciones típicas de personas sin educación formal del s. XIX que encontramos al analizar los *westerns* clásicos. De todas maneras, cabe destacar que estos errores también se pueden dar en la

actualidad y que en los *westerns* clásicos el número de incorrecciones era mucho mayor que en el *spaghetti western*. Otro error gramatical que se encuentra en el *spaghetti western*, pero en menor medida que en el *western* clásico, y que no se da en la versión española (estandarización), es el uso de “them” como “the”, “those”, en vez de como la forma de complemento directo o indirecto del verbo o de preposición del pronombre “they”. Por ejemplo, *them killers* o *them Lassiter*, en la muestra 411.

8.3.2.2.2 Naturalización

Al igual que en los *westerns* clásicos, en la versión española del *spaghetti western* *¿Quién grita venganza?* se han adaptado ciertos elementos socioculturales, es decir se sigue la norma de la naturalización. Aunque como ocurría en el género *western*, se tiende más a conservar las convenciones del género y a dejar ciertos elementos en inglés que a adaptarlos. Por ejemplo, se dejan términos en inglés y se adapta la pronunciación a la fonología española, pero acercándose lo más posible a la pronunciación inglesa. Se dejan en inglés los nombres de lugares, como *Blackstone, Wyoming, Tucson* (muestra 376); los nombres propios, por ejemplo *Steve Rogers, Johnny, Jack Logan*, etc. (muestra 377); y elementos culturales como *la Southern Company* (muestra 412). También se emplean los préstamos léxicos naturalizados *whisky* (muestra 383) y *dólar* (muestra 391).

En cuanto a un caso de adaptación de los signos gráficos, en la muestra 389 aparece el cartel *REWARD \$15,000 IS BEING OFFERED FOR THE APPREHENSION OF THE KILLER OR KILLERS OF SAMUEL CLAYTON AND HIS FAMILY. MURDERED THE NIGHT OF JUNE 4th 1868*. Aunque no se traduce directamente, sí que se resume a través de un personaje que lo lee

(código acústico) y dice *15.000 dólares por el asesinato de la familia Clayton*. No es necesario traducirlo más, puesto que se entiende por el contexto y las expectativas del público.

En la versión inglesa se produce otro tipo de adaptación, que mantiene la intencionalidad de la ironía y el humor de la versión española, con la ampliación de la repetición de *joke* (muestra 395, TCR 00:10:19 y 00:17:58). Esta repetición en la versión inglesa, no sólo intensifica la intencionalidad de la versión española, sino que mantiene la convención del género *western* clásico de la caracterización de personajes a través de la figura retórica de la repetición (anáfora), que no se mantiene tanto en los doblajes al español. Otro caso de adaptación en el que se mantiene la intencionalidad de la ironía y el humor en las dos versiones es el de la muestra 401.

Un último ejemplo de adaptación cultural es el intercambio del término *la cárcel*, en la versión española, que se traduce como *the gallows (la horca)* en la versión inglesa (muestra 427).

8.3.2.2.3 Explicitación

A continuación pondremos un ejemplo de cada uno de los cuatro tipos de explicitación de Goris (1991 y 1993), siguiendo su mismo orden.

En lo referente a la explicitación de expresiones vagas o equívocas, para hacerlas más claras y precisas (Goris 1993, 183), en la muestra 396, la versión española es más explícita: *¿A qué viene tanta curiosidad?*, mientras que la versión inglesa opta por el lenguaje figurado y transmite esta idea en el diálogo a través de la metáfora *Curiosity killed the cat*. Lo mismo pasa en la muestra 421, donde la versión española es más explícita: *tiene gracia*, mientras que la inglesa emplea más el lenguaje figurado: *you can bet your boots*.

En cuanto a la explicitación de nexos lógicos, es decir, de la causa lógica o motivos personales de las declaraciones de los personajes (*ibíd.*), el ejemplo 403 muestra cómo en la versión española el personaje cómplice “no sabe y supone” el paradero del sheriff corrupto, mientras que en la versión inglesa el personaje “sabe” explícitamente dónde está: *¿Y el sheriff? ¿Dónde está? - No sé, no hay nadie. El preso tampoco. Supongo que habrán ido a entregarlo a las autoridades que lo reclamaban: Mr. Rogers, where's the sheriff? - He'll be back shortly. That prisoner Anderson, the sheriff thought he should take him back to the state prison for safe keeping.*

Por lo que se refiere a la adición de referencias internas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia (Goris 1993, 184), en la muestra 405 se especifica el estado en el que tiene lugar la escena, en la versión inglesa:

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
Yo, el juez, haciendo uso de las atribuciones que me confiere mi cargo y en representación de los ciudadanos de este pueblo, les nombro a Vds. dos, sheriff y ayudante de sheriff de Blackstone. Ahora jure ante esta Santa Biblia respetar, defender e imponer la ley. Ponga la mano sobre la Biblia y diga juro.	By the powers vested in me by the great state of Arizona and in the name of the good citizens of Blackstone all assembled here for the post under discussion, sheriff and deputy sheriff, you are hereby appointed. You'll put your right hand on this Sacred Bible and swear to defend and uphold the sovereign laws of this township and the state of Arizona.	Elementos culturales: nombres de lugares. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Aspectos ideológicos: patriotismo, estados, geografía.	Explicitación. Amplificación. Compensación en muestra 408.

Tabla 80: Ejemplo 405 de ¿Quién grita venganza? con TCR 00:54:20. Análisis semiótico: elementos culturales (1C1) y aspectos ideológicos (1C2)

Comentario: Con la explicitación del estado, “the great state of Arizona”, se añade énfasis en el lugar del juramento del cargo del sheriff y a su vez, un cierto patriotismo inexistente en la versión española. Esto se compensa en la muestra 408, donde la versión inglesa pone énfasis en la persona asesinada (Cal LeMon), mientras que la versión española enfatiza el lugar del asesinato: Lubbock (Texas).

En cuanto a la explicitación textual de las imágenes (Goris 1993, 184), en la muestra 399 (TCR 00:12:22 y 00:50:46) se observa una mayor redundancia del código lingüístico con el código visual en la versión inglesa. En la versión española se hace referencia al revólver de la imagen cuatro veces, con los términos *revólver* y *arma*, mientras que en la versión inglesa se hace referencia al revólver ocho veces, con los equivalentes acuñados *revolver*, *pistol* y *gun*. Por ejemplo: *¿Puedo saber cómo ha llegado a sus manos? The pistol, now, how did you come across it?* Por el contrario, en la muestra 404, la versión española resulta más redundante, puesto que se explicita dos veces que el objeto de la imagen es la Biblia.

8.3.2.2.4 *Respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales del TO*

En el doblaje de los *westerns* clásicos se observaba el intento por mantener las construcciones gramaticales sencillas de la VO (norma secundaria de Goris 1991 y 1993), en otras palabras, se apreciaba una “fidelidad lingüística” (norma primaria de Martí Ferriol 2010). Sin embargo, debido a que las versiones originales empleaban construcciones gramaticales y expresiones de la época (Lejano Oeste, s. XIX) y a que la mayoría de los personajes carecían de gran educación formal (vaqueros, campesinos), el registro era muy informal y a veces vulgar, lleno de incorrecciones gramaticales y de pronunciación que no se transmitieron al español. Es decir,

estos *westerns* clásicos tenían una gran variedad dialectal geográfica y social, así como de idiolectos.

Por lo tanto, en el doblaje de los *westerns* clásicos se produjo un alto grado de estandarización lingüística (neutralización de los dialectos geográficos y sociales). Sin embargo, la versión inglesa de este *spaghetti western* español no emplea una gramática tan informal, “inculta” o típica del s. XIX, sino que utiliza una gramática más neutral y con construcciones típicas del “slang” moderno. Por otra parte, se observa que la versión española del *spaghetti western* es más informal que las versiones dobladas de los *westerns* clásicos al español (muestra 380). Por estos motivos, el respeto a las construcciones sencillas resulta más factible en el subgénero *spaghetti western* (lenguaje “más sencillo”) que en el género *western* clásico (lenguaje “más marcado” por el contexto geográfico y social del siglo XIX americano).

8.3.2.2.5 *Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por el género al que pertenece o lo que nosotros denominamos “conservación de las convenciones del género”*

En este apartado comentaremos qué convenciones se han mantenido en el *spaghetti western* español y su versión en inglés, y cuáles no, con respecto al género *western* americano y su doblaje al español, siguiendo nuestra propia taxonomía (vid. 8.2.2.2.5).

- **Caracterización del personaje**

Hemos recogido 31 muestras relativas a la convención del género de la caracterización de los personajes. A diferencia del género *western* clásico, en el subgénero *spaghetti western* nos encontramos con personajes caracterizados por el uso de menos expresiones idiomáticas (muestra

420). En las versiones dobladas del *western clásico* al español se solía evitar traducir las numerosas expresiones idiomáticas, verbos compuestos o frasales, construcciones informales, etc. con expresiones o locuciones equivalentes. En el *spaghetti western* español también se evita el uso de estas expresiones. También observamos menos verbos compuestos (o frasales) en la versión inglesa (muestra 429).

Los insultos que emplean los personajes son más “modernos” (*imbécil: stupid jackass*, muestra 414) y no están tan arraigados al lenguaje y sociedad del s. XIX (*sodbuster: destripaterrones*, muestra 296).

No se presta tanta atención a las costumbres de los personajes como en los *westerns* clásicos, pero se mantienen algunos términos generales relativos a la comida (*estofado: stew*, muestra 402) y a las profesiones, que ya son muy conocidas por los espectadores del género y se traducen por sus equivalentes acuñados (*cazadores de recompensas: bounty hunters*, muestra 398), (*ayudante del sheriff: deputy sheriff* y equivalentes funcionales: *ayudante en la conducción*, muestra 403), préstamos (*sheriff: sheriff*, muestra 381), etc.

Un rasgo de la caracterización del personaje observado en el *spaghetti western* que no se observaba en el doblaje del *western clásico* es el tratamiento de “usted” de hijo a padre (muestra 428). En la versión española se usa “padre” y en la versión inglesa “Pa”. En los *westerns* clásicos analizados se traducía “Pa” como “papá” (muestra 287).

En cuanto a las figuras retóricas (convención muy típica del *western clásico*), aunque se dan menos figuras como la metáfora, la anáfora (repeticiones) y la dilogía (doble sentido), se

mantienen otras como el sarcasmo (*muy gracioso: smart alecs*, “sabelotodo”, término originado en el s. XIX, muestra 418) y la ironía (*tiene gracia: you can bet your boots*, muestra 420).

- **Espacio**

Hemos registrado 26 ejemplos en los que comentamos características relativas a la convención del espacio. Al hilo de lo expuesto anteriormente, con referencia a la caracterización de los personajes, hemos observado el menor número de costumbres de los personajes del Lejano Oeste reflejadas en el *spaghetti western* (hecho que discutimos en nuestro apartado dedicado al impacto del subgénero *spaghetti western* en el género *western* americano, vid. 2.3.7.5). Por ejemplo, en este *spaghetti western* no se observa el uso de unidades de medida (*libra: pound, milla: mile, yarda: yard*), como se observaba en los *westerns* clásicos, donde se reflejan más las costumbres (muestra 390). Además, como ya explicamos anteriormente, aunque se conservan algunos rasgos de los idiolectos y dialectos geográficos y sociales típicos de las convenciones del género *western* clásico, se reduce su número considerablemente (muestras 380, 381, 382). Además, en este *spaghetti western* no aparecen referencias geográficas referentes al Norte (yanqui, estados de la Unión) o al Sur (“rebelde”, estados Confederados), ni se hace incidencia en las connotaciones geográficas de cada estado.

- **Tiempo**

Se conservan algunos elementos característicos de la época, pero se hacen menos referencias al siglo XIX que en los *westerns* clásicos. Esto se observa no sólo en costumbres muy específicas de la época, sino también con elementos culturales americanos más comunes, como las monedas (muestra 391). Se emplea el préstamo léxico naturalizado: “dollar”: “dólar”, pero no se

encuentran monedas específicas de la época, como se encontraban en los *westerns* clásicos, que tenían más carga cultural, como por ejemplo, *two bits: 25 centavos, un cuarto de dólar; three-cent piece: moneda de tres céntimos*. Tampoco se hace alusión a las monedas de plata, que se dejaron de hacer durante la Guerra de Secesión y se substituyeron por las de níquel. Cabe destacar que en el doblaje del *western* clásico, o no se ponía mucho énfasis en el valor histórico de este tipo de léxico (muestra 190) o se traducía unas veces con más precisión que otras (*two bits: con veinticinco*, muestra 295; *two bits: esos dólares* (muestra 11). La menor incidencia de elementos culturales en el *spaghetti western* puede deberse, aparte de a otras cuestiones de estilo, dirección y producción, a la gran naturalización (adaptación de aspectos socioculturales) que sufrieron los doblajes de los *westerns* clásicos, con lo que posiblemente se perdieron algunos de los referentes que habrían servido de inspiración para la creación de *spaghetti westerns*.

Sí que se conservan algunos términos que respetan la convención del tiempo (s. XIX), por ejemplo, se sigue utilizando *comida: dinner* (muestra 430), como se observa en algunos *westerns* clásicos (muestra 38), donde se emplea *comida: dinner* y *cena: supper*.

- **Temática**

Al hilo de lo expuesto, en cuanto a las convenciones del espacio (Lejano Oeste) y el tiempo (s. XIX), los temas no inciden tanto en las costumbres de la frontera. Se conservan temas generales típicos del género *western*, como la venganza, pero con un cierto enfoque diferente, como en esta película, en la que la venganza está unida al adulterio (muestra 424), además será la mujer la que acabe con “el malo”, su segundo esposo.

En cuanto a un tema referente al léxico general, como el relativo a las armas, se observan más hiperónimos (generalización) en el *spaghetti western* (muestra 399) que en los *westerns* clásicos. Por ejemplo, en la versión española se emplean los términos *revólver* (8 veces) y *arma* (9 veces). En la versión inglesa –más redundante con la imagen– se emplea *gun* (18 veces), *pistol* (5 veces) y *revolver* (2 veces). En ninguna de las versiones se observan hipónimos como los observados en el género *western* clásico (*Winchester*, .38).

- **Música**

Al igual que pasaba en el género *western* clásico, la música del subgénero *spaghetti western* le sirve al traductor como guía narrativa y refuerza el sentido de su traducción. La música sigue teniendo la función de hilo narrativo conector de escenas, como observamos en los *westerns* clásicos analizados, pero más que tener las melodías (“Dixie”, muestra 268) y canciones populares (“I Ride an Old Paint”, “I’m A-Leavin’ Cheyenne”, muestra 336) típicas del s. XIX americano, este *spaghetti western* español tiene la música característica del subgénero al que pertenece, que recuerda a la música de los *westerns* de Sergio Leone. Esto se debe en parte, como ya hemos comentado, a la menor incidencia en las costumbres (celebraciones, bailes) y a las referencias al Norte y al Sur (connotadas con la música) en el *spaghetti western*.

- **Verosimilitud**

El menor grado de incidencia en las costumbres en el subgénero *spaghetti western*, que como hemos visto afecta al grado de mantenimiento de las convenciones relativas a la caracterización de los personajes, el espacio (Lejano Oeste), el tiempo (s. XIX), la temática, la música, etc., afecta directamente a la cuestión de la verosimilitud (muestras 390, 391). Aun así, se

mantienen elementos que contribuyen a la verosimilitud del género, como usar los nombres propios y de lugares en inglés (muestras 376 y 377), añadir escrito en inglés en la imagen (el mapa de la oficina del sheriff o el cartel de recompensa de la muestra 389) y emplear préstamos del inglés como *whisky* (muestra 383), *sheriff* (muestra 381) y *dólar* (muestra 391).

También contribuye a la verosimilitud el uso de términos muy arraigados al género, como *forasteros* en la versión española, aunque en la inglesa se elijan otros términos (*a few members of that bunch; strangers; saddle tramps*, muestra 400).

A veces la versión inglesa ha añadido elementos que contribuyen a la verosimilitud, como la referencia patriótica a los estados *the great state of Arizona* (muestra 405); o términos más convencionales del género, como *dead prospectors* (*buscadores de oro muertos*), en vez de *un hombre de las cavernas* (muestra 409), o el hipónimo *outlaws*, en vez del hiperónimo *gente* (muestra 425).

- **Escrito en la imagen**

Se conserva la característica o convención del género de mantener los escritos en la imagen en inglés, como el cartel de recompensa de la muestra 389, comentado en la norma de la naturalización observada en este *spaghetti western*.

- **Valores**

Se mantienen algunos valores típicos del género *western*, como la amistad y la camaradería: por ejemplo, usar los nombres de las ciudades en que han actuado los cazadores de recompensas como táctica para comunicarse (muestra 406); usar la figura retórica de la ironía entre compañeros

(muestra 410); mantener la intencionalidad del humor entre amigos (muestras 413 y 420); o mantener el foco contextual secundario educativo de pedir y dar consejos entre compañeros (muestra 423). También se mantiene alguna referencia a las creencias religiosas, como jurar sobre la Biblia (muestra 404).

- **Eufemización**

Aunque no se observa esta norma con mucha frecuencia en el subgénero *spaghetti western*, hemos encontrado un ejemplo en el que se suaviza el contenido. En la versión española existe una intencionalidad de ironía y humor, mantenida a lo largo de la película, con el apodo del enterrador, al que los amigos llaman "Alegría" y cuya personalidad es contraria a dicho apodo. En la versión inglesa se eufemiza el humor causado en torno a la "alegría" del enterrador y el tema de la muerte, mediante la omisión del apodo y la compensación con la creación discursiva (muestra 397).

La poca frecuencia de la norma de la eufemización en esta película está en estrecha relación con el hecho de que no hemos encontrado ningún caso donde se observe la norma de la autocensura.

- **Disfemización**

Como contrapartida al ejemplo de eufemización anterior (omitir la ironía y el humor que produce lo “simpático” que es el enterrador del pueblo, a quien sus amigos llaman "Alegría"), se disfemiza o endurece la versión inglesa con insultos hacia el personaje. Así, en la versión inglesa, no figuran ni el apodo “Alegría”, ni connotaciones irónicas que muestren que el enterrador es "simpático", sino todo lo contrario. El juez lo llama *damn buzzard* ("maldito buitre"), en vez de *simpático*, por sus ansias de enterrar a los muertos (muestra 407).

Otro ejemplo de disfemización en la versión inglesa es el empleo de la palabra "hell", que no se encuentra en los *westerns* clásicos analizados. En esta película del género *spaghetti western* se emplea en siete ocasiones: "what the hell?" (4), "a hell of a time" (1), "like hell" (1) y "well, hell" (1). No se utiliza la palabra "heck", que substituye a "hell" suavizándolo (eufemización).

En la versión española no se emplean los términos "infierno" o "diablo". Sí que aparece un caso de "demonios".

Un último caso de disfemización de la versión inglesa es la utilización del calificativo despectivo "coyotes", en vez de "ellos" y de "this animal", en vez de "a él" (muestra 419).

- **Autocensura**

No hemos encontrado ningún caso de autocensura en este *spaghetti western* español, ni en su versión en inglés. Esto parece estar en estrecha relación con el hecho de que sólo hemos encontrado un ejemplo donde se da, de alguna manera, la norma de la eufemización.

8.3.3 Análisis de la Fase 2: Fase del ajuste. Sincronismo visual o sincronización

Al igual que hicimos en el análisis de los *westerns* americanos y su traducción al español, en esta fase prestamos especial atención a los tipos de plano y analizamos el sincronismo visual o sincronización entre los diálogos traducidos y la imagen en la pantalla. De la misma manera, otorgamos un código alfanumérico a cada tipo de sincronización, para facilitar la búsqueda de datos en nuestras muestras de Excel: 2A: Sincronía cinésica (gestos), 2B: Isocronía (duración del enunciado) y 2C: Sincronía fonética o labial (movimiento de los labios).

Hemos observado que las versiones originales italiana y española no mantienen un alto grado de sincronización y que sus diálogos son bastante similares. Por el contrario, en la versión doblada al inglés se da prioridad a la sincronización (casi perfecta) y por lo tanto, la traducción se distancia más de las versiones originales, sobre todo en las escenas sin restricciones visuales (muestra 396).

En cuanto a la isocronía, basta con ver los cinco primeros minutos de la película para comprobar el alto grado de ajuste de la duración de los enunciados. Por lo que se refiere a la sincronía fonética o labial, es posible que se cuidara tanto el ajuste del movimiento de los labios porque a veces estas películas se comercializaban como si fueran americanas y por la tradición del público americano de ver las películas en versión original sin doblar. Las escasas películas extranjeras que se exhiben en salas específicas en EE.UU. se suelen subtítular.

En lo relativo a la sincronía cinésica, ésta se mantiene incluso cuando se recurre a la técnica de traducción de la creación discursiva (muestras 422 y 423):

VO	VD	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIÓNES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
<p>- Está bien muchacho, escúchame con atención. Yo creo que para conquistar a una mujer no hay más que un camino, educación y gentileza. Así no hay quien se resista.</p> <p>- Educación y gentileza. Sí, algo de eso había pensado yo. Gracias, Fred.</p>	<p>- Alright, listen to me now, when you're out to conquer a girl, the first thing you have to do is take off your hat and you bow low, that always gets them.</p> <p>- I'll do it, you bet. Hat and low bow. Thanks Fred.</p>	<p>Léxico general del género. Syntaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Elementos culturales: costumbres (buenos modales, conquista de la dama). Variedades de uso. Campo temático: educación y buenos modales. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica.</p>	<p>Creación discursiva.</p>

Tabla 81: Ejemplo 422 de ¿Quién grita venganza? con TCR 00:32:55. Análisis léxico-semántico (1A1); sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales (1A2); semiótico: elementos culturales (1C1); comunicativo: variedades de uso (1D3); y fase del ajuste: sincronía cinésica (2A)

Comentario: Con la creación discursiva “educación y gentileza”: “take off your hat and you bow low” se mantiene la sincronía cinésica, es decir, el enunciado de las dos versiones concuerda con el gesto que hace el personaje de quitarse el sombrero y hacer una reverencia, como consejo para conquistar a una dama.

8.3.4 Análisis de la Fase 3: Fase de dirección del doblaje. Sincronismo de caracterización o acústico

Tal y como hicimos cuando analizamos los *westerns* americanos y sus traducciones, en esta fase hemos analizado la compensación o falta de compensación de elementos paralingüísticos o prosódicos (Agost 1999, 74), por ejemplo, los tipos de acentos otorgados a los actores de doblaje.

En el doblaje del género *western* clásico al español observábamos que la estandarización de los dialectos geográficos (del Sur) y de los dialectos sociales (incorrecciones típicas de personajes sin educación formal del s.XIX en el Lejano Oeste, como vaqueros y campesinos) no se compensaba con elementos paralingüísticos o prosódicos (acento del sur, acento “vulgar”).

Por lo tanto, al ser ésta la tradición, no es de extrañar que el *spaghetti western* español carezca de variedades regionales y sociales. El registro informal se consigue a través del léxico, no de la pronunciación, elisiones, contracciones y otros rasgos típicos de la oralidad. En esta película no hay personajes mexicanos, indios o extranjeros (colonos suecos, etc.), por lo que no hay otro tipo de acento que no sea el castellano. En la versión doblada al inglés no se ha dotado a ningún personaje con el acento mexicano típico del género *western* clásico. Sí que se han conservado términos en español, pronunciados según la fonología inglesa, como *amigo*, *bueno* (muestra 392), *siesta* (muestra 393) y *dinero* (muestra 394). Además, el siguiente diálogo se ha dejado en castellano (muestra 417):

Forrest: - ¡Márchense de aquí!

Lassiter: - Todavía no.

Elisabeth: - No podemos hacer nada.

8.3.5 Conclusiones

En cuanto a las normas de traducción se refiere, podemos concluir que en el *spaghetti western* se observa el caso opuesto a la conclusión de Goris (1991 y 1993) que observábamos en el doblaje del género *western* clásico: a mayor sincronía fonética o labial (quizá para que pareciera una película americana), menor explicitación (aumento de texto) y menor naturalización (adaptación sociocultural).

En cuanto a las técnicas de traducción empleadas en este *spaghetti western*, las dos más frecuentes son la creación discursiva (18 muestras) y la adaptación (11 muestras), lo que significa que el doblaje se orienta hacia el método interpretativo-comunicativo (Hurtado 2001 y 2013, 252 y Martí Ferriol 2010, 98), que pretende conservar la misma finalidad y género textual del original (ver conclusiones del análisis cuantitativo del género *western*).

En lo relativo a la conservación de las convenciones del género, podemos concluir que se mantienen algunos valores del género clásico (camaradería, creencias), aunque la temática se plantea con perspectivas diferentes (adulterio, la mujer mata “al malo”). Se mantienen ciertos elementos que contribuyen a la verosimilitud (nombres y código escrito en la imagen en inglés; términos típicos del género), pero no priman las costumbres (celebraciones, bailes, canciones) de la vida de los personajes según el espacio (Lejano Oeste) y el tiempo (s. XIX), a las que prestaban más atención los *westerns* clásicos. La música del subgénero *spaghetti western*, pese a ser diferente a la del género *western* clásico, sigue cumpliendo la función de hilo conector de escenas, de guía para el traductor y de connotación de la traducción. La caracterización de los personajes mantiene algunas figuras retóricas como la ironía y el sarcasmo, pero se reducen otras como la metáfora, la anáfora y la dilogía. La gramática, el “slang” y los insultos son más modernos y menos típicos de la época (s. XIX). Se dan menos expresiones idiomáticas y verbos compuestos o frasales que en los *westerns* clásicos. El lenguaje de la versión española del *spaghetti western* es más informal que el de los doblajes al español de los *westerns* clásicos, a excepción del tratamiento de “usted” de hijo a padre. El lenguaje de la versión inglesa conserva el registro informal, pero no contiene tantas expresiones e incorrecciones típicas de los personajes de escasa educación formal del s.XIX americano (vaqueros, campesinos), sino rasgos típicos de la oralidad en la actualidad.

Por lo que se refiere a la fase de dirección, sincronismo de caracterización o acústico, no se ha dotado a ningún personaje con elementos paralingüísticos o prosódicos distintos del acento castellano.

CAPÍTULO 9

CONCLUSIONES

9.1 COMPROBACIÓN DE LA CONSECUCIÓN DE LOS OBJETIVOS

En la Introducción enumeramos los objetivos que nos propusimos para el presente trabajo. Se trataba de dos objetivos generales y once objetivos de carácter más específico, necesarios para cumplir los objetivos de tipo general. A continuación repasaremos nuestros objetivos generales y específicos, y destacaremos los capítulos o apartados de la tesis donde se han tratado.

9.1.1 Objetivos generales

1. Nos propusimos dedicar una especial atención al concepto de *género cinematográfico* a lo largo de todo el trabajo. De esta manera:
 - a) en el *marco teórico*: llevamos a cabo una revisión teórica profunda de este concepto, lo que consideramos ha servido para precisar algunos aspectos en torno a su noción, como mostramos en el Capítulo 1;
 - b) en la *metodología*: creamos una taxonomía de convenciones del género en el apartado 7.7.5, elaboramos un modelo de análisis interdisciplinar (traductológico, lingüístico, cultural, de recepción y cinematográfico) en el apartado 7.7, circunscribimos las películas del *corpus* a un género concreto (el *western*), lo que nos proporcionó muestras más homogéneas, según mostramos en la descripción de nuestro corpus en el Capítulo 6 y en la circunscripción del corpus en nuestro modelo de análisis en el apartado 7.7.4;

- c) en la formulación de las *hipótesis*: aunque trataremos esto con detalle en el apartado dedicado a las conclusiones referidas a las hipótesis de partida en el apartado 9.5, nos planteamos cuestiones, como por ejemplo, cómo pasan las características de la película o convenciones del género (*western*) del original a la traducción (lo que analizamos cuantitativamente en el apartado 8.1.3 y cualitativamente en el apartado 8.2.2) y cómo se perpetúan y evolucionan en los subgéneros (lo que analizamos en el *spaghetti western* español en el apartado 8.3.2). Esto nos llevó a plantearnos la relación existente entre la producción ajena y la producción propia del género (*western*), desde el estudio de la recepción (lo que estudiamos en la teoría, en el apartado 2.3.7 y en la práctica en el apartado 6.2.3);
 - d) en el *análisis*: anotamos las convenciones del género en muestras de Excel y las mostramos en los ejemplos de las fichas o muestras a modo de Tablas en Word;
 - e) en los *resultados*: observamos cómo las técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción afectan a la conservación de las características o convenciones del género en los apartados 8.1, 8.2.2 y 8.3.2; y
 - f) en las *conclusiones*: la homogeneidad de las muestras circunscritas a un género en concreto (el *western*) nos proporcionó conclusiones representativas del género a nivel cuantitativo en el apartado 8.1 y a nivel cualitativo en el apartado 8.2. Estas conclusiones nos sirvieron para contrastar los resultados en comparación con las diferentes evoluciones del género en cuanto al subgénero *spaghetti western* español en el apartado 8.3.
2. Goris observa la conservación de las características específicas de la película, que vienen determinadas en parte por el género al que pertenece y advierte que “some further research

(e.g. on dubbing and generic features) would certainly be useful in devising a more precise formulation” (1993, 186). Como no desarrolló esta norma en profundidad y la consideró secundaria, a nuestro parecer, se convirtió en la gran excluida de los análisis de doblaje y subtitulación. Nosotros consideramos que hemos logrado modestamente el objetivo general de contribuir a la formulación más precisa de esta norma, cumpliendo los siguientes objetivos específicos:

9.1.2 Objetivos específicos

1. Pensamos que hemos logrado proporcionar un *marco teórico* adecuado para el estudio de la norma de *la conservación de las características específicas de la película, que vienen determinadas en parte por el género al que pertenece* llevando a cabo una revisión teórica profunda del concepto de *género cinematográfico* en el Capítulo 1 y uniéndolo al de *las normas de traducción* en los apartados 3.5 (teoría), 7.6 (modelo de análisis), 8.1.2, 8.2.2.2 y 8.3.2.2 (práctica: análisis del corpus y resultados)
2. Hemos otorgado un *nombre* más concreto a esta norma, denominándola *la conservación de las convenciones del género* en el apartado 7.7.5, lo que pensamos puede resultar útil para los estudios de traducción
3. En el apartado 7.7.5 elaboramos una *taxonomía* general, lo que nos ayudó a agrupar y organizar esas “características de las películas que vienen determinadas en parte por el género al que pertenecen”, es decir, las convenciones del género. Al no existir un estudio que mostrara en concreto cuáles eran esas características, nos inspiramos en múltiples lecturas interdisciplinarias y establecimos una taxonomía general de características o convenciones del género según *la caracterización de los personajes, el espacio, el tiempo, la temática, la música, la verosimilitud, el escrito en la imagen y los valores* observados en las películas

que pertenecen al género. Dichas “etiquetas” globales de convenciones no son excluyentes, sino complementarias. A modo de ejemplo, ilustramos en la Tabla 67 (apartado 8.2.2.2.5) cómo se podrían agrupar esas características que observó Goris (1991 y 1993) según nuestra taxonomía de convenciones del género: "mantener el discurso, idiolecto" (*caracterización del personaje*), "mantener los nombres de lugares y edificios" (*espacio*), "recrear el ambiente de la época" (*tiempo*), "traducir clichés" (*temática*), "mantener nombres de canciones" (*música*), "mantener nombres, términos y líneas en inglés" (*verosimilitud*), "mantener el título" (*escrito en la imagen*), añadir referencias socioculturales (*valores*)

4. Con el objeto de aplicar la observación de nuestra taxonomía de convenciones del género en el análisis de su doblaje, circunscribimos las películas del corpus a un género en concreto en el Capítulo 6. Para ello escogimos el considerado como el género cinematográfico por excelencia: el *western* (apartado 6.2.2) y su subgénero *spaghetti western* español (apartado 6.2.3)
5. Nos propusimos elaborar un *modelo de análisis que estudiara las fases del doblaje* dentro de su contexto histórico en el apartado 7.7.3 (sujeto, en parte, a la censura y autocensura). Para ello estructuramos el análisis en la Fase 0: Fase preliminar, o lo que también denominamos Fase “preanalítica” (contexto profesional del traductor, aspectos técnico industriales que inciden en la forma final del producto); Fase 1: Traducción (sincronismo de contenido); Fase 2: Ajuste (sincronismo visual o sincronización); y Fase 3: Dirección (sincronismo de caracterización o acústico)
6. Elaboramos un *modelo de análisis interdisciplinar que nos permitió observar las convenciones del género* en diversos ámbitos e incluir cuestiones concernientes a distintas disciplinas en el apartado 7.7.2. Estas disciplinas son: a) los estudios de *cine*: géneros cinematográficos, en concreto la aproximación semántico-sintáctica-pragmática; y los tipos

de plano; b) los estudios de *lingüística*: dimensiones del contexto: análisis pragmático (foco contextual, intencionalidad, máximas conversacionales), análisis semiótico (elementos culturales, aspectos ideológicos, intertextualidad) y análisis comunicativo (presencia de varias lenguas, variedades de usuario y variedades de uso); c) los estudios *culturales* y de *recepción*: el estudio del impacto de la producción ajena y la propia del género *western* en la *cultura* española y americana; y d) los estudios de *traducción en general* (técnicas, normas, métodos y procedimientos) y de *traducción audiovisual* en particular (sincronía cinésica, isocronía, sincronía fonética o labial; canal acústico: código musical y de ruidos; símbolos de doblaje)

7. Facilitamos el vaciado de datos de las muestras de Excel otorgando un *código alfanumérico a cada uno de los parámetros de análisis* anteriores, por ejemplo, “(1B3): Análisis pragmático: máxima conversacional de la relación”
8. A partir de estos parámetros de análisis, observamos las *técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción* contrastando las *aproximaciones más tradicionales* (Newark 1987), con las más *contemporáneas* (Goris 1991 y 1993, Hurtado 2001 y 2013, Ballester 2001a y 2001c, Martí Ferriol 2010). Los resultados los explicaremos detenidamente en el apartado dedicado a las conclusiones de tipo cuantitativo (9.2)
9. Estudiamos detenidamente las normas de traducción de la *estandarización lingüística* (neutralización o nivelación de rasgos de la oralidad, dialectos e idiolectos), la *naturalización* (adaptación de elementos socioculturales), la *explicitación* (imágenes, nexos lógicos, etc.), el *respeto a las construcciones gramaticales sencillas* (oraciones simples), la *conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género* (la norma a cuya formulación y análisis hemos pretendido contribuir: “la

conservación de las convenciones del género”), la *eufemización* (suavizar el contenido), la *disfemización* (endurecer el contenido) y la *autocensura* (arraigada al contexto histórico). Los resultados los explicaremos a grandes rasgos en las conclusiones de tipo cuantitativo (apartado 9.2.2), y con más detalle en las conclusiones de tipo cualitativo (apartado 9.3.2), donde corroboraremos o refutaremos los postulados de los autores que proclamaron estas tendencias de traducción

10. Con el fin de complementar este *estudio traductológico con una aproximación desde los estudios culturales y cinematográficos*, abordamos nuestro trabajo también desde la *recepción* de los textos audiovisuales y la relación que hubo en el cine español entre el *western* de producción ajena y el de producción propia en los apartados 2.3.7.4, 6.2.2 y 6.2.3. Así mismo, estudiamos el impacto del subgénero *spaghetti western* en el género *western* americano en los apartados 2.3.7.1, 2.3.7.3 y 2.3.7.5
11. Este último enfoque teórico nos ayudó a analizar cómo se mantienen las características o convenciones del género *western* y cómo pasan del original a la traducción y se perpetúan y evolucionan en los *westerns* españoles (cuantitativamente en el apartado 8.1.3 y cualitativamente en el apartado 8.2.2.2.5). También nos ha ayudado a analizar cómo se mantuvieron o variaron las convenciones entre el subcorpus del género *western* y su doblaje al español, y el subcorpus del subgénero *spaghetti western* español y su doblaje al inglés (en el apartado 8.3.2.2.5). Además de comparar la conservación de las convenciones entre el género y el subgénero, comparamos el resto de las normas de traducción entre los dos subcorpus en el apartado 8.3.2.2.

9.2 CONCLUSIONES DE TIPO CUANTITATIVO RELATIVAS AL DOBLAJE DEL GÉNERO *WESTERN* CLÁSICO AMERICANO AL ESPAÑOL

A continuación mostraremos las conclusiones de índole cuantitativa que hemos extraído relativas al género *western* clásico americano, sus convenciones, así como los métodos, las normas, las técnicas y los demás procedimientos empleados para su traducción al español.

9.2.1 Conclusiones relativas a los métodos de traducción

A partir del análisis de los *métodos* clásicos de traducción (Newark 1987), empleados en el doblaje de *westerns* americanos al español, en comparación con las concepciones más modernas de los métodos, técnicas y normas de traducción (Goris 1993, Hurtado 2001 y 2013, Ballester 2001c, Martí Ferriol 2010), podemos corroborar que el método de traducción tradicional de la *adaptación* se observa con una frecuencia tan elevada (el 49% de los casos dentro de los ocho métodos posibles), que parece adecuado otorgarle la entidad de técnica inherente la norma de la *naturalización*, tal y como han hecho los autores más contemporáneos. En resumen, corroboramos y equiparamos el método de la adaptación a la técnica base de la norma de la naturalización.

9.2.2 Conclusiones relativas a las normas de traducción

- A pesar de que *se conservan algunas construcciones gramaticales simples* (norma secundaria de Goris 1991 y 1993), se ha observado un predominante número de casos en los que se ha optado por la *adaptación*, por ejemplo, al elevar el registro informal inculto de los personajes sin educación formal (vaqueros, campesinos), con el correcto empleo de la gramática española y el uso de “usted”. Es decir, se ha observado con más frecuencia la *estandarización lingüística* (norma primaria de

Goris 1991 y 1993), por ejemplo, a través de la neutralización o nivelación de los dialectos regionales y sociales, las expresiones idiomáticas, los verbos compuestos, etc. Por lo tanto en nuestro estudio, al igual que en el caso de Goris, la estandarización lingüística sigue siendo una norma primaria y la conservación de la simplicidad gramatical una norma secundaria (no primaria, como en Martí Ferriol 2010)

- Nuestro análisis cuantitativo de las normas corrobora la frecuencia de la técnica de la *adaptación*, inherente a la norma de la *naturalización*. Cuando analizamos la adaptación como método de traducción, observamos que ésta se empleaba casi el 50% de las veces. Ahora observamos que la adaptación, inherente a la norma de la naturalización, se emplea el 33% de las veces como norma de traducción. Esto corrobora la decisión de Goris (1991 y 1993) y sus seguidores de considerar la naturalización (adaptación) como una norma primaria y no secundaria
- La norma de traducción que hemos detectado con más frecuencia en el doblaje de los *westerns* clásicos al español es la *explicitación* (32%). Esto nos ha permitido corroborar la constatación de Goris (1991 y 1993) de que la norma de la explicitación es más frecuente en las versiones con un alto grado de adaptación sociocultural y que cuanto mayor sea el grado de explicitación, menor será el grado de sincronización (Goris 1993, 185). En la investigación de este subcorpus hemos constatado estas dos afirmaciones: que la explicitación es paralela a una mayor adaptación sociocultural y, como consecuencia, a una menor sincronización
- Nuestro gráfico de porcentajes de las normas observadas en el doblaje de *westerns* al español muestra la gran frecuencia de la *estandarización lingüística* (21%) y de la *naturalización* o *adaptación* (30%). Este dato corrobora la conclusión de Goris

(1991 y 1993) de que la estandarización lingüística y la naturalización son normas complementarias. Esto es debido a que la estandarización proporciona homogeneidad a la lengua de la versión doblada y cercanía a su propia cultura, lo cual propicia la existencia de las adaptaciones (naturalización)

- Nuestro análisis cuantitativo de las normas muestra una gran similitud entre la frecuencia de la *naturalización* o *adaptación* (30%) y la *explicitación* (32%). A priori estas normas pueden resultar contradictorias, fundamentalmente, en los primeros y primerísimos planos que requieran un mayor grado de sincronismo visual o sincronización (Agost 1999, Chaume 2004) y donde explicitar el contenido con la adición de palabras puede no ser posible. Sin embargo, gracias a la alternancia de estas dos normas por parte del traductor, se mantiene el equilibrio. Este hecho lo observó Goris (1991 y 1993) en el caso de Francia y nosotros lo corroboramos en nuestra investigación
- Las tres normas que hemos observado con más frecuencia en el doblaje de las películas del género *western* clásico son la *explicitación* (32%), la *naturalización* (*adaptación*, 30%) y la *estandarización lingüística* (*neutralización* o *nivelación*, 21%). Es decir, que las tres normas más frecuentes de nuestro estudio coinciden con las tres normas más frecuentes observadas por Goris (1991 y 1993) en el caso del doblaje en Francia y que como consecuencia, consideró como las tres normas primarias. Estas tres normas se han observado en numerosos estudios relativos al caso del doblaje en España y consideramos que nuestro estudio contribuye a esa observación
- En nuestro gráfico de porcentajes de las normas observadas en el doblaje del género *western* al español observamos una mayor tendencia hacia la *eufemización* (10%)

que a la *disfemización* (2%). Aunque según los expedientes de censura, nuestras películas no sufrieron modificaciones, es posible que debido a una autocensura del traductor, se tendiera más a la eufemización (suavizar el contenido), que a la disfemización (endurecerlo)

9.2.3 Conclusiones relativas a las convenciones de los géneros cinematográficos y la traducción

- Dentro de la lista de convenciones del género que establecimos, las que más hemos observado en el análisis del doblaje de *westerns* clásicos americanos al español son las relativas al *espacio* (Lejano Oeste, 21%), el *tiempo* (s. XIX, 21%), la *temática* (18%) y la *caracterización del personaje* (16%). Éstas coinciden con las convenciones que contrastamos de Cherta Puig (1999) y Pinel (2009), en nuestro apartado 2.2 dedicado a las características, componentes genéricos, convenciones, expectativas y traducción, que incluían las referentes a los espacios y decorados; temas y situaciones; personajes masculinos y femeninos; indumentaria y accesorios
- La convención relativa a la *verosimilitud* es una de las convenciones que observamos con más frecuencia en el doblaje del *western* clásico. Esto enfatiza la importancia del concepto de verosimilitud, tanto para el éxito de la industria del cine, como a la hora de trabajar con textos audiovisuales, tal y como apuntan autores como Chaume (2004). Esto es debido a que existen ciertas decisiones, que se pueden tomar en cualquiera de las fases del doblaje, que pueden verse determinadas por la finalidad de mantener un *efecto realidad*, es decir, una impresión de verosimilitud del producto final traducido

- El hecho de que las convenciones relativas a la *música*, los *valores* y el *escrito en la imagen* ocupen un lugar secundario en nuestro gráfico, puede deberse a que estadísticamente se han analizado más casos de otros niveles lingüísticos, que son más frecuentes en la traducción (107 muestras del nivel léxico-semántico, frente a 9 muestras del código musical). Además, las canciones y el escrito en la imagen no se han traducido en nuestros *westerns*, lo que contribuye a la otra convención de la verosimilitud. Esto no resta importancia a la música, que como vimos en el análisis cualitativo (vid. 8.2.2.2.5 y 8.2.4), cumple varias funciones importantes dentro del texto audiovisual, tales como servir de hilo conductor de la narración, de guía para el traductor, de refuerzo de la escena, de elemento cultural complemento de las convenciones de la verosimilitud, espacio y tiempo, etc.
- En resumen, las convenciones del género que más hemos observado son las relativas al *espacio* (21%), el *tiempo* (21%), la *temática* (18%), la *verosimilitud* (17%) y la *caracterización del personaje* (16%). Esto se puede equiparar a la *conservación de las características de la película determinadas por su género* que observó Goris (1991 y 1993): el ambiente de la época, las referencias socioculturales, los idiolectos (discurso del personaje), etc.

9.2.4 Conclusiones relativas a las técnicas de traducción

- A pesar de observar la escasa frecuencia con que se emplean las técnicas del *calco* (4), *compresión* (2), *sustitución* (2), *traducción palabra por palabra* (0) y *traducción uno por uno* (0), decidimos no excluirlas de nuestro gráfico de porcentajes, por su relevancia en cuanto al método de traducción se refiere. La mayoría de las técnicas más observadas se

encuentra al lado derecho del gráfico, donde Martí Ferriol (2010, 98) sitúa el *método de traducción predominantemente interpretativo-comunicativo*. Del mismo modo, la mayoría de las técnicas menos empleadas (con la excepción de la omisión, que es la más frecuente) se encuentra a la izquierda del gráfico, que es donde Martí Ferriol (*ibíd.*) sitúa al *método literal*. El autor se basa en los postulados de Hurtado (2001), para quien hay una estrecha relación entre las técnicas, los métodos traductores y la finalidad de la traducción. Esto nos lleva a formular las siguientes conclusiones:

- Las técnicas observadas en el doblaje del género *western* clásico se alejan más del *método literal* (transcodificación lingüística), que no pretende que la traducción cumpla la misma función que el original, sino que reconvierte los elementos lingüísticos palabra por palabra (Hurtado 2013, 252)
- Por el contrario, las técnicas observadas en el doblaje del *western* clásico se acercan más al *método interpretativo-comunicativo* (traducción del sentido), que mantiene la función y el género textual (*ibíd.*)
- La inclinación del doblaje hacia el método interpretativo-comunicativo (traducción del sentido), tiene las siguientes implicaciones para nuestro trabajo: si según este método tan común en el doblaje "se mantiene la función y el género textual", entonces se procurará mantener las convenciones típicas de ese género cinematográfico original, para que resulte en "el mismo" género en la versión meta. Por lo tanto, creemos corroborar una vez más la importancia de la noción de género cinematográfico y sus convenciones para el estudio de la traducción audiovisual. Además, si con este método "la traducción conserva la misma finalidad que el original y produce el mismo efecto en el destinatario" (*ibíd.*), entonces se procurará conservar las convenciones del género, que constituyen las expectativas del

público, por lo que nos encontramos con que una vez más, el conocimiento de las convenciones del género resulta útil para el traductor

- Aparte de la omisión, las dos técnicas que aparecen con más frecuencia en el doblaje del *western* al español son la *creación discursiva* y la *adaptación*, que se asocian con el *método interpretativo-comunicativo*. Esto no sólo se da en el doblaje, sino en otros ámbitos de la traducción, como la publicidad, por lo que se corrobora que resulta una práctica bastante universal (*ibíd.*, 253)

9.2.5 Conclusiones relativas a los demás procedimientos de traducción

- La escasa frecuencia con que se observan los procedimientos de la *transcripción* (0), *doblete* (0), *equivalente descriptivo* (1), *sinonimia* (3), *traducción directa* (0), *traducción reconocida* (1), *etiqueta de traducción* (0), *análisis componencial* (0), *expansión* (0), *paráfrasis* (4), *equivalencia* (1), *dobletes*, *tripletes* y *cuatripletas* (0), *notas y glosas* (0) corrobora la decisión de los autores contemporáneos de excluir estos procedimientos de sus análisis o incluirlos bajo otras denominaciones. Así por ejemplo, nosotros hemos estudiado el fenómeno de la *expansión* bajo las técnicas de la *ampliación* y la *amplificación*, siguiendo a Hurtado (2001) y Martí Ferriol (2010), entre otros autores
- La escasa aparición de los procedimientos de la *transferencia* (6%) y la *reducción* (7%) son indicios que corroboran el aislamiento del doblaje del *western* del *método de traducción literal* (transcodificación lingüística), tal y como demostramos en el análisis cuantitativo de las técnicas de traducción en el apartado 8.1.4
- Por otra parte, la mayor frecuencia de los procedimientos de *transposición* (11%), *modulación* (11%) y *adaptación* (19%) son índices del acercamiento del doblaje del

western hacia el *método interpretativo-comunicativo* (traducción del sentido), lo que corrobora los datos obtenidos en el análisis cuantitativo de las técnicas de traducción

- El elevado porcentaje de la *naturalización* (11%) corrobora la consideración de este procedimiento como una *norma* primaria (Goris 1993, Martí Ferriol 2010), práctica ya muy aceptada en los estudios de traducción audiovisual
- El elevado porcentaje del procedimiento de la *equivalencia cultural* (15%) puede deberse a que el espectador ya obtiene una carga informativa importante, que cumple sus expectativas del género, a través de la puesta en escena. Consideramos que en algunos casos, la traducción literal (frente a la equivalencia cultural) podría resultar una distracción para la audiencia, si ésta no conoce el término en concreto. Aunque parezca paradójico, a veces alejarse de la cultura origen y acercarse a la cultura meta (norma de la naturalización o adaptación sociocultural) establece un equilibrio, ya que la posible “pérdida” de la traducción se compensa con la imagen y con el conjunto de convenciones del género
- El porcentaje similar entre los *procedimientos* de traducción de la *compensación* (9%), la *naturalización* (11%), la *modulación* (11%), la *transposición* (11%), el *equivalente cultural* (15%) y la *adaptación* (19%), demuestra un equilibrio entre dichos procedimientos equiparable al observado por Goris (1991 y 1993) entre las *normas* de la *naturalización* (adaptación) y la *explicitación*

9.3 CONCLUSIONES DE TIPO CUALITATIVO RELATIVAS AL DOBLAJE DEL GÉNERO *WESTERN* CLÁSICO AMERICANO AL ESPAÑOL

En este apartado expondremos las conclusiones relativas a la traducción del género *western* en cada una de sus fases del doblaje: Preliminar, o lo que nosotros también denominamos “Preanalítica” (Fase 0); Traducción (Fase 1); Ajuste (Fase 2); y Dirección (Fase 3).

9.3.1 Conclusiones sobre la Fase 0: Fase preliminar o preanalítica: restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor

- La resolución de los expedientes de censura del doblaje de nuestras películas (depositados en el Archivo General de la Administración, ver Anexo) fue la siguiente: *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939): “Calificarla para mayores de 16 años y traducir su presentación” (1944), “para mayores de 14 años” y después “todos los públicos” (1963). *Río Rojo* (*Red River*, 1948): “Calificarla para todos los públicos, sin adaptaciones” (1952 y 1965). *Raíces profundas* (*Shane*, 1953): “Calificarla para todos los públicos, sin adaptaciones” (1963)
- Aunque estas películas no sufrieron cambios ni cortes específicos, siguiendo la situación de la censura española (Ávila 1997, 27-35), es posible que la ausencia del lenguaje soez que hemos observado en el análisis de las películas se deba al papel que la jerarquía de la Iglesia Católica tuvo en la censura. De la misma manera, las normas de la eufemización (suavizar conceptos) y de la disfemización (endurecer conceptos) observadas en el análisis de la traducción se pueden deber a la ideología del ajustador. Por último, la norma de la autocensura observada se puede deber a lo que Ávila (1997) denomina “el libro de estilo mental” en el subconsciente del ajustador. Como ejemplos de una posible autocensura y una estandarización lingüística hemos

encontrado las siguientes omisiones: el acento borracho del médico, referencias al Norte y al Sur, insultos a los indios, nombres de lugares malsonantes y comentarios machistas

- Otro aspecto del contexto profesional del traductor que puede haber afectado a la traducción es la falta de tiempo o de materiales de apoyo. A esto se pueden deber los casos que hemos observado de traducción literal, incongruencia con el guion, y omisión de lugares y de referentes culturales. En todo caso, estos casos no tienen mayor trascendencia, dada la gran calidad de estos doblajes

9.3.2 Conclusiones sobre la Fase 1: Traducción (sincronismo de contenido). Normas de traducción y convenciones del género

Tras llevar a cabo un análisis léxico-semántico; sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales; de las dimensiones del contexto (análisis pragmático, semiótico y comunicativo); de los aspectos relativos al cine (tipos de plano, convenciones del género); y de los aspectos concernientes a la TAV (canal acústico: código musical y de ruidos), observamos las siguientes tendencias o normas de traducción: *estandarización lingüística* (neutralización o nivelación); *naturalización* (adaptación); *explicitación*; *respeto a las construcciones gramaticales sencillas*; *conservación de las características de la película, determinadas en parte por su género*, o lo que denominamos “conservación de las convenciones del género”; *eufemización*; *disfemización*; y *autocensura*. A continuación exponemos las conclusiones que hemos extraído de dicho análisis interdisciplinar:

- Se produce una *estandarización lingüística* (neutralización o nivelación) que afecta a tres niveles: el lenguaje hablado, los dialectos geográficos y sociales, y ciertos aspectos de los idiolectos. En cuanto al lenguaje hablado, no se doblan rasgos típicos de la oralidad o del registro de los personajes (no hay apócope, ni errores gramaticales ni de pronunciación, ni

palabras malsonantes o lenguaje soez). Se evitan los dialectos geográficos (el Sur) y sociales (registro inculto de personajes con escasa educación formal, como los vaqueros y los campesinos). Se omiten todas las incorrecciones de los personajes americanos, mexicanos y europeos. Sólo se transmiten (en menor medida) algunas incorrecciones de los indios. Sí que se mantiene el acento mexicano. La falta de rasgos que distingan a los personajes geográfica o socialmente se compensa, en ocasiones, con el léxico (bajando el registro), expresiones coloquiales y otros rasgos típicos de la oralidad (exclamaciones). Sí que se conservan las peculiaridades de los idiolectos (registro formal o informal, culto o inculto), aunque no se transmiten algunos elementos paralingüísticos o prosódicos (acento “vulgar” o “ebrio”). Se produce alguna excepción si el sincronismo visual lo requiere, por ejemplo, se conserva la tartamudez de un personaje, pero se dobla sin acento obvio

- En cuanto a la *naturalización*, se adaptan numerosos elementos socioculturales (sobre todo los típicos del Lejano Oeste, s. XIX, inexistentes en la cultura española); se adapta ligeramente la pronunciación (se sigue la fonología española pero muy cercana a la pronunciación inglesa); no se suelen adaptar los signos gráficos; y se da más prioridad a la transmisión del mensaje, del sentido y de la intencionalidad de la escena, que a mantener un sincronismo visual estricto. Por lo tanto, la adaptación de la pronunciación, de los signos gráficos y la de la sincronía visual se da en menor grado que el observado por Goris en el caso de Francia (1991 y 1993). La adaptación de los elementos socioculturales se da al mismo nivel que el observado por Goris
- Se dan cuatro tipos de *explicitación*: la aclaración y precisión de expresiones equívocas o vagas; la explicitación de la causa lógica o los motivos personales de los personajes; la adición de referencias internas; y la explicitación textual de las imágenes. La que hemos

observado con mayor frecuencia es la aclaración de expresiones vagas, que se ha llevado a cabo directamente, mediante técnicas de traducción como la explicitación o la traducción explicativa, o indirectamente, con técnicas como la ampliación o la amplificación. Además de estos cuatro casos que observa Goris en el caso de Francia (1991 y 1993), hemos observado que se explicitan las voces indistintas (AB LIB o AD LIBITUM); el sujeto de la frase; y el lugar de la acción, añadiéndose información que no está en el original. Nuestro trabajo secunda el postulado de Goris de que la gran frecuencia de la explicitación en el doblaje la convierte en una norma primaria. Por lo tanto, también contribuye a confirmar la hipótesis de Toury (1980) de que la explicitación es una tendencia universal en la práctica de la traducción. Por último, nuestro estudio corrobora la conclusión de Goris de que en las películas con gran adaptación sociocultural (naturalización), se da una mayor explicitación. Además, con el aumento de texto, la sincronía será menor. Pero aunque parezca una situación contradictoria, el traductor alternará las dos, según la prioridad, y conseguirá un equilibrio

- Se observa un intento por *respetar la simplicidad de las construcciones gramaticales*, sin embargo, el registro de muchos personajes es muy informal e incluso inculto, típico de una clase social de escasa educación formal en el s. XIX (vaqueros, campesinos) y no se han mantenido las abundantes incorrecciones en la VD. Tampoco se han mantenido las incorrecciones de los personajes cuya lengua materna es otra distinta del inglés (mexicanos, europeos), sólo se transmiten algunos de los errores en los personajes indios. Se adapta la gramática con varias técnicas, como la transposición, la creación discursiva y la traducción comunicativa. Además de con la correcta gramática y ciertas construcciones más complicadas, el registro se eleva con el tratamiento de “usted”. Todo esto puede deberse a

que el doblaje de estas películas tan antiguas se ajustara a las normas establecidas, en parte, por la censura o autocensura. Por lo tanto, la norma que parece primar en el caso del doblaje del *western* clásico es la estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, del registro lingüístico informal (norma primaria de Goris). Esto significa que el intento de conservar las construcciones gramaticales simples, sigue siendo en este caso una norma secundaria, como en el caso que estudia Goris (1991 y 1993) en Francia, y no tan primaria como en el caso que estudia Martí Ferriol (2010) en España: el cine independiente (tipo de producción, no género cinematográfico, cfr. 1.6.2)

- En el mismo estudio, Goris observa *la conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género*, y advierte que “some further research (e.g. on dubbing and generic features) would certainly be useful in devising a more precise formulation” (1993, 186). Para contribuir a su estudio, hemos establecido un marco teórico propicio para su estudio (los géneros cinematográficos), hemos denominado a esta norma de una manera más concreta (la conservación de las convenciones del género) y hemos creado una taxonomía de convenciones para observar las características específicas de la película (según la caracterización del personaje, el espacio, el tiempo, la temática, la música, la verosimilitud, el escrito en la imagen y los valores). Tras analizar estas convenciones en nuestro corpus, en todas las fases de doblaje (traducción, ajuste, etc.) y en todos los niveles de análisis (pragmático, semiótico, etc.), hemos observado que se mantienen ejemplos de las siguientes características: *caracterización del personaje* (se mantienen rasgos típicos del idiolecto como expresiones, locuciones verbales, verbos compuestos o frasales, tono, registro, intertextos, repeticiones, especificaciones, expresiones idiomáticas, dichos, lenguaje figurado, explicitación del léxico (profesiones,

etc.), figuras retóricas, literarias o de dicción: metonimia, repetición, ironía, metáfora, personificación, símil, dilogía o doble sentido, sarcasmo, etc.); *espacio* (se mantienen términos relativos al Lejano Oeste, como disparar como un vaquero, o celebraciones como el Día de la Independencia); *tiempo* (se mantienen términos relativos a la época: s. XIX, como remedios caseros, rezar el Padre nuestro con el aire de la época, o traducir *town* como pueblo, no ciudad, para ser coherente con la escena); *temática* (la traducción contribuye a mantener temas y situaciones como la pelea del “saloon”; la dura vida de los campesinos; los vaqueros trashumando ganado; la ruta ganadera *Chisholm Trail* que iba de Kansas a Texas; la intimidación (insultos) del “malo”, por ejemplo, para expropiar tierras violentamente; el mundo de los caballos; las armas; la muerte; las persecuciones; las chicas de “saloon”; la compra de terrenos, los yanquis y los confederados, etc. También se intenta conservar la temática en la imagen visual que producen elementos difíciles de traducir, como las metáforas y el lenguaje figurado); *música* (la traducción mantiene la coherencia con la melodía y las canciones en diferentes situaciones culturales, por ejemplo, con la música romántica, de acción, de malos, político-irónico-cómica, fúnebre-militar, de indios, etc.); *verosimilitud* (se mantienen en inglés las canciones, los signos gráficos, los nombres de los personajes, de los caballos, de las razas lecheras de vacas y de los lugares; se utilizan equivalentes acuñados del sistema anglosajón de unidades; se mantienen elementos culturales, como nombres famosos y marcas de armas; se añaden elementos característicos de las convenciones del género, como el término “forastero”); *escrito en la imagen* (se mantienen las convenciones visuales del género dejando los letreros y gráficos sin traducir); y *valores* (en la traducción se intentan mantener los valores socioculturales del género, como la amistad, el compañerismo, la camaradería, el respeto, las creencias, etc.)

- También se ha observado la norma de la *eufemización*, que parece estar en estrecha relación con la norma de la autocensura. Con ella se suavizan los siguientes aspectos: dilogía o doble sentido, lenguaje típico de la época, insultos en general y a los indios, connotaciones, palabras malsonantes o cómicas, blasfemia y sarcasmo
- Con la norma de la *disfemización* se endurece la traducción de “Indians” por el cliché “pieles rojas”, así como los insultos del “malo” hacia los campesinos
- Debido a la posible norma de la *autocensura* se producen las siguientes omisiones: el acento borracho del médico (rasgo paralingüístico o prosódico), referencias al Norte y al Sur (aspectos ideológicos), insultos a los indios (eufemización), nombres de lugares malsonantes, y comentarios machistas. También se evitan la blasfemia y el lenguaje soez

9.3.3 Conclusiones sobre la Fase 2: Ajuste (sincronismo visual o sincronización)

Tras analizar los diferentes tipos de plano y la sincronía entre los diálogos traducidos (código lingüístico) y la imagen en la pantalla (código visual), hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- Se confirma el postulado de Goris (1991 y 1993) de que a mayor adaptación sociocultural (naturalización), mayor explicitación, y como consecuencia del aumento de texto, menor sincronismo visual o sincronización. Aun así, debido a la gran calidad de estos doblajes, hemos encontrado casos que presentan un buen grado de sincronización, como los siguientes:
- *Sincronía cinésica* (gestos, Fase 2A): se mantiene a través de la técnica de la creación discursiva para traducir el lenguaje figurado. En otro caso, incluso con la modulación de “yeah” a “no”, se consigue la coherencia del mensaje con la imagen

- *Isocronía* (duración del enunciado, Fase 2B): se mantiene un alto grado de isocronía, debido en parte, a que la mayoría de los planos son generales, americanos, de espaldas, de lado y con voces en off, por lo que hay menos restricciones visuales. De los tres tipos de sincronía, la isocronía es la que más se respeta, sobre todo en primer y primerísimo plano
- *Sincronía fonética o labial* (movimiento de los labios, Fase 2C): es el tipo de sincronía que se ve más afectado por el alto grado de naturalización (adaptación sociocultural), la explicitación y su consecuente aumento de texto. Aun así, se han recogido casos donde se respeta la sincronía fonética o labial con el intercambio de vocales abiertas (a-e-o); el intercambio de la consonante bilabial nasal /m/, la consonante oclusiva bilabial sorda /p/, y la consonante oclusiva bilabial sonora /b/; y el de las consonantes dentales /t/, /d/, /n/ y /l/. Por último, con el empleo de las técnicas de la ampliación y la amplificación, se da prioridad al sentido del enunciado, por lo que no se sigue estrictamente la sincronía

9.3.4 Conclusiones sobre la Fase 3: Dirección (sincronismo de caracterización o acústico)

Tras analizar la compensación o falta de compensación de elementos paralingüísticos o prosódicos, hemos observado una serie de tendencias que se evitan y otras que se mantienen:

- Tendencias que se evitan:
 - No se compensa la pérdida del registro informal y en ocasiones vulgar (incorrecciones) de la VO, con elementos paralingüísticos o prosódicos, como el acento “vulgar”. No se doblan los dialectos geográficos (Sur), ni sociales (pronunciación inculta). No se compensan algunos aspectos de los idiolectos, como las anáforas o el acento de “borracho”. Además, el tratamiento de “usted” eleva aún más el registro

- No se dobla el acento sueco, ni se transmiten los errores gramaticales. Sí que se transmite algún error gramatical para doblar a los indios. No se transmiten los errores gramaticales ni las muletillas de los personajes mexicanos (por razones obvias), pero sí que se compensan con el acento mexicano
- Se evita la cacofonía que produciría, por ejemplo, la figura retórica de la dubitación. Pero sí que se dobla la tartamudez característica de uno de los personajes muy sutilmente
- No se doblan las canciones
- No se traducen los nombres propios de personas o animales (caballos, razas de vacas lecheras), ni los nombres de lugares. Éstos se pronuncian siguiendo la fonología española, pero con una pronunciación muy cercana a la inglesa
- No se han traducido los cortes que se añadieron a la versión remasterizada en inglés de la película *Río Rojo*
- Tendencias que se mantienen:
 - Se mantiene la isocronía con diversas técnicas de traducción, como la omisión, reducción, modulación, compensación, ampliación y amplificación
 - Se produce una buena sincronización y coherencia entre los códigos visual (imagen), lingüístico (traducción) y acústico (interpretación de los actores; y código musical y de ruidos del canal acústico)
 - Se mantiene la sincronía conservando las interjecciones
 - En algunas ocasiones se explicitan las escenas AD LIB o AD LIBITUM mediante creaciones discursivas
 - Se añade el sonido de un adulto emulando a un bebé (primer plano)

- Se transmiten los enunciados cantando irónicamente, como en la VO
- A medida que envejece el personaje y narrador Nadine Groot en *Río Rojo*, “envejece” la voz de la interpretación

9.4 CONCLUSIONES RELATIVAS AL ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL SUBGÉNERO *SPAGHETTI WESTERN* ESPAÑOL Y SU DOBLAJE AL INGLÉS, EN RELACIÓN AL DOBLAJE DEL GÉNERO *WESTERN* CLÁSICO AMERICANO AL ESPAÑOL

En este apartado expondremos las conclusiones relativas al subgénero *spaghetti western* español y su versión en inglés, en cada una de sus fases del doblaje: Fase 0: Preliminar, o lo que nosotros denominamos también Preanalítica; Fase 1: Traducción; Fase 2: Ajuste; y Fase 3: Dirección.

9.4.1 Conclusiones sobre la Fase 0: Fase preliminar o lo “preanalítica” (restricciones profesionales, aspectos técnico-industriales y contexto histórico sociocultural del traductor)

Es posible que algunas cuestiones en torno a la producción del subgénero *spaghetti western* tuvieran algún efecto en la calidad de la película *¿Quién grita venganza?* (Rafael Romero Marchent, 1968) y su doblaje al inglés. Por ejemplo, el bajo presupuesto, algún elemento de la ambientación que no resulte muy verosímil, las perspectivas del público, la dura crítica, etc. Aun así, consideramos que esta película está dotada de calidad y dinamismo, en comparación con otras películas del género.

9.4.2 Conclusiones sobre la Fase 1: Traducción (sincronismo de contenido). Técnicas, normas de traducción y convenciones del género

Teniendo en cuenta los tipos de plano y las convenciones del género, hemos llevado a cabo el análisis de los siguientes parámetros: nivel léxico-semántico; nivel sintáctico-morfológico y de construcciones gramaticales; dimensiones del contexto: nivel pragmático, semiótico y comunicativo; así como otros aspectos concernientes a la TAV, como el canal acústico (código musical y de ruidos).

9.4.2.1 Conclusiones generales

A grandes rasgos, hemos observado lo siguiente de cada una de las versiones:

- *Versión española*: el registro es más informal que el de los doblajes del género *western* al español, cuyo registro era más elevado
- *Versión inglesa*: la gramática, los rasgos de la oralidad y la pronunciación no son tan informales e incluso “incultos”, o típicos del s.XIX, como en el *western* clásico, sino que encontramos muchas construcciones típicas del “slang” moderno

9.4.2.2 Conclusiones específicas

Podemos extraer las siguientes conclusiones derivadas de las diversas técnicas y normas de traducción observadas en los niveles de análisis anteriores:

- En cuanto a las *técnicas* de traducción se refiere, las dos más empleadas son la creación discursiva y la adaptación, lo que significa que la versión en inglés se orienta hacia el

método interpretativo-comunicativo, que pretende conservar la misma finalidad y el género textual del original (Hurtado 2001 y 2013, 252; y Martí Ferriol 2010, 98)

- En lo relativo a las *normas* de traducción, podemos concluir que en el subgénero *spaghetti western* y su doblaje al inglés se da el caso opuesto al que observamos en el doblaje del género *western* al español: a mayor sincronía fonética o labial (quizá para que pareciera una producción americana), menor explicitación (con su aumento de texto) y menor adaptación sociocultural (naturalización). Es decir, se da el caso contrario al que observó Goris (1991 y 1993) en el doblaje de películas americanas al francés y que nosotros observamos en el doblaje de películas americanas al español. Además, hemos llegado a una serie de conclusiones en torno a cada norma de traducción en particular:
- *Estandarización lingüística*: la versión inglesa conserva las características típicas de la oralidad que observa Goris (1993, 173), como las contracciones de los verbos con preposición y de auxiliares con infinitivo; y las elisiones del verbo *ser*, de auxiliares y de la *-g* final. Además, hemos observado otros rasgos, como el uso de *ya* (*you*), la contracción *dunno* (*do not know*), la elisión *cause* (*because*), etc. También se mantiene el saludo *howdy* (sobre todo típico del sur) del *western* clásico, pero no se observa el saludo *hiya*. A diferencia del *western* clásico, hemos observado el uso de la interjección *Jeepers!*, típica de los años 60-70, hoy en desuso (esta película se rodó en 1968). En cuanto a la estandarización de los dialectos geográficos, la versión española está estandarizada, mientras que la versión inglesa conserva algunas marcas regionales, como el uso de *ma'am*. Por lo que a la estandarización de los dialectos sociales se refiere, en la versión española las variaciones sociales están muy estandarizadas. Sin embargo, la versión inglesa conserva algunas incorrecciones gramaticales típicas de la clase social con escasa educación formal

del s. XIX (sobre todo errores de concordancia y conjugación), similares a las que encontramos al analizar los *westerns* clásicos. De todas maneras, muchas de las incorrecciones observadas en el *spaghetti western* también se dan en la actualidad y su número es mucho menor que en los *westerns* clásicos

- *Naturalización*: al igual que en los *westerns* clásicos, en este *spaghetti western* español se han adaptado ciertos elementos socioculturales (naturalización). Aunque como ocurría en el género *western*, se procura conservar las convenciones del género y dejar ciertos elementos en inglés (nombres propios, de lugares y de elementos culturales, como la *Southern Company*) y emplear préstamos léxicos naturalizados, como *whisky* y *dólar*. Se adapta la pronunciación a la fonología española, pero acercándose lo más posible a la inglesa. Los signos gráficos también se dejan en inglés, aunque en uno de los casos, el personaje hace un resumen de un cartel de recompensa en español. En la versión inglesa, en ocasiones se adaptan elementos inexistentes en la versión española, pero manteniendo la intencionalidad, por ejemplo, la figura retórica de la repetición (anáfora), típica de las versiones americanas del *western* clásico (no de sus doblajes al español)
- *Explicitación*: en cuanto a los cuatro tipos de explicitación enumerados por Goris (1993, 183-185), hemos observado casos donde la versión española es más explícita que la versión inglesa en cuanto a la *explicitación de expresiones vagas o equívocas*; menos explícita en cuanto a la *explicitación de los nexos lógicos o motivos personales* y en cuanto a la *explicitación textual de las imágenes* (redundancia con el código lingüístico); y semejante en la *adición de referencias internas para reforzar la homogeneidad de la estructura de la historia*

- *Respeto a la simplicidad de las construcciones gramaticales del TO*: En el doblaje de los *westerns* clásicos se observaba el intento por mantener las construcciones gramaticales sencillas de la VO (norma secundaria de Goris 1991 y 1993), o “fidelidad lingüística” (norma primaria de Martí Ferriol 2010). Sin embargo, se produjo un alto grado de estandarización lingüística (norma primaria de Goris 1991 y 1993) con la neutralización de los dialectos geográficos y sociales, y con la omisión de las incorrecciones gramaticales de los personajes sin gran educación formal, típicos del Lejano Oeste en el s.XIX, como vaqueros y campesinos. El lenguaje de este *spaghetti western* español es más informal que el observado en el doblaje de los *westerns* clásicos, y más sencillo que el empleado en sus versiones originales. Por su parte, en la versión inglesa no se emplea una gramática tan informal, “inculta” o típica del s. XIX, como en los *westerns* clásicos, sino que se utiliza una gramática más neutral y con construcciones típicas del “slang” moderno. Por lo tanto, el respeto a las construcciones sencillas resulta más factible en el subgénero *spaghetti western* (lenguaje más “sencillo”) que en el género *western* clásico (lenguaje más “marcado” por las variaciones geográficas y sociales del siglo XIX americano)
- *Conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por el género al que pertenece* o lo que nosotros denominamos “*conservación de las convenciones del género*”: hemos creado una taxonomía de convenciones del género (aplicable a otros géneros) y hemos observado que unas se mantienen en el subgénero *spaghetti western* español y su versión en inglés, y otras no, con respecto al género *western* americano y su doblaje al español. En cuanto a la *caracterización del personaje*, a diferencia del género *western* clásico, en el *spaghetti western* hemos observado que los personajes se caracterizan por el uso de menos expresiones idiomáticas, que ya se evitaban

en el doblaje del *western clásico*, junto a los verbos compuestos o frasales, construcciones informales y locuciones, lo que también se observa en la versión inglesa. Además, los insultos son más “modernos” (*imbécil: stupid jackass*) y no están tan arraigados al lenguaje y la sociedad del s. XIX (*sodbuster: destripaterrones*). No se presta tanta atención a las costumbres de los personajes como en los *westerns* clásicos, pero se mantienen algunos términos generales relativos a la comida y a las profesiones, que ya son muy conocidos por los espectadores del género. Estos se traducen por sus equivalentes acuñados (*cazadores de recompensas: bounty hunters; ayudante del sheriff: deputy sheriff*, equivalentes funcionales: *ayudante en la conducción*) y préstamos (*sheriff*). Un rasgo de la caracterización del personaje observada en el *spaghetti western* que no se observaba en el doblaje del *western clásico* es el tratamiento de “usted” de hijo a padre. En la versión española se usa “padre” y en la versión inglesa “Pa”. En los *westerns* clásicos analizados se traducía “Pa” como “papá”. En cuanto a las figuras retóricas (convención típica del *western clásico*), aunque se dan menos figuras como la metáfora, la anáfora (repeticiones) y la dilogía (doble sentido), se mantienen otras como el sarcasmo (*muy graciosos: smart alics*, “sabelotodo”, término originado en el s. XIX) y la ironía (*tiene gracia: you can bet your boots*). En cuanto a las características relativas a la convención del *espacio*, reiteramos que se observa un número menor de costumbres con respecto al *western clásico*, hecho que explicamos en el marco teórico, en el apartado 2.3.7.5 dedicado al impacto del subgénero *spaghetti western* en el género *western* americano. Por ejemplo, no se observa el uso de unidades de medida; se reducen los rasgos de los idiolectos y dialectos geográficos y sociales; no aparecen referencias geográficas referentes al Norte (“yanqui”, estados de la Unión) o al Sur (“rebelde”, estados Confederados); ni se hace incidencia en las connotaciones geográficas

de cada estado. En lo relativo a la convención del *tiempo*, se hacen menos referencias a elementos del s. XIX que en los *westerns* clásicos. Por ejemplo, no se mencionan monedas de la época (*two bits: 25 centavos, un cuarto de dólar; three-cent piece: moneda de tres céntimos* y referencias a las monedas de plata que se dejaron de hacer durante la Guerra de Secesión y se substituyeron por las de níquel). Esto puede estar relacionado con el hecho de que a menudo, en el doblaje del *western* clásico, o no se ponía mucho énfasis en el valor histórico de este tipo de léxico o se traducía unas veces con más precisión que otras, es decir, se produjo una gran naturalización (adaptación de aspectos socioculturales), con lo que posiblemente se perdieron algunos de los referentes que habrían servido de inspiración para la creación del *spaghetti western*. Por otra parte, la menor incidencia de elementos culturales en el *spaghetti western* también puede deberse a cuestiones de presupuesto, logística, estilo, dirección, producción, evolución del género, etc. Aun así, se conservan algunos términos que respetan la convención del *tiempo* (s. XIX), por ejemplo, se sigue utilizando *comida: dinner*, como en algunos *westerns* clásicos (*comida: dinner, cena: supper*). De todo esto se desprende que por lo que se refiere a la convención de la *temática*, los temas no inciden tanto en las costumbres de la frontera. Se conservan temas generales típicos del género *western*, como la venganza, pero con un cierto enfoque diferente (adulterio; la mujer mata “al malo”, su segundo esposo). En el tema de las armas, se observa más generalización en el *spaghetti western*, con hiperónimos como *revólver, arma: revolver, gun, pistol*, que particularización, con hipónimos como *Winchester* o *.38*. Con respecto a la convención de la *música*, ésta le sirve al traductor como guía narrativa y refuerza el sentido de su traducción. En el *spaghetti western* se mantiene la función de hilo narrativo conector de escenas que tenía en el *western* clásico, pero más que emplear las

melodías y canciones populares típicas del s. XIX americano ("Dixie", "I Ride an Old Paint", "I'm A-Leavin' Cheyenne"), se emplea la música de acción característica del subgénero al que pertenece, que recuerda a la música de los *westerns* de Sergio Leone. Esto se debe en parte, a la menor incidencia en las costumbres (celebraciones, bailes) y en las referencias al Norte y al Sur (connotadas con la música) en el *spaghetti western*. Este menor grado de incidencia en las costumbres en el *spaghetti western* afecta directamente a la cuestión de la *verosimilitud*. Aun así, se mantiene un cierto grado, a través de procedimientos como dejar los nombres propios y de lugares en inglés; añadir escrito en inglés en la imagen (el mapa de la oficina del sheriff o el cartel de recompensa); emplear préstamos del inglés (*whisky*, *sheriff*, *dólar*); emplear términos arraigados al género, como *forasteros*, aunque en la versión inglesa se elijan otros términos (*a few members of that bunch*; *strangers*; *saddle tramps*).

En la versión inglesa se han añadido elementos como la referencia patriótica a los estados (*the great state of Arizona*) y se han empleado términos convencionales del género, como *dead prospectors* (buscadores de oro muertos), en vez de *un hombre de las cavernas*; o el hipónimo *outlaws*, en vez del hiperónimo *gente*. Además se conserva la convención del género de mantener *el escrito en la imagen* en inglés, como el cartel de recompensa mencionado anteriormente. En cuanto a la convención relativa a los *valores*, se mantienen algunos típicos del género *western*, como la amistad, la camaradería y las referencias religiosas

- *Eufemización*: sólo hemos detectado un ejemplo donde se suavice el contenido en esta película (muestra 397). Podemos deducir que su escasa frecuencia está en estrecha relación con el hecho de que no hemos encontrado ningún caso donde se observe la norma de la autocensura

- *Disfemización*: como contrapartida al ejemplo de eufemización detectado (omitir la ironía y el humor que produce lo “simpático” que es el enterrador del pueblo, a quien sus amigos llaman "Alegría"), se disfemiza o endurece la versión inglesa con insultos hacia el personaje, como *damn buzzard* (maldito buitres). Otro ejemplo de disfemización en la versión inglesa es el empleo de la palabra *hell*, que no se encuentra en los *westerns* clásicos analizados. Se emplea en siete ocasiones: *what the hell?* (4), *a hell of a time* (1), *like hell* (1) y *well, hell* (1), en vez del eufemismo *heck*. En la versión española no se emplean los términos *infierno* o *diablo*. Sí que aparece un caso de *demonios*. También se endurece *ellos* con el calificativo despectivo *coyotes* y *él* con *this animal*
- *Autocensura*: No se ha encontrado ningún caso, tal y como comentamos en la norma de la eufemización

9.4.3 Conclusiones sobre la Fase 2: Ajuste (sincronismo visual o sincronización)

Hemos observado que las versiones originales italiana y española no mantienen un alto grado de sincronización (código visual) y que sus diálogos (código lingüístico) son bastante similares. Por el contrario, en la versión doblada al inglés se da prioridad a la sincronización y por lo tanto, la traducción se distancia más de las versiones originales. Esto puede deberse a que, en ocasiones, estas películas se comercializaban como si fueran americanas, y a la tradición del público americano de ver las películas en versión original sin doblar, con subtítulos en su lugar. La isocronía y sincronía fonética o labial están muy cuidadas. También se mantiene la sincronía cinésica, incluso cuando se recurre a la técnica de traducción de la creación discursiva.

9.4.4 Conclusiones sobre la Fase 3: Dirección (sincronismo de caracterización o acústico)

Tras analizar la compensación o falta de compensación de elementos paralingüísticos o prosódicos (Agost 1999, 74), hemos observado que esta película del subgénero *spagetti western* español carece de cualquier otro tipo de acento que no sea el castellano, debido, en parte, a la ausencia de personajes mexicanos, indios o extranjeros (colonos suecos, etc.). Pero también puede estar relacionado con el hecho de que en el doblaje del género *western* clásico al español se estandarizaban los dialectos geográficos (como el del Sur) y sociales (incorrecciones típicas de personajes sin educación formal del s.XIX en el Lejano Oeste, como vaqueros y campesinos) y no se compensaba con elementos paralingüísticos o prosódicos (como el acento “vulgar”). El registro informal se consigue a través del léxico, no de la pronunciación, las elisiones, las contracciones y otros rasgos típicos de la oralidad.

En la versión doblada al inglés no se ha dotado a ningún personaje con el acento mexicano típico del género *western* clásico. Sí que se han conservado términos en español, pronunciados según la fonología inglesa, como *amigo*, *bueno*, *siesta* y *dinero*, y se ha dejado un pequeño diálogo en castellano (muestra 417).

9.5 CONCLUSIONES REFERIDAS A LAS HIPÓTESIS DE PARTIDA

Basándonos en los dos objetivos generales y los once objetivos específicos que nos propusimos para el presente trabajo, enunciamos en la Introducción cinco hipótesis generales para la presente tesis doctoral. A continuación repasaremos esas hipótesis, destacando los capítulos o apartados de la tesis donde se han tratado:

- Pensamos que haber llevado a cabo una revisión teórica profunda del concepto de *género cinematográfico* en nuestro *marco teórico* y haber precisado algunos aspectos en torno a esta noción en el Capítulo 1 ha resultado útil para el constructo de la presente tesis doctoral (ver conclusiones cuantitativas y cualitativas). Así mismo, opinamos que puede servir como punto de referencia para futuros trabajos de investigación de los géneros cinematográficos y sus convenciones, dentro de los estudios de traducción audiovisual
- En cuanto a *la metodología*, creemos haber corroborado las siguientes hipótesis:
 - a) al crear una *taxonomía de convenciones del género* para analizar cómo se conservan en la traducción en los apartados 7.7.5 y 8.2.2.2.5, en nuestra opinión, hemos contribuido a la formulación de la norma secundaria de Goris (1991 y 1993) de “la conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género”;
 - b) al *denominar* a esta norma de una forma más concreta: “la conservación de las convenciones del género” pensamos haber contribuido a esclarecer esta norma;
 - c) al elaborar un *modelo de análisis interdisciplinar* (traductológico, lingüístico, cultural, de recepción y cinematográfico) en el apartado 7.7.2 hemos proporcionado un modelo de análisis completo donde poder observar esta norma, junto al resto de normas, técnicas, métodos y demás procedimientos de traducción;
 - d) el hecho de circunscribir las películas del *corpus* a un *género concreto* (el *western*) en el Capítulo 6 nos ha facilitado la obtención de muestras más homogéneas. Pensamos que el concepto de género cinematográfico ha resultado ser una categoría útil para los estudios de traducción, en cuanto a su capacidad de generar un corpus con cualidades, características o convenciones similares y analizables, lo que nos ha proporcionado unas conclusiones representativas del género; y

- e) creemos que ha resultado muy útil otorgar un *código alfanumérico* a cada parámetro de análisis, para facilitar el vaciado de resultados del análisis de las *muestras de Excel* al *documento de Word*, por ejemplo: “1C2: Análisis semiótico: aspectos ideológicos”
- Por experiencia propia, nos parece apropiado corroborar que anotar las convenciones del género en las muestras de Excel (práctica que nos parece pionera) resulta muy útil para el *análisis*, puesto que nos ha permitido estudiar dichas convenciones al mismo tiempo que hemos estudiado las técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción. Así, anotamos las convenciones del género, siguiendo la taxonomía que propusimos en nuestro modelo de análisis en los apartados 7.7.3 y 7.7.5, tanto en las fases del doblaje (Fase 0: Preliminar, o lo que también denominamos "Preanalítica"; Fase 1: Traducción; Fase 2: Ajuste; y Fase 3: Dirección), como en todos los parámetros de análisis (semántico, sintáctico, pragmático, semiótico, comunicativo, y de otros aspectos concernientes a la traducción audiovisual; tipos de plano, canal acústico: código musical y de ruidos, etc.) de los apartados 7.7.5 y 7.7.6
 - Al mantener el concepto de género cinematográfico a lo largo de todo el trabajo: marco teórico, hipótesis, metodología y análisis, creemos que hemos obtenido resultados con fundamento en cuanto a las técnicas, métodos, normas y demás procedimientos de traducción y cómo han afectado a la conservación de las características o convenciones del género, según hemos explicado extensamente en los capítulos 7 y 8

- Como resultado de la homogeneidad de las muestras circunscritas a un género en concreto, pensamos que hemos obtenido *conclusiones* representativas del género en los apartados 8.1 y 8.2. Esto nos ha servido para contrastar los resultados relativos al doblaje del género (*western*) en comparación con su subgénero (*spaghetti western* español) en el apartado 8.3. En conclusión, pensamos que hemos contribuido en general, al entendimiento de la evolución de los géneros (estudios cinematográficos, culturales y de recepción), al estudio de los diversos niveles lingüísticos y dimensiones del contexto (estudios lingüísticos) y al estudio de las normas de traducción (estudios traductológicos). En particular, pensamos que nuestro trabajo ha contribuido a la formulación de la "olvidada" norma secundaria de Goris (1991 y 1993) de “la conservación de las características específicas de la película, determinadas en parte por su género”, o lo que hemos denominado más concretamente “la conservación de las convenciones del género” (estudios de traducción audiovisual)

9.6 PERSPECTIVAS DE FUTURO

Tomando al presente trabajo como base, nosotros proponemos a otros investigadores que hagan estudios de traducción audiovisual que se circunscriban a un género cinematográfico concreto y que tengan en cuenta las convenciones del género y las expectativas del público en el análisis de su traducción. Esperamos que nuestro estudio sirva de inspiración y que dé lugar a la formulación de múltiples hipótesis para futuros proyectos de investigación. Por ejemplo, que otros estudiosos se planteen, como nosotros, cómo pasan las características de la película o convenciones del género del original a la traducción; cómo se perpetúan y evolucionan en los géneros; o la relación existente entre la producción propia y la producción ajena.

Por lo tanto, invitamos a futuros investigadores a aplicar las diferentes teorías de traducción a los géneros cinematográficos. Por ejemplo, partiendo del presente trabajo, se podría aplicar más a fondo la Teoría de los polisistemas, para ver la influencia de los *westerns* americanos en la cultura española. Así, se podrían comparar las producciones españolas de *westerns* (estreno, visionado, número de espectadores, recaudación, distribución, etc.) con las americanas y analizar qué posiciones ocuparon dentro del sistema: el centro del sistema (posición primaria) o la periferia (posición secundaria), en determinados momentos históricos⁷⁴.

Otro caso de estudio, partiendo del presente trabajo, podría ser el análisis de las técnicas, procedimientos, normas, etc. observados en la traducción del subgénero *spaghetti western* del español al inglés (u otro idioma), dentro de un corpus a mayor escala.

En cuanto a la norma de Goris (1991 y 1993) de *la conservación de las características de la película, que vienen determinadas en parte por el género al que pertenece*, o lo que nosotros denominamos, *la conservación de las convenciones del género*, se podría utilizar nuestro estudio como base (marco teórico, taxonomía) para contribuir al estudio y desarrollo de esta norma "secundaria" analizándola en la traducción de otros géneros cinematográficos.

Por último, también se podrían aplicar las bases teóricas y metodológicas de nuestra investigación sobre el doblaje al caso de la subtitulación.

⁷⁴ A modo de introducción en el campo, recomendamos la compilación de textos de Montserrat Iglesias Santos (1999), que incluye varios artículos de I. Even-Zohar, así como la lectura del artículo "The Polysystem Theory. An approach to children's literature" de Behrouz Ebrahimi, de la Universidad de Azad, Teheran, Iran, (s.f.): <http://www.translationdirectory.com/articles/article1320.php>

CAPÍTULO 10

BIBLIOGRAFÍA

- Abend-David, D. (2014). *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*. Nueva York: Bloomsbury Publishig.
- Agost, R. (1998). La importància de la variació lingüística en la traducció. *Quaderns. Revista de Traducció*, (Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona) 2, 83-95.
- (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel Practicum.
- (2001). Aspectos generales de la traducción para el doblaje. En J. D. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Publicacions de l'Universitat d'Alacant.
- Aguilar, C. (1999a). *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*. Almería: Diputación de Almería.
- (1999b). *Sergio Leone*. Madrid: Cátedra.
- (2000). *Sergio Leone. El hombre, el rito, la muerte*. Almería: Diputación de Almería.
- (2003). *Ricardo Palacios. Actor, director, observador*. Santander: Festival Internacional de Cine Deportivo.
- Alcandre, J.-J. (2001). Sous-titrage: Le cas de la traduction de l'allemand vers le français. En F. Chaume, y R. Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Althusser, L. (1971). Ideology and Ideological State Apparatuses. *Lenin and Philosophy and Other Essays* (Monthly Review Press) 127-186.

- Altman, R. (1981). Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation. En W. Steiner (comp.), *The Sign in Music and Literature* (págs. 39-51). Austin: University of Texas Press.
- (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23 (3), 6-18.
- (1986/1995). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. En B. K. Grant (comp.), *Film Genre Reader*, 2ª ed. (págs. 26-40). Austin: University of Texas Press.
- (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1999a). *Film/Genre*. Londres: British Film Institute.
- (1999b). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. En R. Altman, *Film/Genre* (págs. 216-225). Londres: British Film Institute.
- (1999c). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. En L. Braudy y C. Marshall (eds.), *Film Theory and Criticism* (págs. 630-641). New York: Oxford University Press.
- (2000a). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- (2000b). Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico. En R. Altman, *Los géneros cinematográficos* (págs. 291-304). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: University Press.
- Archive, Internet. (23 de abril de 1953). *Archivo digitalizado de Motion Picture Daily*. Recuperado el 23 de diciembre de 2014, de https://archive.org/stream/motionpicturedai73unse_0/motionpicturedai73unse_0_djvu.txt
- Astre, G. y Horau, A. (1975). *El universo del western*. Madrid: Fundamentos.
- Ávila, A. (1997a). *El doblaje*. Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen.
- (1997b). *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: Cims.
- Azevedo, L. (22 de julio de 2013). *Azevedo's Reviews*. Recuperado el 31 de agosto de 2014, de <http://www.azevedosreviews.com/2013/07/22/orson-welles-never-really-liked-movies/>

- Bakhtin, M. M. (1981). Discourse and the novel. En M. Hollquist (ed.), *The dialogic imagination: four essays* (págs. 259-422). Austin: University of Texas Press.
- Ball, R. (1986). *A Dictionary of Link Words in English Discourse*. Londres: Macmillan.
- Ballester, A. (1999). *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*. (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- (2001a). Doblaje y nacionalismo. El caso de Sangre y Arena. En F. Chaume, y R. Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (págs. 165-175). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2001b). El doblaje en contexto: el caso de Sangre y arena en la España de la posguerra. En M. Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (págs. 209-228). Madrid: Cátedra (Signo e imagen).
- (2001c). *Traducción y nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares.
- Baños, R. (2014). Insights into the False Orality of Dubbed Fictional Dialogue and the Language of Dubbing. En D. Abend-David, *Media y Translation: An Interdisciplinary Approach*. Nueva York: Bloomsbury Publishing.
- Barambones Zubiria, J. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil*. (Tesis doctoral). Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibersitate. Recuperado de http://www.ehu.es/argitalpenak/images/stories/tesis/Ciencias_Sociales/La%20traduccion%20audiovisual%20en%20ETB-

- 1.%20Estudio%20descriptivo%20de%20la%20programacion%20infantil%20y%20juvenil.pdf
- Bartrina, F. (2001a). La previsió del procés d'ajust com a estrategia de traducció per a l'ensenyament del doblatge. En R. Agost y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (págs. 65-71). Castellón de la Plana: Publicacions de l'Universitat Jaume I, col. Estudis sobre la traducció, 7.
- (2001b). La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinariedad y especificidad. En J. Sanderson (ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación* (págs. 27-38). Alicante: Publicacions de l'Universitat d'Alacant.
- Base de datos de películas calificadas para su exhibición comercial en salas cinematográficas del MECD, Gobierno de España (s.f.). Recuperado el 28 de octubre de 2014, de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/datos-de-peliculas-calificadas.html>
- Bassnett, S., y A. Lefevere (eds.), (1995). *Translation, History y Culture*. Londres: Cassell.
- Battle Caminal, J. (2002 (1997)). En E. Rodríguez y J. Tejero (coords.), *Diccionario de películas del cine norteamericano* (págs. 734-735). Madrid: T&B.
- Bazin, A. (1971a). The Evolution of the Western. En A. Bazin, *What Is Cinema? II* (H. Gray, Trad., págs. 1949-1957). Berkeley: University of California Press.
- (1971b). The Western: or the American Film Par Excellence. En *What Is Cinema? II* (H. Gray, Trad., págs. 140-148). Berkeley: University of California Press.
- (1971c). *What is cinema?* (Vol. II). Berkeley: University of California Press.
- Beatrice, L. (1996). *Al cuore, Ramon, Al Cuore: La Leggenda Del Western All'italiana*. Florencia: Tarab Edizioni.

- Beaugrande, R. de. (1978). *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Assen: van Gorcum.
- (1991). *Linguistic Theory. The Discourse of Fundamental Works*. Londres: Longman.
- Beebee, T. O. (1994). *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*. University Park: Penn State University Press.
- Bibiloni, G. (1997). *Llengua estàndard i variació lingüística, 3 i 4*. Valencia: Col·lecció Contextos.
- Blanco, E. (6 de julio de 2012). *Telelocura.com Televisión y series*. Recuperado el 4 de septiembre de 2014, de <http://www.telelocura.com/raices-profundas-supera-estreno-dando-nota.html>
- Blau, P. M. (1987). Microprocess and Macrostructure. En K. S. Cook (ed.), *Social Exchange Theory* (págs. 83-100). Newbury Park: Sage Publications.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1976/1986). *Film Art: An Introduction*. New York: Knopf.
- (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Braudy, L. (1977). *The World in a Frame: What We See in Films*. Garden City: Anchor.
- (1999). Genre: The Conventions of Connection (The World in a Frame). En L. Braudy, y Marshall C. (eds.), *Film Theory and Criticism* (5ª ed., págs. 613-629). NuevaYork y Oxford: Oxford University Press.
- Braudy, L. y Marshall, C. (1999). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (5ª ed.). Nueva York: Oxford University Press.
- Bravo, J. M. (1993). *La literatura en lengua inglesa y el cine*. Valladolid: Inst. Ciencias de la Educación de la Universidad de Valladolid.
- (2003). La investigación en traducción audiovisual en España: los textos cinematográficos. En M. A. García Peinado y E. Ortega Arjonilla (eds.), *Panorama de la investigación en traducción e interpretación* (Vol. 2, págs. 235-252). Granada: Atrio.

- (2005). La investigación en traducción cinematográfica en España: el doblaje (inglés-español). En R. Merino et al. (eds.), *Trasvases 4. IV Congreso Internacional sobre trasvases culturales: Literatura, cine y traducción* (págs. 123-144). Bilbao: UPV/EHU.
- (2006). Intersemiotic Translation: Film Adaptations from Literature. En J. M. Bravo (ed.), *Aspects of Translation* (págs. 265-297). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Bruti, S. (2009). Translating compliments and insults in the Pavia Corpus of Film Dialogue: two sides of the same coin? En M. Freddi, y M. Pavesi (eds.), *Analysing audiovisual dialogue. Linguistic and translational insights*. Bolonia: Clueb.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Buscombe, E. (1970). The Idea of Genre in the American Cinema. *Screen*, 11 (2), 33-45.
- Byro. (1968). Adiós gringo. *Variety* (31 de enero 1968).
- Calvo, E. (1975). *El cine*. Barcelona: Planeta.
- Carmona, R. (1996). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico* (7ª ed. (1991)). Madrid: Cátedra.
- Casas, Q. (2007). *Películas clave del Western*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Casetti, F. (2000). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cassany, D. (1987). *Descriure escriure*. Barcelona: Empúries.
- Castro de Paz, J. L., Couto Cantero, P., y Paz Gago, J. M. (eds.), (1999). *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*. Madrid: Universidad da Coruña / Visor Libros.
- Catalunya, Televisió de. (1997). *Criteris Lingüístics sobre Traducció i Doblatge*. Barcelona: Edicions 62.

- Cavell, S. (1981). *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.
- Cawelti, J. (1970). *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green, Ohio: State University Popular Press.
- (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2004). *Mystery, Violence, and Popular Culture*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Chapman, J. (2003). *Cinemas of the World*. Londres: Reaktion Books.
- Chaume, F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En R. Agost y F. Chaume (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (págs. 77-88). Castellón: Publicacions de l'Universitat Jaume I.
- (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 6, 5-12. Recuperado el 21 de noviembre de 2014, de <http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/01%20Frederic%20Chaume.pdf>
- (2012). La traducción para el doblaje. Visión retrospectiva y evolución. En Martínez Sierra (coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos* (págs. 25-37). Valencia: Universitat de València.
- Chaves, M^a. J. (1996). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. (Tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.

- Cherta Puig, R. (1999). *Guía para ver: Centauros del desierto, John Ford (1956)*. Valencia y Barcelona: Nau Llibres y Ediciones Octaedro.
- Chion, M. (1988). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra.
- Comolli, J.-L. (1971-1972). Technique et ideologie. *Cahiers du cinéma*, nos. 229-241.
- Congress, Library of. (s.f.). *National Film Preservation Board*. Recuperado el 18 de julio de 2014, de <http://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/about-this-program>
- Corominas, M. (29 de abril de 2011). *Los estudios de recepción*. Recuperado el 23 de diciembre de 2014, de Portal de la Comunicación InCom-UAB. Lecciones del portal: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=4
- Coseriu, E. (1970). System, Norm und Rede. En Coseriu, *Sprache, Struktur und Funktionen* (págs. 193-212). Tübinga: Narr.
- Cuando el director encuentra su musa, tandems perfectos del cine*. (6 de octubre de 2013). Recuperado el 9 de septiembre de 2014, de El Blog de Paramount Channel: <http://blog.paramountchannel.es/2013/10/06/cuando-el-director-encuentra-su-musa-tandems-perfectos-del-cine-3/>
- Culler, J. (2001 (1981)). *The Pursuit of Signs*. Routledge: Adingdon.
- Danan, M. (1991). Dubbing as an Expression of Nationalism. *Meta* 36 (4), 606-614.
- De Dios Muñiz, J. (1944). *Para ser más que una estrella de cine*. Barcelona: Ediciones Menphis.
- De España, R. (2002). *Breve historia del western mediterráneo. La recreación europea de un mito americano*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- De Marco, M. (2009). Gender portrayal in dubbed and subtitled comedies. En J. Díaz Cintas (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol / Buffalo / Toronto: Multilingual Matters.

- Definición de película del MECD, Gobierno de España.* (s.f.). Recuperado el 30 de agosto de 2014, de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/conceptos-cine-y-audiovisual/definicion-de-pelicula.html>
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass communication: film and television translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35, 4, (págs. 193-218).
- (1990). Translation and the mass media. En S. Bassnett, y A. Lefevere, *Translation, History and Culture* (págs. 97-109). Londres: Pinter.
- Delamater, J. (1974). Performing Arts: The Musical. En S. Kaminsky, *American Film Genres*. Dayton: Pflaum.
- Díaz Borque, J. M. (1982). *Comentario de textos literarios. Método y práctica*. Madrid: Playor.
- Díaz Cintas, J. (2005). Teoría y traducción audiovisual. En P. Zabalbeascoa et al. (eds.), *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión* (págs. 9-21). Granada: Comares.
- Díaz Maroto, C. (2010). *Cine del Oeste de la A a la Z*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Diccionario de la lengua española, (DRAE), (s.f.). *Dialogismo*. Recuperado el 17 de 12 de 2014, de <http://lema.rae.es/drae/?val=dialogismo>
- Eagleton, T. (2004 (1983)). *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Ebrahimi, B. (s.f.). *Translation Directory*. Recuperado el 4 de septiembre de 2014, de <http://www.translationdirectory.com/articles/article1320.php>
- El doblaje. Actores originales y de doblaje de ¿Quién grita venganza?* (s.f.). Recuperado el 29 de octubre de 2014, de <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=17481>
- Even Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11, 1.

- Even Zohar, I., y Toury, G. (eds.), (1981). *Theory of Translation and Intercultural Relations*.
Volumen monográfico de *Poetics Today*, 2, 4.
- Fernández Nistal, P. (2006). La problemática de la calidad de los productos audiovisuales traducidos: las interferencias pragmáticas en el doblaje del cine de Hollywood al español. En J. M. Bravo (ed.), *Aspects of Translation* (págs. 299-327). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Fernández-Santos, A. (1988). *Más allá del Oeste*. Madrid: El País.
- Film: Genres and Genre Theory*. (s.f.). Recuperado el 10 de marzo de 2014, de International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences: http://www.krivda.net/books/-international_encyclopedia_of_the_social_and_behavioral_sciences_4_-_film_genres_and_genre_theory_559
- Fodor, I. (1976). *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspect*. Hamburgo: Buske Verlag.
- (1991). Problèmes du doublage du point de vue théorique. *Cinéma & Literature*, (págs. 185-193).
- Fontcuberta, J. (1994). La creativitat en el llenguatge en la traducció audiovisual. En L. Meseguer (ed.), *Metàfora i Creativitat* (págs. 253-258). Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Forget, P. (1981). Übersetzen als Sprachverhalten. *Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer* 4,, 1-8.
- Fowler, R. (1986). *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Franco, E. (2001). Voiced-over television documentaries. Terminological and conceptual issues for their research. *Target* 13 (2), (págs. 289-304).

- Frayling, C. (2000). *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Nueva York: I.B. Tauris.
- Freddi, M., y Pavesi, M. (2009). *Analysing audiovisual dialogue. Linguistic and translational insights*. Bolonia: Clueb.
- Frye, N. (1957a). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- (1957b). The Mythos of Spring: Comedy. En N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Gadamer, H. G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tubinga: Mohr.
- Gambier, Y. y Suomela-Salmi, E. (1994). Subtitling: A Type of Transfer. En F. Equiluz et al. (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Gari, J. (1995). *La conversación mural*. Madrid: Fundesco.
- Gautier, G. L. (1981). La Traduction au cinéma: nécessité et trahison. En *La Revue du Cinéma*, 363 (págs. 101-118).
- Género western, todas las nacionalidades. Base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas) del MECD, Gobierno de España*. (s.f.). Recuperado el 12 de noviembre de 2014, de <http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarPeliculas.do>
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- (ed.). (1986). *Théorie des genres*. París: Seuil.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society: outline of the theory of structuration*. Berkeley: University of California Press.

- Gilabert, A., Ledesma, I. y Trifol, A. (2001). La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos. En M. Duro (coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (págs. 325-330). Madrid: Cátedra, col. Signo e Imagen.
- Gledhill, C. (2000). Rethinking Genre. En C. Gledhill, y L. Williams (eds.), *Reinventing Film Studies* (págs. 221-243). Nueva York: Oxford University Press.
- Gomery, D. (1996). The New Hollywood. En G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (págs. 475-482). Oxford: Oxford University Press.
- Gómez Capuz, J. (1998). *El préstamo lingüístico (conceptos, problemas y métodos)*. Valencia: Universitat de València.
- González Ballesteros, T. (1981). *Aspectos Jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Goris, O. (1991). *A La recherche de normes pour le doublage. Etat de la question et propositions pour une analyse descriptive* (Proyecto de investigación). Lovaina: Universidad Católica de Lovaina.
- (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*, 5 (2), (págs. 169-190). John Benjamins.
- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation y Idioms*. (Tesis doctoral). Copenhagen: Universidad de Copenhagen.
- (2001). Anglicisms and TV Subtitles in an Anglified World. En Y. Gambier, y H. Gottlieb (eds.), *(Multi) Media Translation*. Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins.
- Gregory, M., y Carroll, S. (1978). *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Contexts*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

- Grice, H. P. (1975). *Logic and Conversation*. En P. Cole y J. L. Morgan (eds), (V. Villanueva, Trad.), *Syntax and Semantics, 3, Speech Acts*, (págs. 41-58). Academic Press.
- (1978). Further notes on logic and conversation. En P. Cole (ed.), *Syntax and Semantics 9, Pragmatics*, (págs. 113-127). Academic Press.
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- (et al.). (1995). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- (1997). Voces que mienten (Prólogo). En A. Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España* (págs. 11-17). Barcelona: Cims 97.
- Gutiérrez Lanza, C. (1999). *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. (Tesis doctoral). León: Universidad de León.
- (2000). Proteccionismo y censura durante la etapa franquista: cine nacional, cine traducido y control estatal. En R. Rabadán (ed.), *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985*. León: Universidad de León.
- (2005). EDT basados en corpus textuales informatizados: perfeccionamiento metodológico en TRACEci. En P. Zabalbeascoa, L. Santamaría, y F. Chaume (eds.), *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares.
- Gutiérrez Recacha, P. (2010). *Spanish Western. El cine del Oeste como subgénero español (1954-1965)*. Valencia: Generalitat Valenciana e ITAC.
- Gutt, E. (1991). *Translation and Relevance*. Oxford: Blackwell.
- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies. University of Birmingham.

- (1980). Encoding/decoding. En Centre for Contemporary Cultural Studies (ed.), *Culture, Media, Language*. Londres: Hutchinson.
- Halliday, M. A. K., y Hasan, R. (1985). *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Hanks, P. (1985). Evidence and intuition in lexicography. En J. T. (ed.), *International Conference on Meaning and Lexicography. Abstracts* (págs. 22-23). Lódz: English Institute.
- (1988). Dictionaries and meaning potentials. En M. Snell-Hornby, *ZüriLEX' 86 Proceedings*. Tubinga: Francke.
- Hatim, B. y Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Londres y Nueva York: Longman.
- (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. (S. Peña, Trad.) Barcelona: Ariel.
- (1997). *The Translator as Communicator*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Heath, S. (Agosto de 1976). On Screen, in Frame: Film and Ideology. *Quarterly Review of Film Studies*, 1 (3), (págs. 251-265).
- Hermans, T. (ed.). (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres /Sydney: Croom Helm.
- (1991). Translational Norms and Correct Translations. En K. V. Leuven, y T. Naajkens, (págs. 155-169).
- Hernández Bartolomé, A. (2008). *La traducción audiovisual en el cine de animación: análisis de la traducción de la oralidad por medio de los marcadores del discurso conversacionales*. Valladolid: Tesis doctoral: Universidad de Valladolid.
- Hirsch, E. D. Jr. (1967). *Validity in Interpretation*. New Haven: Yale University Press.

- Holmes, J. S. (1988). The name and nature of Translation Studies. En *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies* (págs. 67-80). Amsterdam: Rodopi.
- Hueso Montón, A. L. (1983). *Los géneros cinematográficos (Materiales bibliográficos y filmográficos)*. Burgos: Mensajero.
- Hurtado, A. (1994). Modalidades y tipos de traducción. *Vasos comunicantes*, 4, (págs. 19-27).
- (1996). La cuestión del método traductor. Método, estrategia y técnica de traducción. *Sendebarr*, (págs. 39-57).
- (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- (2013). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (6ª ed.). (Edición revisada en 2011). Madrid: Cátedra.
- Iglesias Santos, M. (1999). *Teoría de los Polisistemas. Estudio Introductorio, compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco.
- Izard, N. (1999). *Traducció audiovisual i creació de models de llengua en el sistema cultural català: estudi de cas del doblage d'Helena*. Barcelona: Tesis doctoral: Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra.
- Jakobson, R. (1956). Metalanguage as a Linguistic Problem. En A. Arbor, *The Framework of Language* (págs. 81-92). Michigan: Studies in the Humanities, 1980.
- (1960). Linguistics and Poetics. En T. A. Sebeok, *Linguistics and Style* (págs. 350-377). Cambridge: MIT Press.
- (1974). La lingüística y la poética. En *Estilo del Lenguaje* (págs. 123-173). Madrid: Cátedra.
- Jamerson, R. T. (ed.). (1994). *They Went Thataway: Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Guide*. San Francisco: Mercury House.

- Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception (Theory and History of Literature)*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Kael, P. (1968). Saddle Sore. En P. Kael, *Kiss Kiss, Bang Bang*. Boston: Little, Brown.
- Kitses, J. (1969). *Horizons West*. Londres: Thames and Hudson.
- (1970). *Horizons West; Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah*. Bloomington: Indiana University Press.
- La diligencia. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España.* (s.f.). Recuperado el 30 de agosto de 2014, de http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004395ybrscgi_BCSID=f6fe402fylanguage=esyprev_layout=bbddpeliculasResultadosylayout=bbddpeliculasDetalle
- La película "Río Rojo" atrapa a 518.000 espectadores en el prime time de laSexta3.* (26 de julio de 2012). Recuperado el 4 de septiembre de 2014, de Fórmula TV: <http://www.formulatv.com/noticias/26076/pelicula-rio-rojo-atrapa-espectadores-prime-time-lasexta-3/>
- Lambert, J., y Delabastita, D. (1996). La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels. En Y. Gambier (coord.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels* (págs. 33-58). Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaires du Septentrion.
- Lambert, J., y Van Gorp, H. (1985). On Describing Translations. En T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature* (págs. 42-53). Londres / Sydney: Croom Helm Ltd.
- Lang, R. (1989). *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton: Princeton University Press.

- Latorre, J. M. (2002 (1986)). Raíces Profundas. En E. Rodríguez y J. Tejero (coords.), *Diccionario de películas del cine norteamericano* (págs. 705-706). Madrid: T&B Editores.
- Lefevere, A. (ed.). (1992a). *Translation, Rewriting and The Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- (1992b). *Translation, History, Culture: A Sourcebook*. Londres: Routledge.
- Leutrat, J. L. (1992). *Le cinéma en perspective: une histoire*. París: Nathan Université.
- (1998). La noción de género. En *Historia general del cine. EE.UU (1908-1915)* (Vol. II). Madrid: Cátedra, Signo e imagen.
- Lévi-Strauss, C. (1963). The Structural Study of Myths. En *Structural Anthropology*. Nueva York: Basic Books.
- Lewis, R. (28 de agosto de 2014). *The L.A. Times music blog*. Recuperado el 28 de agosto de 2014, de <http://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-bruce-springsteen-childrens-book-outlaw-pete-20140828-story.html>
- Lorenzo, L., Pereira, A. M., y Xoubanova, M. (2003). The Simpsons/Los Simpson. Analysis of an Audiovisual Translation. *The Translator*, 9, 2, (págs. 269-291).
- Lotman, J. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. (R. Vroon, Trad.) Ann Arbor: Michigan Slavic Materials.
- (1988). *Estructura del texto artístico*. Tres Cantos: Istmo.
- Lull, J. (1992). *La estructuración de las audiencias masivas*. Recuperado en febrero de 2000, de Diálogos de la comunicación, núm. 32: <http://www.felacs.org/rev-dialogos/dialogos/pdf.32/lull.pdf>
- Marsden, J. G., y Nachbar, M. T. (1987). *Journal of Popular Film and Television*. 15(1).

- Martí Ferriol, J. L. (2005). Estudio descriptivo y comparativo de las normas de traducción en las versiones doblada y subtitulada al español del filme *Monster's Ball*. *Puentes*, 6, (págs. 45-52). Recuperado el 10 de agosto de 2014, de <http://www.ugr.es/~greti/puentes/puentes6/05%20Jose%20Luis%20Marti.pdf>
- (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para el doblaje y subtitulación*. (Tesis doctoral). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Recuperado el 10 de agosto de 2014, de <http://www.tdx.cat/handle/10803/10568>
- (2010). *Cine independiente y traducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Martín, L. (1994). Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje. En F. Eguíluz (ed.), *Trasvases culturales, Literatura, cine, traducción* (págs. 323-331). Vitoria: Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad del País Vasco.
- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en los textos audiovisuales. El caso de Los Simpson*. (Tesis doctoral). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Recuperado de <http://www.tdx.cesca.es/TDX-1115104-0955509/>
- (2008). *Los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- (2011). De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de Traducción 1*, (págs. 151-170).
- (2012). *Introducción a la traducción audiovisual. Docente*. Murcia: Universidad.
- Mast, G. (1973). *The Comic Mind: Comedy and the Movies*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Matamala, A. (2004). *Les interjeccions en un corpus audiovisual. Descriptió i representació lexicogràfica*. Barcelona: Tesis doctoral presentada en la Universidad Pompeu Fabra.
- Mayoral, R. (1990). El lenguaje en el cine. *Claquette: Video, lenguas, culturas, 1*, (págs. 43-57).

- (1996). Traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la traducción de software y su integración en la traducción de productos multimedia. *Primer Simposium de Localización Multimedia*, Granada.
- McArthur, C. (1972). *Underworld USA*. Londres: Secker and Warburg/British Film Institute.
- McConnell, F. (1975). *The Spoken Seen: Films and the Romantic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Mérida de San Román, P. (2002). *El cine español. Historia, actores y directores, géneros y principales películas*. Barcelona: Larousse.
- Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- Mitry, J. (1963). *Dictionnaire du Cinéma*. París: Larousse.
- (1978). *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- Moix, T. (2002). Diccionario de Películas del cine norteamericano. En E. Rodríguez y J. Tejero (coords.), (págs. 212-213). Madrid: T&B Editores.
- Morley, D. (1992). *Television, Audiences and Cultural Studies*. Nueva York: Routledge.
- (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Moscatti, M. (1978). *Western all'italiana*. Milán: Pan Editrice.
- Nacache, J. (1997). *El cine de Hollywood*. (C. Revuelta, Trad.) Madrid: Acento Editorial.
- Neale, S. (1980). *Genre*. Londres: British Film Institute.
- (2000). *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge.
- Netflix, Lista de géneros completa de. (s.f.). Recuperado el 11 de diciembre de 2014, de <http://dvd.netflix.com/AllGenresList>
- Newmark, P. (1987). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.

- (1996). El error en la traducción: categorías y evaluación. En A. Hurtado Albir (ed.), *La enseñanza de la traducción* (págs. 91-107). Col. Estudis sobre la traducció, 3, Castellón: Universitat Jaume I.
- Nowell-Smith, G. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- O'Connell, E. (2003). *Minority Language Dubbing for Children. Screen Translation from German to Irish*. Frankfurt: Peter Lang.
- Orozco, G. (1992). Familia, televisión y educación en México. En G. Orozco (comp.), *Hablan los televidentes. Estudios de recepción en varios países* (págs. 11-32). México: Universidad Iberoamericana.
- (1996). *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Norma.
- Paepcke, F. (1981). Übersetzen zwischen Regel und Spiel. *Mitteilungsblatt für Dolmetscher und Übersetzer I*, (págs. 1-13).
- Paramount Channel (España)*. (4 de septiembre de 2014). Recuperado el 4 de septiembre de 2014, de <http://www.paramountchannel.es/2013/03/05/raices-profundas/>
- Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.
- (2008). Spoken language in film dubbing: target language norms, interference and translational routines. En D. Chiaro, C. Heiss, y C. Bucaria (eds.), *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Payrató, L. (1990). *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. (2.^a ed.). Valencia: Universitat de València.
- Peirce, C. S. (1931-1935). *Collected Papers, 8 vols*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Pergnier, M. (1978). *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*. París: Honoré Champion.
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Pommier, C. (1988). *Doublage et postsynchronisation*. París: Éditions Dujarric.
- Postigo, M. (2002). *Analysis of Pragmatic Interference in U.S. Films Dubbed into Spanish: Annie Hall and Working Girl. A contribution to the Study of Audivisual Translation, Language Contact and Language Change* (Proyecto de investigación inédito). Valladolid: UVA.
- (2015). Film Genres, Language Skills and Modes of Comm. *Cardinal*, 54(2), OFLA.
- Poyatos, F. (1993). *Paralanguage: Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- (1995a). Paralanguage and extrasomatic and environmental sounds in literary translation: Perspectives and problems. *TEXTconTEXT*, 1, (págs. 25-45).
- (1995b). Kinesics and other visual signs in literary translation: Perspectives and problems. *TEXTconTEXT*, 2, (págs. 121-144).
- (1997a). *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- (1997b). The reality of multichannel verbal-nonverbal communication in simultaneous and consecutive interpretation. En *Nonverbal Communication and Translation* (págs. 249-282). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Propp, V. (1958). *Morphology of the Folktale*. Bloomington: Indiana Research Center in Anthopology.
- (1968). *Morphology of the Folktale*. Texas: University of Texas Press.
- ¿Quién grita venganza? Títulos en diferentes idiomas, base de datos IMDb*. (s.f.).

- Recuperado el 28 de octubre de 2014,
de http://www.imdb.com/title/tt0063853/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas
- ¿Quién grita venganza?. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España.* (s.f.). Recuperado el 28 de octubre de 2014,
de http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000003131ybrscgi_BCSID=6ff28019ylanguage=esyprev_layout=bbddpeliculasResultadosylayout=bbddpeliculasDetalle
- Rabadán, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- (2000). *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. (R. Rabadán, Ed.) León: Universidad de León.
- Raíces profundas. Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España.* (s.f.). Recuperado el 4 de septiembre de 2014,
de http://www.mcu.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004436ybrscgi_BCSID=bc835a16ylanguage=esyprev_layout=bbddpeliculasDetalleylayout=bbddpeliculasDetalle
- Ramière, N. (2006). Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *The Journal of Specialised Translation*, 6.
- Ramos, J., y Marimón, J. (2002). *Diccionario del guión audiovisual*. Barcelona: Océano.
- Reiss, K., y Vermeer, H. (1984/1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción (trad. de Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie)*. (C. Martín de León, S. García Reina, y H. Witte, Trans.) Barcelona, Akal.

- Richart, M. (2009). *La alegría de transformar. Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- (2012). *Ideología y traducción. Por un análisis genético del doblaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Río Rojo. *Base de datos de películas calificadas del MECD, Gobierno de España*. (s.f.). Recuperado el 31 de agosto de 2014, de http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePeliculas.do?brscgi_DOCN=000004858ybrscgi_BCSID=b99f10acylanguage=esyprev_layout=bbddpeliculasResultadosylayo ut=bbddpeliculasDetalle
- Rock, A. (s.f.). *Defining Genre. Lesson Corner*. Recuperado el 2 de enero de 2014, de www.mediab.byu.edu
- Romaguera i Ramió, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales* (2ª ed.). Madrid: Ediciones de la Torre.
- Rosen, P. (1977). Screen and the Marxist Project in Film Criticism. *Quarterly Review of Film Studies*, 2 (3), (págs. 273-287).
- Rosmarin, A. (1985). *The Power of Genre*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Röwe, T. L. (1960). The English Dubbing Text. *Babel*, 6 (3), (págs. 116-120).
- Salvador, V. (1990). L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura. *Caplletra*, 7, (págs. 9-31).
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del Cine. Teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Santamaria, L. (2001). Culture and translation. The referential and expressive value of cultural references. En F. Chaume y R. Agost (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.

- Saussure, F. de. (1959). *Course in General Linguistics*. (W. Baskin, Trad.) Nueva York: McGraw-Hill.
- (1998). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.
- Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nueva York: Random House.
- (1999). Film Genre and the Genre Film. En L. Braudy, y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism* (5ª ed., págs. 642-653). Nueva York: Oxford University Press.
- Schiffrin, D. (1987). *Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (1969). *Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Segovia, R. (2005). Semiótica textual y traducción audiovisual. En F. Chaume, L. Santamaria y P. Zabalbeascoa (eds.), *Estado Actual del Estudio de la Traducción Audiovisual en España*. Actas del I Congreso SETAM, Granada: Comares.
- Snell-Hornby, M. (1988/1999). *Estudios de traducción. Hacia una perspectiva integradora*. (trad. de *Translation Studies: An Integrated Approach*). (A. S. Ramírez, Trad.) Salamanca: Almar.
- Stam, R. (2000). *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Startelle, J. (1996). Dreams & Nightmares in the Hollywood Blockbuster. En G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema* (págs. 516-526). Oxford: Oxford University Press.
- Steiger, J. (1992). *Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- (2005). *Media Reception Studies*. Nueva York: New York University Press.

- Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire du Décameron*. La Haya: Mouton.
- (1975). *The Fantastic*. (R. Howard, Trad.) Ithaca: Cornell University Press.
- Toury, G. (1978/1995 (2000)). The Nature and Role of Norms in Translation. En L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader* (págs. 198-211). Londres / Nueva York: Routledge.
- (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Chair for Poetics and Semiotics.
- (1995). *Descriptive Translation and Beyond*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- (1999). La naturaleza y el papel de las normas en la traducción. En M. I. Santos, *Teoría de los Polisistemas. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía* (págs. 233-255). Madrid: Arco/Libros (Lecturas).
- (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: Metodología de la Investigación en Estudios de Traducción*. (R. Rabadán y R. Merino (eds.), Trad.) Madrid: Cátedra.
- Tudor, A. (1974). *Theories of Film*. Londres: Secker and Warburg.
- Ullman, S. (1957). *The Principles of Semantics*. Glasgow: Jackson.
- University of Nottingham Online Journal of Film and TV Studies, website. (2014). *Scope*. Recuperado el 13 de 10 de 2014, de <http://www.nottingham.ac.uk/scope/index.aspx>
- Valentini, C. (2006). A multimedia database for the training of audiovisual translators. *Jostrans* 6, (págs. 68-84).

- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Vernet, M. (1976). *Lectures du film*. París: Albatros.
- (primavera 1993). Conférences du CHAC, núm. 4.
- Villafañe, J. (1996). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.
- Vinay, J. P., y Darbelnet, J. (1965). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier.
- Watson, P. (2012). Approaches to Film Genre - taxonomy/genericity/metaphor. En J. Nelmes (ed.), *Introduction to Film Studies* (5ª ed., págs. 189-208). Nueva York: Routledge.
- Weisser, T. (1992). *Spaghetti Westerns, the Good, the Bad And the Violent: A Comprehensive Illustrated Filmography of 558 Eurowesterns and Their Personnel, 1961-1977*. McFarland.
- Wellek, R., y Austin, W. (1956). *Theory of Literature* (3ª ed.). Nueva York: Harcourt, Brace y Word.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass. The Synchronisation of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Fráncfort del Meno: Peter Lang.
- Wild East Productions Inc. (2000). Recuperado el 28 de octubre de 2014, de <http://www.wildeast.net/>
- Williams, A. (Primavera de 1984). Is a Radical Genre Criticism Possible? *Quarterly Review of Film Studies*, XIX(2), (págs. 121-125).
- Williams, L. R., y Hammond, M. (2006). *Contemporary American Cinema*. Glasgow: Bell & Bain.
- Wood, M. (1975). *America in the Movies, or Santa Maria, It Had Slipped my Mind*. Nueva York: Delta.
- Wright, W. (1975). *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley: University of California Press.

- Zabalbeascoa, P. (1993). *Developping Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and other New Forms of Text Production*. (Tesis inédita). Lérida: Universitat de Lleida.
- (1994). Factors in dubbing television comedy. *Studies in Translatologie*, 1, (págs. 89-100).
- (2012). Teorías de la traducción audiovisual. Un viaje de ida y vuelta para progresar. En Martínez Sierra (coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres aspectos, tres momentos* (págs. 187-199). Valencia: Universitat de València.

ANEXOS

Anexo 1: Expediente de censura de La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación

Anexo 2: Expediente de censura de Río Rojo (Red River, Howard Hawks, 1948), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación

Anexo 3: Expediente de censura de Raíces profundas (Shane, George Stevens, 1953), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación

Anexo 4: Expediente de censura de Casablanca (Michael Curtiz, 1942), copia facilitada por el Archivo General de la Administración (AGA) para la presente investigación

Anexo 5: Tabla de los ejemplos recopilados para las cuatro películas de nuestro corpus



VICESECRETARIA DE EDUCACION POPULAR

DELEGACIÓN NACIONAL
DE PROPAGANDA

COMISIÓN NACIONAL
DE CENSURA CINEMATOGRAFICA

Exp. n.º

4694

RB.

ILTMO. SEÑOR:

Reunida en el día de hoy la COMISION NACIONAL DE CENSURA CINEMATOGRAFICA en sesión ordinaria, con asistencia del Presidente camarada Antonio Fraguas del Vocal Militar D. Trinidad Díaz Gómez Vocal representante de la Jerarquía Eclesiástica Rvdo. P. Ramón F. Gascón Vocal representante del Ministerio de Educación Nacional Vocal representante del Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía) Vocal lector de guiones representante de la Vicesecretaría de Educación Popular camarada Francisco Ortiz en la que actúa como Secretario el camarada Manuel Andrés Zabala se procedió a la censura de la película titulada "LA DILIGENCIA" presentada por la Casa distribuidora CE P I C S A en su versión doblada producida por United Artists de nacionalidad americana compuesta de diez rollos y 2.500 metros, que fué aprobada y clasificada como autorizada únicamente para mayores de 16 años Fueron acordados los cortes que se detallan a continuación:

Traducir la presentación de la película que está en inglés.

=====

Lo que tengo el honor de elevar a V. I., una vez vistos los dictámenes de los Vocales que se adjuntan, por si tiene a bien aprobar la presente propuesta, la que certifica el Secretario de esta COMISION NACIONAL DE CENSURA CINEMATOGRAFICA.

Madrid, 27 de marzo de 1944.

EN PRESIDENTE,

CERTIFICO
EL SECRETARIO,



Vista la presente propuesta procede su APROBACION.

Madrid, 28 de marzo de 1944.

EL DELEGADO NACIONAL
DE PROPAGANDA,

J. J. J. J. J.

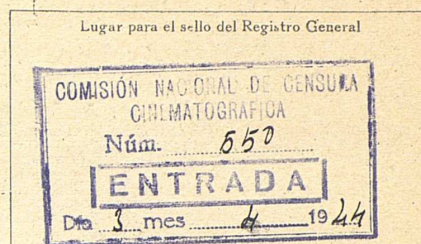
Itmo. Señor Delegado Nacional de Propaganda.



VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR

DELEGACIÓN NACIONAL
DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO

COMISIÓN NACIONAL
DE CENSURA CINEMATOGRÁFICA



ILTMO. SEÑOR:

El que suscribe JUAN JOSE BUID ALPUENTE, en su
calidad de DIRECTOR de la Casa CEPICSA
domiciliada en MADRID calle de Avda JOSE ANTONIO
núm. 31, con el mayor respeto

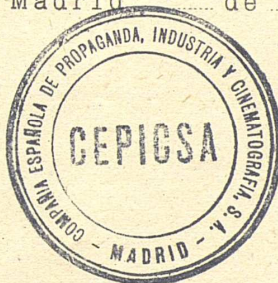
SOLICITA

Se sirva disponer le sean expedidos CUATRO certifi-
cados de censura correspondientes a las copias n.º 2, 3, 4, y 5
de la película titulada: "LA DILIGENCIA"

Marca UNITED ARTISTS Productora UNITED ARTISTS
Nacionalidad NORTEAMERICANA Distribuidora CEPICSA
Metros 2.500 Rollos DIEZ Asunto DRAMA
~~Hablada~~ doblada en ESPAÑOL que fue censurada en
MADRID el 27 de Marzo de 1944 aprobada con
cortes y clasificada como autorizada para mayores de
16 años.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista.

Madrid 3 de Abril de 1944



(Firma)
CEPICSA
COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE PROPAGANDA,
INDUSTRIA Y CINEMATOGRAFIA, S.A.
El Director.

Ilmo. Sr. Delegado Nacional de Cinematografía y Teatro.

VICESECRETARÍA DE EDUCACIÓN POPULAR

ESCENAS SUPRIMIDAS

Traducir la presentación de la película, que figura en inglés.



VICESECRETARIA DE EDUCACION POPULAR

DELEGACIÓN NACIONAL
DE PROPAGANDA

COMISIÓN NACIONAL
DE CENSURA CINEMATOGRAFICA

RB

Exp. n.º 5.019

ILTMO. SEÑOR:

Reunida en el día de hoy la COMISION NACIONAL DE CENSURA CINEMATOGRAFICA en sesión ordinaria, con asistencia del Presidente camarada Antonio Fraguas del Vocal Militar D. Adolfo de la Rosa Vocal representante de la Jerarquía Eclesiástica Rvdo. P. Antonio G. Figar Vocal representante del Ministerio de Educación Nacional = = = = = Vocal representante del Ministerio de Industria y Comercio (Subcomisión Reguladora de la Cinematografía) = = = = = Vocal lector de guiones representante de la Vicesecretaría de Educación Popular camarada Francisco Ortiz en la que actúa como Secretario el camarada Manuel Andrés Zabala se procedió a la censura de la película titulada "LA DILIGENCIA" (TRAILER) presentada por la Casa distribuidora CE P I C S A en su versión doblada producida por United Artists de nacionalidad americana compuesta de un rollos y 99 metros, que fué aprobada íntegramente y clasificada como tolerada para menores de 16 años

Fueron acordados los cortes que se detallan a continuación:

N I N G U N O.

11-10-44

"LA DILIGENCIA" (TRAILER)

APROBADA TOTALMENTE

TOLERAD PARA MENORES DE 16 AÑOA.

mta.-

Expediente n.º 28.235



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

N.º 3512

La Junta de Clasificación y Censura, en su reunión del día 31 de Julio ppdo., ha procedido a examinar la versión doblada de la película de nacionalidad norteamericana titulada: "LA DILIGENCIA" (STAGE COACH) distribuida por la Entidad Dipenfa S.A. tomando el siguiente acuerdo:

Calificarla como AUTORIZADA PARA MAYORES DE 14 AÑOS, sin adaptaciones.-

en

Lo que comunico a V. S. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid, 2 de Agosto de 1963.-

EL SECRETARIO DE LA JUNTA DE
CLASIFICACION Y CENSURA,

p.º

Señor Jefe de la Sección de Protección y Licencias.

EG.-



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

N. 4108

La Junta de Clasificación y Censura, en su reunión del día 18 del actual ha procedido a examinar la versión doblada del AVANCE de nacionalidad norteamericana titulado: "LA DILIGENCIA" distribuída por la Entidad Dipenfa, S.A. tomando el siguiente acuerdo:

Calificarle como AUTORIZADO PARA TODOS LOS PUBLICOS, sin adaptaciones.-

Lo que comunico a V. S. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid, 19 de septiembre de 19 63

EL SECRETARIO DE LA JUNTA DE
CLASIFICACION Y CENSURA,



SEÑOR JEFE DE LA SECCION DE LICENCIAS.



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

Reunida en el día de hoy la JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA, con asistencia del Presidente D. Joaquín Argamsilla del Vicepresidente D. Jose Ma. Alonso-Pesquera de los vocales DE LA RAMA DE CENSURA Rvdo. Padre Juan Fernández, Rvdo. Padre. Antonio García Figar, Don Mariano Darnas, Don Pedro Murlane Michelena.

Y DE LA RAMA DE CLASIFICACION

en la que actúa como Secretario D. Francisco Fernández y Gonzalez. se procedió a la clasificación y censura de la película titulada: "RIO ROJO" (AVANCE) presentada por la Casa distribuidora C.B.Films, S.A. en su versión doblada producida por United Artists de nacionalidad Americana compuesta de un rollos y 80 metros la que, una vez compulsados los votos de los vocales de ambas Ramas de la Junta, queda clasificada según se detalla a continuación:

CLASIFICACION

DOBLAJE

Autorizada para todos los públicos

Autorizada únicamente para mayores de 16 años

Prohibida

Valor estimado

EXPORTACION

Categoría a efectos arancelarios

INTERES NACIONAL

AUTORIZADA TODOS LOS PUBLICOS



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL

DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 27 de Noviembre de 1952

Título de la película "Los Reyes"

Nacionalidad Chilena Versión Doblad N.º de Rollos

Visionado previo.....	Doblaje
Autorizada para todos los públicos..... Autorizada únicamente para mayores de 16 años..... <u>Prohibida</u> <u>Exportación</u>	
Interés Nacional:	

ADAPTACIONES

INFORME

Avance

Vocal: D. Mariano Daranas

Mariano Daranas

(Firma)

mta.-



Expediente n.º 34.501

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

N.º 3306

La Junta de Clasificación y Censura, en su
reunión del día 29 de Septiembre ppdº.,
ha procedido a examinar la versión doblada
de la película de nacionalidad norteamericana
titulada: "RIO ROJO" (RED RIVER)

distribuida por la Entidad Bengala Films S.A.
tomando el siguiente acuerdo:

Calificarla como AUTORIZADA PARA TO-
DOS LOS PUBLICOS, sin adaptaciones.-

Lo que comunico a V. S. para su conoci-
miento y efectos oportunos.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid, 2 de Octubre de 1965.-

EL SECRETARIO DE LA JUNTA DE
CLASIFICACION Y CENSURA



Señor Jefe del Servicio de Cine.

EG.-



MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

N. 3676

Expediente n.º 28.237

La Junta de Clasificación y Censura, en su reunión del día 21 del actual ha procedido a examinar la versión doblada del AVANCE de nacionalidad norteamericana titulado: "RAICES PROFUNDAS" distribuída por la Entidad Paramount Films de España tomando el siguiente acuerdo:

Calificarle como AUTORIZADO TODOS LOS PUBLICOS, sin adaptaciones.-

Lo que comunico a V. S. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid, 24 de agosto de 1963

EL SECRETARIO DE LA JUNTA DE
CLASIFICACION Y CENSURA,

SEÑOR JEFE DE LA SECCION DE LICENCIAS.

LG/mta.-

Exp. núm. 36.922.-



MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO
DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFÍA

Sección J.C.A.P.

N.º 4120

La Comisión de Apreciación de la Junta de Censura y Apreciación de Películas, en su reunión del día 26 del actual, ha procedido a examinar la película norteamericana de largo metraje titulada "CASABLANCA", presentada por C.B.Films S.A., tomando el siguiente acuerdo:

Puede accederse a su reposición con las adaptaciones que a continuación se detallan:

Rollo 3º.- Suprimir la frase de Renault: "Lucho en España al lado de los gubernamentales"
Rollo 8º.- Suprimir la frase de Laszlo: "Lucho en la guerra de España".-

Lo que comunico a V.S. para su conocimiento y efectos oportunos.-

Dios guarde a V.S. muchos años.-

Madrid, 30 de Noviembre de 1.965.-

EL DIRECTOR

Sr. Jefe de la Sección de Mercados.-

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
1	La diligencia	00:00:00 a 01:29:00	Personaje médico borracho (Oscar mejor actor secundario) interpretado con tono de borracho en toda la película menos dos escenas en que ejerce su profesión.	Omisión del tono de borracho en la interpretación.	3 1B2 0	Sincronismo de caracterización o acústico. Convención del género: caracterización del personaje: rasgo paralingüístico o prosódico. Intencionalidad: humor.	Omisión del elemento paralingüístico o prosódico que caracteriza al personaje. No se interpreta el tono de borracho del Dr. Boone en el doblaje. Posible autocensura en favor de la decencia.
2	La diligencia	00:01:40 a 00:15:30	Rasgo paralingüístico: gran velocidad de emisión de los enunciados, ritmo apresurado.	Rasgo paralingüístico: gran velocidad de emisión de los enunciados, ritmo apresurado.	2B 3	Isocronía. Sincronismo de caracterización o acústico. Dificultad: gran velocidad diálogos. Momento de tensión de los personajes. Verosimilitud. Velocidad desciende dentro de la diligencia, preocupados por Gerónimo.	Traducción fiel a la longitud de los enunciados V.O. Similar velocidad de enunciación de los actores.
3	La diligencia	00:00:00 a 01:29:00	Indistintas voces en "OFF" y "DE" cuando la diligencia para (vienen los soldados, se va o llega a un sitio) y los hombres sujetan a los caballos.	Situación equivalente V.D.	1D3 2	Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Ajuste. Sincronía cinésica, isocronía, sincronía fonética o labial. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Traducción fiel. No importa tanto lo que dicen los personajes indistintamente, es más primordial el código visual.
4	La diligencia	00:00:00 a 01:29:00	La música tiene la función de hilo narrativo conector de escenas. A veces se usa la misma melodía en distintos ritmos: por ejemplo más liviano, para escenas alegres o de acción (00:00:01 llega la diligencia, 00:16:31 o 00:18:59 la diligencia viaja escoltada por el ejército, 00:17:31 la diligencia se encuentra con Ringo) o lenta, en tono triste (00:17:16 el comisario se da cuenta de que el banquero miente o 00:20:12 tras frase "lo mataron").	Situación equivalente V.D.	1D3 3 1E	Intencionalidad. El código musical y de ruidos refuerza la narración que se transmite a través de los otros códigos (lingüístico, visual, acústico). Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	La música del género le sirve al traductor como guía narrativa y refuerza el sentido de su traducción.
5	La diligencia	00:00:00 a 01:29:00	Las construcciones gramaticales, sintaxis, morfología de la época son en ocasiones distintas a las empleadas en la lengua inglesa actual.	Se naturaliza la gramática.	1A2 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	A veces hay fidelidad lingüística, sobre todo en las construcciones sencillas. Otras se neutralizan o naturalizan, sobre todo las construcciones informales incultas características del género western (oeste americano, s. XIX). La gramática usada por los personajes con escasa educación formal se compensa con la puesta en escena y léxico que a veces consigue ese registro informal, pero se descompensa con el uso natural de Vd. La gramática incorrecta, inculta usada por los personajes americanos no se compensa con elementos paralingüísticos o prosódicos (como el acento "vulgar"). La gramática usada por los personajes mexicanos se compensa con elementos paralingüísticos o prosódicos con acento mexicano.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
6	La diligencia	00:00:00 a 01:29:00	Lordsburg, Arizona, Dry Fork, Kansas City, Kansas, Missouri, Apache Wells, Chihuahua, Washington, Virginia, Chicago, etc.	Lordsburg, Arizona, Dry Fork, Kansas City, Kansas, Misuri, Apache Wells, Chihuahua, Washington, Virginia, Chicago, etc.	1C1 3	Elementos culturales: nombres de lugares. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	Transferencia, préstamo puro y naturalización (pronunciación y morfología), calco.
7	La diligencia	00:00:00 a 01:29:00	Buck, Luke Plummer, Mallory, Lucy, Whitney Gatewood, Peacock, Curly, etc.	Buck, Luke Plummer, Mallory, Lucy, Whitney Gatewood, Peacock, Curly, etc.	1C1 3	Elementos culturales. Nombres de personajes. Convención del género: verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: pronunciación.	No traducción. Préstamo puro. Naturalización: adaptación de la pronunciación.
8	La diligencia	00:01:40	These hills are full of Apaches . [...] No, he's a Cheyenne .	Estos cerros están llenos de Apaches. [...] No, es un Cheyenne.	1C1	Elementos culturales. Tribus indias. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Transferencia. No traducción.
9	La diligencia	00:01:49	Says they're being stirred up by Geronimo .	Dice que están capitaneados por Gerónimo	1C1	Elementos culturales. Nombre personaje. Convenciones del género: verosimilitud espacio y tiempo.	Naturalización. (Transferencia. No traducción)
10	La diligencia	00:02:43	Yes, sir, right in the Wells Fargo box.	Sí, señor, ahí está en mi cofre fuerte.	1C1	Elementos culturales. Institución financiera. Convención del género: verosimilitud.	Neutralización por omisión.
11	La diligencia	00:02:45	Jim, I'll pay you that two bits when I come back.	Jim, te pagará esos dos dólares cuando vuelva.	1A1 1C1	Léxico del género. Elementos culturales: moneda. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.	Adaptación cultural. (La traducción literal del término de la época sería "25 centavos", "un cuarto de dólar")
12	La diligencia	00:02:54 00:38:17	Passengers out for Tonto . We can still go back to Tonto .	Final de la primera etapa. Todavía podemos retroceder.	1C1	Elementos culturales. Lugar de Arizona.	Omisión referente cultural. Modulación. Explicitación. Equivalente funcional. Eufemización. Fiel intencionalidad no cómica.
13	La diligencia	00:03:09	Is there some place where I can have a cup of tea? Yes, ma'am, you can get a cup of coffee at the hotel right across the street.	¿Se puede tomar aquí una taza de té? Pues sí señora, puede Vd. tomar un café en el hotel de enfrente.	1A1	Léxico general: alimentación, bebida. Convención del género: figuras retóricas: metonimia (objeto poseído por poseedor).	Primero traducción literal de la metonimia. Segundo omisión de la misma.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
14	La diligencia	00:03:10	Yes, ma'am , you can get a cup of coffee at the hotel right across the street. Thank you, driver. You're looking a little...	Pues sí señora, puede Vd. tomar un café en el hotel de enfrente. Gracias, mayoral. ¿ Le ocurre a Vd. algo?	1D2 1D3 1A2	Variedad de usuario. Variación geográfica. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo y espacio.	(Continuación en la muestra siguiente)
		00:03:18	Yes, ma'am .	Está bien.			
		00:03:18	Sit down here, ma'am .	Siéntese , señorita.			
		00:25:23	Ain't I seen you some place before, ma'am ?	¿No la he visto antes en alguna otra parte?			
		00:27:45	I know you, I mean I know who you are.	Yo le conozco , mejor dicho sé quién es Vd.			
		00:27:55	Mornin' ma'am .	Buenos días, señorita.			
00:56:26					Omisión frecuente de sir (ma'am, etc.) por compensación con el tratamiento de usted a lo largo del texto. El uso de "ma'am" es muy común en EE.UU. y mucho más en el sur, donde "sir" y "ma'am" son prácticamente obligatorios. (Continuación en la muestra siguiente)		
15	La diligencia	00:02:11	-Clear the wire to Lordsburg. -That's Lordsburg now, sir .	-Hay que avisar a Lordsburg. -Desde allí nos llaman.	1D2 1D3 1A2	(Continuación de la muestra anterior)	(Continuación de la muestra anterior)
		00:02:22	-The line went dead, sir . -What've you got there? -Only the first word, sir . Geronimo!	-Han cortado la línea. -¿Qué ha recibido? -Solo una palabra, señor. ¡Gerónimo!		Variedad de usuario. Variación geográfica. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Transposición. Compensación. La presencia de "Sir, Mrs., ma'am, etc." en la V.O. y su traducción equivalente V.D.: "señor, señora, señorita, etc." conlleva al uso gramatical de Vd. en español, inexistente en inglés. El tratamiento de usted no sólo se usa para indicar la formalidad entre personajes distantes V.O. y su equivalente cultural V.D., sino también para compensar la traducción de algunos términos más formales en inglés que no tienen equivalente formal en español (como el uso de "hello", más formal que "hiya" o "howdy").
		00:12:15	What are you trying to do? Scare somebody?	¿ Quiere Vd. asustarnos? ¿O algo parecido?		(Continuación de la muestra anterior)	Omisión frecuente de sir (ma'am, etc.) por compensación con el tratamiento de usted a lo largo del texto. El uso de "ma'am" es muy común en EE.UU. y mucho más en el sur, donde "sir" y "ma'am" son prácticamente obligatorios.
		00:13:31	Sure is, Mr. Gatewood. Goin' to Lordsburg?	Claro, Sr. Gatewood. ¿Va Vd. a Lordsburg?			
		00:34:17	I wouldn't know, Mrs. Mallory. I won this cup on a wager.	Lo ignoro, Sra. Mallory. Gané esto en una apuesta.			
16	La diligencia	00:03:13	Thank you, driver .	Gracias mayoral.	1A1	Léxico del género: transporte, profesión. Convención del género: caracterización del personaje: explicitación del léxico (su profesión), verosimilitud, espacio y tiempo.	Equivalente cultural específico del género.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
17	La diligencia	00:03:33	He's been ordered to Dry Fork .	Le han trasladado a Dry Fork.	1C1	Elementos culturales. Lugar. Convención del género: verosimilitud.	Transferencia. No traducción.
18	La diligencia	00:03:38	That's the next stop for the stagecoach .	Es la próxima parada de la diligencia.	1A1	Léxico del género: transporte. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Equivalente acuñado. (Término histórico).
19	La diligencia	00:03:59	I should think not!	¡Claro que no!	1A2	Sintaxis época género. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Trasposición.
20	La diligencia	00:04:03	Hiya , Frank!	¡Hola Frank!	1D2 1D3 3	Variedad de usuario: variación social: clase socioeconómica baja. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial (hiya, howdy) y más formal (hello) Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación. (Hola para hello/hiya/howdy). (Aunque "howdy" se usa especialmente en el Sur, el programa para niños sobre el Oeste, "The Howdy Doody Show" era popular en todos los estados). En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
		01:18:32	Hiya , Marshal!	¡Hola, Comisario!			
		00:17:56	- Hello , Kid! - Hello , Ringo! - Hiya , Buck!	-¡Hola, Ringo! -¡Hola, Curly! -¡Hola, Buck!			
		00:37:13	Howdy , Chris!	¡Hola, Chris!			
21	La diligencia	00:04:06	Out with a posse , Buck, trying to ketch the Ringo Kid.	Salió con los rurales a detener a Ringo Kid.	1A1	Léxico del género. Convención del género: tiempo y espacio.	Equivalente funcional "rurales" para "posse": "cuadrilla armada". "Posse": término histórico para designar a un grupo de hombres armados convocados por el <i>sheriff</i> para ejecutar la ley.
22	La diligencia	00:04:09	I thought Ringo was in the pen .	Ringo, creía que Ringo estaba preso.	1A1 1D3	Léxico. Coloquialismo. (abr. Penitentiary) Convenciones del género: tiempo y espacio.	Transposición.
		00:28:20	Now, they'll take you back to prison .	Ahora, le harán volver al penal.			Sinónimos, riqueza léxica.
23	La diligencia	00:04:30	Why the last trip there, I seen him hit a rancher on the head...	En mi último viaje, le vi golpear a un ranchero en la cabeza...	1D3 1A2	Sintaxis género. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro coloquial.	Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación.
24	La diligencia	00:04:32	... with the barred of his gun and he just laid it wide open like a butchered steer con el cañón de su pistola y le abrió una brecha como a un buey en el matadero	1A1	Léxico del género. Convención del género: el espacio, explicitación del léxico.	Equivalente cultural. Explicitación. "Barred": fig. "barras", explicitación: "cañón".
25	La diligencia	00:04:50	" MINER'S & CATTLEMEN'S BANK CAPITAL \$50,000 - ASSETS \$250,000 " (Here's the payroll, Mr. Gatewood)	Código escrito en la imagen: en la puerta del banco. (La nómina, Sr. Gatewood)	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: puerta. Convenciones del género: escrito en la imagen, verosimilitud, espacio y tiempo.	No traducción. Convención género. Expectativa público M: es un banco, no especificaciones. Público O: relación con 00:02:41 Got that payroll for the mining company? Yes, sir, right in the Wells Fargo box. ¿Traes la nómina de la compañía minera? Sí, señor, ahí está en mi cofre fuerte

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
26	La diligencia	00:05:37	Is this the face that wrecked a thousand ships and burned the towerless tops of Ilium?	¿Y es éste el rostro que hizo naufragar a mil barcos y quemó las torres de la indomable Troya?	1C3 1B2	Intertextualidad. Intencionalidad: cómica, irónica, por distorsión del intertexto. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, intertextos, tono filosófico; figura retórica: ironía.	Se mantienen la intencionalidad cómica y la ironía. Primera parte: traducción literal, transposición. Segunda mitad: modulación, adaptación de la ironía (omisión: towerless, amplificación: indomable). Ilium = Troya: adaptación cultural, traducción reconocida, equivalente acuñado. (Ver Análisis. Poema de Christopher Marlowe)
27	La diligencia	00:05:50 vuelve a aparecer: 00:09:54 00:14:38	"Josiah Boone, M.D." (Arriba y abajo otros rótulos no importantes: "Mrs. Elma Peachtree / Dressmaking" "Harvey Plum / Dental work")	Código escrito en la imagen: rótulo en la pensión de la que echan al médico borracho por no pagar la renta.	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: rótulo. Convenciones del género: caracterización del personaje: léxico, escrito en la imagen, verosimilitud.	No traducción. Público O: sabe que es un médico (M.D.) desde que se introduce al personaje. Público M: escucha que es médico 4 min después: 00:10:17 -There is a doctor, dear. The driver told me. -Doctor? Doc Boone? He couldn't doctor a horse. -Si llevamos un doctor. El mayoral me lo dijo. -¿Doctor? ¿Doc Boone? Ese no curaría ni a un caballo. (Ver muestra siguiente)
28	La diligencia	00:05:50 00:05:56 00:06:06 00:06:22 00:07:14 00:09:54	Doc. (coloquialismo para llamar al médico Josiah Boone)	Doc.	1D3	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Variedad de uso. Modo. Código lingüístico. Guion (reforzando al código visual de la muestra anterior). Convención del género: caracterización del personaje: registro informal coloquial.	V.O.: El código lingüístico (oral, guion, discurso: coloquialismo "Doc.") complementa al código visual (rótulo anterior: M.D) V.D.: No traducción de la información de ninguno de los códigos: visual o lingüístico (muestra anterior).
29		00:06:12 00:06:22	We're victims of a foul disease called social prejudice, my child. Come on, be a proud, glorified drag like me.	Somos las víctimas de un morbo infecto llamado prejuicios sociales, muchacha. Vamos, debes mostrarte ufana de ser escoria como yo.	1D2 1B2 1D3	Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, figura retórica: ironía.	Traducción comunicativa. Adaptación. Se mantiene el registro culto formal dentro de la situación comunicativa de carácter coloquial y su intencionalidad de ironía.
30	La diligencia	00:06:16	These dear ladies of the Law and Order League are scouring out the drags of the town.	Las dignas señoras de la Liga de la Ley y el Orden están limpiando de escoria la ciudad.	1C2 1B2	Aspectos ideológicos. Intencionalidad: ironía. Convenciones del género: el tiempo, figura retórica: ironía.	Traducción literal. Denominación irónica al grupo local de señoras "moral guardians". Alusión al grupo de hombres formado tras la Guerra de Secesión en Taney County, Missouri, para combatir violentamente a los saqueadores de la zona, conocido como "Citizen's Committee", "Law and Order League" o "Bald Knobbers".
31	La diligencia	00:06:29	Two of a kind , just two of a kind .	Lo que digo yo, Dios los cría y ellos se juntan.	1B2	Intencionalidad: ironía y humor. Convención del género: figura retórica: ironía.	Equivalente cultural. Locución LM.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
32	La diligencia	00:06:32	Take my arm, Madame la Comtesse . The tumbrel awaits! To the guillotine !	Tome mi brazo, Madame la Condesa. ¡La carreta espera! ¡A la guillotina!	1D3 2B 1B2	Variedad de uso. Campo temático: historia. Isocronía. Intencionalidad: ironía y humor. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, figura retórica: ironía.	Traducción comunicativa. Alusión a la Revolución Francesa. Por problema de isocronía no se puede especificar que "tumbrel" es la carreta de condenados (Hist. Revolución Francesa).
33	La diligencia	00:07:20	Jerry, I will admit as one man to another that economically I haven't been of much value to you , but suppose you could put one on credit?	Jerry, de hombre a hombre, tengo que reconocer que económicamente no he sido de mucho valor para ti , pero ¿no podrías darme uno a crédito?	1D2 1B2 1D3	Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Intencionalidad: ironía, humor. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial; figura retórica: ironía.	Traducción literal. Se mantienen el registro culto formal en situación comunicativa coloquial y la intencionalidad de ironía y humor. (Sería más natural traducir la última frase como ¿me apuntas uno en la cuenta?, pero bajaría el registro)
34	La diligencia	00:07:47 00:24:43	-He's an Easterner, from Kansas City, Missouri . - Kansas City, Kansas , brother. ...my dear family in Kansas City, Kansas ...	-Es del Este, de Kansas City, Misuri. -Kansas City, Kansas, hermano. ... mi querida familia en Kansas City, Kansas...	1C1 1C2 1B2	Elementos culturales: lugar. Aspecto ideológico. Intencionalidad: humor. Convenciones del género: caracterización del personaje: figura retórica: repetición, especificación, verosimilitud, espacio y tiempo.	Naturalización. Transferencia. No traducción. Se mantienen la repetición y especificación del apellido (muestra siguiente) y lugar de procedencia propias de la caracterización del personaje. Humor: Kansas City Missouri y Kansas City Kansas están juntas, separadas por la frontera entre los dos estados, lo que crea confusión. Ideología de la época: Kansas: estado de la Unión. Misuri: estado fronterizo (ni Unión ni Confederación). Personaje que luchó con la Unión: Dr. Boone, personaje que luchó con el Sur: Sr. Hatfield (en el regimiento del padre de la Sra. Mallory).
35		00:07:58	He's a whiskey drummer .	Es viajante de whisky.	1A1	Léxico del género: profesión. Convenciones del género: caracterización del personaje: explicitación de su profesión; verosimilitud, espacio y tiempo.	Equivalente funcional. Descripción. Explicitación. "Drummer": to drum up business: fomentar convencer, un vendedor, pero especialmente un vendedor viajante. El personaje Mr. Peacock viaja de Kansas a Nuevo Méjico pasando por Arizona.
36	La diligencia	00:08:02 00:24:38 01:05: 22 01:17:00	-How are you, Mr. Haycock ? - Peacock ! -How are you, Hancock ? - Peacock . -Now that danger's passed, Mr.... - Peacock . -Thanks, Mr.... - Peacock .	-¿Cómo está Vd. Sr. Haycock? -¡Peacock! -¿Y Vd. Sr. Hancock? -Peacock. -Pues ahora que pasó el peligro, Sr.... -Peacock. -Muchas gracias, Sr.... -Peacock.	1C1 1B2	Elementos culturales: nombres de personajes Convención del género: caracterización del personaje: figura retórica: repetición, especificación. Intencionalidad: humor.	Naturalización. Transferencia. No traducción. Se mantienen la repetición y especificación del apellido y lugar de procedencia (muestra anterior) propias de la caracterización del personaje. Humor: no por el sentido semántico del apellido sino por ignorarse a este personaje caracterizado por su timidez.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
37	La diligencia	00:08:15	Samples? Hm... ah! Rye!	¿Es de muestra? ¡Hm... ah! ¡Excelente!	1A1 1C2	Léxico del género. Aspectos ideológicos. Convención del género: caracterización del personaje culto. (Código visual: probando el whisky)	Traducción libre. Neutralización por omisión. "Rye": centeno: tipo de whisky representativo de la época del género, predominante de los estados del noreste, que prácticamente desapareció con la Ley seca 1920-1933. La película es del '39 y puede añadir un elemento cultural con valor histórico haciéndole un guiño al pasado. Añade significado connotativo al entendimiento del doctor borracho sobre alcohol. (Típico del noreste, están en el suroeste, connota exotismo, viaje).
38	La diligencia	00:08:54	Dinner's at twelve o'clock!	¡La comida es a las 12:00!	1A1 1C1	Léxico del género. Convención del género: el tiempo. Elementos culturales: horarios de comidas.	Equivalente cultural. (En esa época "dinner" era la comida, "supper" era la cena).
39	La diligencia	00:09:23 00:22:47 00:28:27 00:58:53 01:00:39 01:01:14 01:01:47 01:02:12	Lee's <u>Ferry</u> and Lordsburg. Soldiers there will give us an escort's far as the <u>ferry</u> ... All aboard for Apache Wells, Lee's <u>Ferry</u> and... If we get across that <u>ferry</u> , we'll be all right. We've got to make that <u>ferry</u> . We may need that fight before we go to the <u>ferry</u> . Well, folks, we're comin' into Lee's <u>ferry</u> now. Curly, look at the <u>ferry</u> ! It's burned too.	El vado y Lordsburg. Los soldados de allí nos darán escolta hasta la barcaza del vado... Los viajeros para Apache Wells, el vado y... Si podemos llegar a la barca del vado, estaremos a salvo... Tenemos que llegar a la barca. Tal vez necesitemos esa furia antes de llegar al vado. Amigos, ya llegamos al apeadero de "el vado". ¡Eh, Curly, fíjese! Han quemado la barca.	1C1 0	Elementos culturales: lugar. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	No traducción. Posible factor profesional: falta de materiales de apoyo, no problema de sincronía o isocronía, pero adecuada traducción del léxico. Lee's Ferry: importancia histórica y cultural: era la única manera de cruzar el río Colorado en aquella época en cientos de kilómetros (Arizona, s. XIX).

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
40	La diligencia	00:12:39	By all the Powers that be , Reverend, you're a man.	Es Vd. un hombre reverendo, por cien millones de diablos, demuéstrelo.	1C3 1B3 1B1	Intertextualidad. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, intertextos, tono filosófico. Máxima conversacional de cantidad. Posible foco contextual secundario moralizador, como se observa en otras alusiones religiosas. Convención del género: valores.	Neutralización por omisión de "autoridades". Creación discursiva. En la Biblia Inglesa "Versión Rey Jaime": "Let every soul be subject unto the higher powers. For there is no power but of God: <u>The powers that be</u> are ordained of God." (<i>Romans</i> 13:1). En la Santa Biblia: "Que cada uno se someta a las <u>autoridades</u> que están en el poder, porque no hay autoridad que no venga de Dios; y los que hay han sido puestos por Dios". (<i>Romanos</i> 13,1) Violación de la máxima conversacional de la cantidad: adición de "demuéstrelo".
41	La diligencia	00:12:57	I can shoot fairly straight if there's need for it.	Soy un tirador certero si llegara el caso.	1A1 1B2	Léxico del género. Convenciones del género: el espacio, figura retórica: ironía.	Modulación.
42	La diligencia	00:13:16 00:14:29 00:14:32 00:15:04 00:16:34 00:16:56 00:17:05 00:17:12 01:04:27 00:15:09 00:18:45 00:30:13 00:31:10 01:03:01 01:04:10	Bessie, Bonnie, Bill! Bessie, Bonnie, Blackie , Bill! Bessie, Bonnie, Queenie ! Sweetheart ! Bessie, Bonnie, Blackie ! Bonnie, Bessie, Blackie ! Bessie! Bridesmaid , <u>Baby</u> , go! Bridesmaid ! Steady girl, Bridesmaid, in line! <u>Baby</u> , Braidsmaid ! Come on, <u>Baby</u> ! Honey, Chile ! Steady, Bridesmaid !	¡Bessie, Bonnie, Bill! ¡Bessie, Bonnie, Blackie, Bill! ¡Bessie, Bonnie, Reina! ¡Caprichosa! ¡Arre! ¡Bessie, Bonnie, Negra, arre, "bieu"! ¡Bonnie, Bessie, Blackie! ¡Bessie! ¡Paloma, <u>Baby</u> , arre! ¡No te duermas Paloma! ¡ <u>Baby</u> , Paloma, Arre! ¡Arre, <u>Baby</u> , Paloma!	1C1 2C 1D3	Elementos culturales. Nombres propios de caballos. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Sincronía. Convención del género: verosimilitud. Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales.	No traducción. Naturalización: adaptación de la pronunciación. Equivalente cultural. Traducción libre. Traducción comunicativa. 00:13:16 V.O. continúa pero no se ven los labios. 00:15:09 Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial de "Blackie". Transferencia. Préstamo puro de "Baby". Inconsistencia de estrategias. Los nombres de caballo dejan más libertad al traductor que los nombres de personajes, tribus y lugares. "Sweetheart": "arre": mejor sincronía fonética o labial que con Caprichosa, aunque es un plano medio, sentado y la sincronía no es primordial. Voz en "OFF": Braidsmaid, Baby, (voz en "ON": Go), plano medio: no necesidad de sincronía labial "Paloma, Baby", no necesidad del préstamo "baby" lo que demuestra el nivel de aceptación de la cultura popular inglesa por parte de la española.
43	La diligencia	00:13:22	Goodbye!	¡Que haya salud, señoras! ¡Que lo dudo! ¡Adiós!	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF".	EL traductor se permite añadir un contenido inexistente en la V.O. pero que compensa la expresividad de la escena: enfado y tono irónico del Dr. Boone.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
44	La diligencia	00:16:20	Weren't you told when you got that message from Lordsburg?	¿No se lo dijeron cuando recibió el mensaje de Lordsburg?	1B2 3	Intencionalidad: ironía. Convención del género: figura retórica: ironía. Enunciado reforzado por el código visual (mirada) y acústico (tono irónico de la voz).	Traducción literal.
45	La diligencia	00:17:46	Hod it, wow, steady, ho, ho!	¡Alto, quietas!	1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF". Sincronía cinésica, isocronía, sincronía fonética o labial.	No necesario traducir palabra por palabra, no importa la sincronía fonética o labial, sólo la cinésica y la isocronía.
46	La diligencia	00:18:18	-Yeah, I'll take the Winchester . -You may need me and this Winchester , Curly.	-Sí, te recogeré el Winchester. -Tal vez me necesite a mí y a este rifle, Curly.	1A1 1C1 2B	Léxico del género: armas. Elementos culturales: marca. Isocronía. Convención del género: espacio y tiempo, verosimilitud.	No traducción. Explicitación no necesaria porque se ve el objeto en la imagen, pero ayuda con la isocronía.
47	La diligencia	00:18:40	Hope I ain't crowdin' you folks none.	Espero que no les molestaré demasiado.	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Modulación. Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación.
48	La diligencia	00:19:14	You're just smarter'n a trade rat .	Es Vd. más listo que un zorro.	1C1 1A1	Elementos culturales: fauna. Convención del género: espacio.	Equivalente cultural. ("Trade rat": rata típica del noroeste americano que guarda objetos y comida).
49	La diligencia	00:18:22 00:19:22	I saw a ranch house burnin' last night. What he meant he saw ranch houses burnin'?	Anoche vi arder la cabaña de un rancho. <u>Oiga</u> , ¿qué quería decir con <u>eso de</u> la cabaña <u>que vio arder</u> ?	1A1 1A2 2B	Léxico del género. Convención del género: tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: isocronía.	Compensación de la neutralización sintáctica. En el segundo ejemplo se sobreentiende que las cabañas son de un rancho, el traductor se permite omitir "de unos ranchos" y añadir "oiga" por compensación: connotar el carácter ingenuo del personaje que se consigue con la sintaxis V.O. y se pierde en la V.D. A pesar de la adicción se mantiene la isocronía (plano medio, con el personaje mirando a la pantalla).
50	La diligencia	00:19:45	Didn't I fix your arm once when you were bucked off a horse?	¿No te arreglé el brazo una vez que un caballo te tiró al suelo?	1A1	Léxico del género. Convención del género: tiempo y espacio.	Generalización. "to get/be bucked off a horse" caerse cuando el caballo baja la cabeza y sube las patas posteriores en el aire dando coces.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
51	La diligencia	00:19:50 00:24:15	-I'd just been honourably discharged from the Union Army after the War of the Rebellion ... -You mean the War of the Southern Confederacy . -I mean nothing of the kind, sir. During the late war, when I had the honor to serve The Union under our great President Abraham Lincoln and General Phil Sheridan... Where was I? I fought' midst shot and shell and the cannons roar...	-Acababa de licenciarme honrosamente del Ejército después de la Guerra contra los Rebeldes... -Después de la Guerra contra la Confederación, querrá decir. -Quiero decir lo que he dicho, señor. Durante la guerra, cuando tuve el honor de servir a la Unión a las órdenes de su Presidente Abraham Lincoln y del General Phil Sheridan... combatí entre el fragoroso rugir de los cañones...	1C2 1B3 1D3 2B 0	Aspectos ideológicos. Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud. Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política. Máxima conversacional de la manera. Sincronismo visual o sincronización. Isocronía. Fase pre-analítica: contexto profesional del traductor.	Omisión de los elementos que denotan el Norte "Union" y el Sur "Southern" en la Guerra de Secesión. Violación de la máxima conversacional de la manera con una ambigüedad. Plano medio, se podría añadir "de la Unión", aunque los personajes hablan bastante rápido. Posible problema de isocronía o de autocensura: no incidir en el tema de la guerra civil. Las varias maneras de denominar a la Guerra de Secesión desde su comienzo en 1861 reflejan las sensibilidades históricas, políticas y culturales de distintos grupos y regiones. Hoy en día la mayoría de americanos la denominan "the Civil War". Ligera tensión entre personajes: el Sr. Hatfield sirvió en el regimiento del padre de la Sra. Mallory en Virginia (el sur) y el doctor Boone combatió con el ejército del norte y hace recurrencia del tema mostrando orgullo, con mera intencionalidad de filosofar, creando humor al ser interrumpido por los otros personajes más preocupados por el acecho de los indios. (00:24:15)
52	La diligencia	00:20:05	-You did a good job, Doc., even if you was drunk . -Thank you son. Professional compliments are always pleasing.	Y le curó Vd. bien, Doc., a pesar de estar borracho. - Gracias hijo. Los cumplidos profesionales siempre agradan.	1B2	Intencionalidad: ironía. Convención del género: figura retórica: ironía. Enunciado reforzado por el código visual (mirada) y acústico (tono irónico de la voz).	Traducción fiel. Transposición.
53	La diligencia	00:21:18	Take a look and see if there is something down there.	Ø	1D3 2A 2B 2C 3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF". Sincronismo visual o sincronización. Sincronismo de caracterización o acústico.	Omisión de la voz en "OFF" de la V.O. en la V.D. No se ve en la imagen, no importante.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
54	La diligencia	00:21:20	If it isn't my old friend Sergeant Billy Picket!	¡Pero si es mi viejo amigo, el Sargento Billy Picket!	1A1 1A2	Léxico género: militar. Convenciones del género: tiempo y espacio. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. (Continúa en la muestra siguiente)	Equivalentes acuñados: sargento, soldados, capitán, órdenes, teniente, regimiento, caballería. Generalización: soldados ("troops": tropa, escuadrón, batallón, compañía), escudo ("crest": "coat of arms": escudo de armas). Transposición: me ordenaron, la trompeta tocando a carga (a la carga, al ataque) Reducción: deserción ("desertion of duty"), superiores ("superior officers") Sinónimo: trompeta ("corneta"). Uso de usted para dirigirse a un militar.
		00:21:36	-You mean to say there are no troops at this station? - Ain't no soldiers here but what you see.	-Un momento, ¿debo entender que en este apeadero no hay soldados? -No hay más soldados que los que ve Vd.			
		00:21:40	But my husband, Captain Mallory?	Pero, ¿y mi esposo, el Capitán Mallory?			
		00:22:01	It's my duty to obey orders .	Mi deber, señor, es obedecer órdenes.			
		00:22:04	If you soldiers go back, Lieutenant , it means we all gotta go back.	Pues si los soldados no vienen Teniente, todos tendremos que volvernos.			
		00:22:08	My orders are that I am to return from Dry Fork	Me ordenaron que regresase inmediatamente y no puedo desobedecer.			
		00:22:22	I call this a desertion of duty . I'll report your superior officers and...	Lo que Vd. hace se llama deserción, joven. Tendré que quejarme a sus superiores y...			
55	La diligencia	00:27:22	I was in your father's regiment .	Serví en el regimiento de su padre.	1A1	(Continuación de la muestra anterior) Léxico género: militar. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Equivalentes acuñados: sargento, soldados, capitán, órdenes, teniente, regimiento, caballería. Generalización: soldados (troops: tropa, escuadrón, batallón, compañía), escudo (crest: coat of arms: escudo de armas). Transposición: me ordenaron, la trompeta tocando a carga (a la carga, al ataque) Reducción: deserción (desertion of duty), superiores (superior officers) Sinónimo: trompeta (corneta)
		00:34:07	Haven't I seen this crest before?	¿Este escudo?, me es familiar.			
		00:37:29	-Where is the calvary , Chris? -Yeah, where is the soldiers ?	-¿Dónde está la caballería? -Sí, ¿y los soldados?			
55	La diligencia	01:11:36	Can you hear it? It's the bugle ! They're blowing the charge !	¿Han oído? ¡Es la trompeta! ¡La trompeta tocando a carga!	1A1		

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
56	La diligencia	00:24:15	During the late war, when I had the honor to serve The Union under our great President Abraham Lincoln and General Phil Sheridan... Where was I? I fought' midst shot and shell and the cannons roar...	Durante la guerra, cuando tuve el honor de servir a la Unión a las órdenes de su Presidente Abraham Lincoln y del General Phil Sheridan... combatí entre el fragoroso rugir de los cañones...	1B3 1C3 2B	Máxima conversacional de la manera. Intertextualidad. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, intertextos, tono filosófico. Sincronismo visual o sincronización. Isocronía.	El traductor se puede permitir la omisión de "where was I?" porque no añade carga informativa y el personaje levanta la copa y se tapa la boca (plano americano). Respeta la máxima conversacional de la manera, que recomienda ser breves y moderados, así como la isocronía. Dado el carácter educado y filosófico del Dr. Boone, posible intertextualidad: "storm'd at with shot and shell" del poema británico "The Charge of the Light Brigade" (La carga de la Brigada Ligera) de Alfred Lord Tennyson, 1854. No se traduce el intertexto como tal: "atronaron con disparos y obuses" sino que se hace una compresión con la siguiente frase.
57	La diligencia	00:24:41	I want to reach the bosom of my dear family in Kansas City, Kansas... but I may never reach that bosom if we go on... so, under the circumstances... I think it's best we go back with the bosoms , I mean the soldiers.	Quiero hallarme en el seno de mi querida familia en Kansas City, Kansas, <u>lo antes posible</u> ... pero puede que nunca vea a los míos si seguimos... así que, dadas las circunstancias, <u>entiéndalo, hermano</u> ... creo que es mejor volver con los míos.	1B2 1B3	Intencionalidad: humor. Convención del género: caracterización del personaje: repeticiones; figuras retóricas: dilogía o doble sentido. Máximas conversacionales de la relación y la cantidad.	No se mantiene las repetición característica del nervioso y tímido personaje (máxima conversacional de la relación). Ampliación para mantener la expresividad de la escena, aunque se produzca una violación de la máxima conversacional de la cantidad con la adición de "lo antes posible" y "entiéndalo hermano". Eufemización de la dilogía o doble sentido de la palabra "bosom" para suavizar el humor que produciría la traducción literal de: "go back with the bosoms": "volver con los senos". Se traduce como "volver con los míos", para ser coherente con la intencionalidad de la escena. Plano medio.
58	La diligencia	00:25:00	I'm voting you proxy , Kid.	Yo votaré por ti, Ringo.	1D3	Variedad de uso. Campo temático: jurídico.	Equivalente funcional. Descripción de "proxy voting": voto delegado.
59	La diligencia	00:27:22	- Have you ever been in Virginia? -I was in your father's regiment. - I should remember your name. You're Mr. Hatfield? -That's what I'm called, yes.	-¿Estuvo alguna vez en Virginia? -Serví en el regimiento de su padre. -Creo que he oído antes su nombre. ¿Se llama Hatfield? -Así es como me llamo, sí.	1D3 2C 3	Variedad de uso. Modo. Código lingüístico: guion. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Primer plano (excepto la última línea que es plano medio). Se respetan los gestos de dubitación con silencios de la V.O. en el código lingüístico (traducción) y acústico (doblaje de la actriz), en los que no se añade sonido concordando con la imagen, posiblemente para evitar la cacofonía que produciría el tartamudeo en la V.D. "cre cre creo que...".

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
60	La diligencia	00:28:00	Well, I used to be a good cowhand , but...	Tenía cierta fama como vaquero, pero...	1A1	Léxico del género. Convención del género: espacio y tiempo.	Equivalente acuñado. "Cohen": sinónimo de "cowboy", "copuchar", "búcaro" (anglicado de vaquero).
61	La diligencia	00:28:38	Mrs. Picket, tell Billy, the buckboard 's ready.	Sra. Picket, le hemos enganchado también la carreta, ya está lista.	1A1	Léxico del género. Convención del género: espacio y tiempo.	Equivalente acuñado. "Buckboard": carreta, de "board": tabla para poner los pies y protegerse de "buck": coz.
62	La diligencia	00:28:52	Come on, Buck! -No hurry! OK!	-¡Vamos, Buck! -¡Sin prisas, sin prisas!	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste.	Traducción comunicativa. Voces indistintas de personajes despidiéndose, no se les ve la cara, DE, plano largo, general. No tiene tanta importancia el código lingüístico.
63	La diligencia	00:30:17 00:25:17 00:25:23 00:30:22 00:30:44	A feller gets nervous settin' here like a dummy . Food on the table, folks. Set down and eat. Set down here, ma'am. Say somethin', you been setting here, talkin' without makin' any sense. In the second place, if Luke did get shot... he's got two brothers jest as orney as he is.	Se pone uno nervioso sentado aquí como un mudo. Allá voy, señores, la mesa está servida. Siéntense y coman. Siéntese, señorita. Y segundo, si por casualidad cayera Luke... tiene dos hermanos tan desalmados como él.	1D2 1D3 3	Variedad de usuario. Problema de traducción por la variación geográfica y social ("set", "jest" son pronunciaciones de "sit" y "just" de gente sin educación, generalmente asociadas con los estados del sur). Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Reducción del coloquialismo "feller": variedad dialectal de "fellow". Eufemización suavizando "dummy": imbécil, estúpido, por "mudo". En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
64	La diligencia	00:30:37	The'd be a lot more peace in this territory if Luke Plummer was so full of lead he couldn't hold his liquor .	Tendríamos más paz en este territorio si Luke estuviese tan lleno de plomo que no pudiese tomar un trago.	1B2	Intencionalidad: ironía. Convención del género: figuras retóricas: metáfora e ironía.	Traducción fiel de la metáfora de la muerte.
65	La diligencia	00:31:18	I can't get over the impertinence of that young lieutenant! I'll make it warm for that shavetail! I'll report him to Washington.	¡No puedo olvidar la impertinencia de ese joven teniente! ¡Le voy a hacer pagar sus amenazas! Me quejaré de él a Washington.	1A1 1B2	Intencionalidad: ironía. Convenciones del género: figuras retóricas: ironía y dilogía o doble sentido. Caracterización del personaje: tono despectivo.	Adaptación. Explicitación de la ironía. Eufemización suavizando "shavetail". "To make it warm for someone": make excited, animated, ardent, enthusiastic, lively, become friendly, kindly, affectionate, sympathetic... recoge la idea de ser hospitalario. Intencionalidad: ironía. "Shavetail": doble sentido: "second lieutenant": subteniente, alférez (solían hacer trabajos sucios) y también significa una mula de carga sin domar, que da coces y se la corta el rabo para distinguirla de las que están listas para montar. Intencionalidad: tono despectivo característico del personaje.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
66	La diligencia	00:32:02	-What the country needs is a businessman for President. -What the country needs is more fuddle . -What? - Fuddle ! -You're drunk! -I'm happy, Gatewood!.	-Lo que necesita el país es un hombre de negocios como Presidente. -Lo que necesita el país es más cogorzas. -¿Qué? -¡Cogorzas! -¡Está borracho! -¡A mucha honra, Gatewood!	1B2	Intencionalidad: ironía. Convenciones del género: caracterización del personaje: humor irónico; figuras retóricas: ironía y dilogía o doble sentido.	Equivalente cultural que mantiene la intencionalidad del humor, pero se pierde la intencionalidad irónica de la confusión que genera la dilogía o doble sentido de "Fuddle": "confusión" y "borrachera".
67	La diligencia	00:32:38	Those breechclout Apaches don't like snow.	A los malditos apaches no les gusta la nieve.	1A1 1C2 0	Léxico del género: atuendo de los apaches.	Eufemización suavizando el tono despectivo, racista o indecente que daría la traducción literal de "breechclout": "taparrabos". Posible autocensura en favor de la decencia.
68	La diligencia	00:36:42	(Voces indistintas en lengua mejicana) No traen soldados. Parece que vienen muchos ahí.	(Voces indistintas en lengua mejicana) No traen soldados. Parece que vienen muchos ahí.	1D1	Presencia de otra lengua. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	No traducción.
69	La diligencia	00:37:16	Pretty fast driving, amigo .	Un viaje rápido, amigo.	1D1 3	Presencia de otra lengua: español mexicano. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo, caracterización paralingüística y prosódica del personaje. Sincronismo de caracterización o acústico. Dirección.	No traducción. Compensación prosódica con acento mexicano.
70	La diligencia	00:37:20	You come without soldiers? Oh, we wasn't scared.	¿Y vienen sin soldados? Oh, no hicieron falta.	1D3 1A2	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje, tiempo y espacio.	Modulación. Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación.
71	La diligencia	00:37:28	There ain't no soldiers.	Aquí no hay soldados.	1D3 1A2	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje, tiempo y espacio.	Modulación. Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
72	La diligencia	00:36:36 00:39:45 00:41:22 00:41:33 00:41:37 00:47:04 00:51:03 00:51:06 00:58:22	(Personaje mexicano) You his wife, I think? Sí señora, I think. She's a little savage, I think. Sure, she's one of Gerónimo's people, I think. Apaches don't bother me, I think. If you know who's there you stay away, I think. My wife's people won't bother me, I think. (Otro personaje imitándole en tono irónico) They bother me, I think. (Personaje mexicano) Geronimo between here and Lordsburg with my horse. I think.	(Personaje mexicano) ¿Es su mujer, seguro? Sí señora, claro. Sí señor, es un poquito salvaje, je [risa] Seguro, es de la tribu de Gerónimo. Así los Apaches me respetan. Si te digo quien hay allí no te acercarás, estoy seguro. La tribu de mi mujer conmigo no se meterá, me parece. (Otro personaje imitándole en tono irónico) Conmigo sí, me parece. (Personaje mexicano) Gerónimo está entre aquí y Lordsburg con mi yegua, seguro.	1D1 3	Presencia de otra lengua. Muletilla idiolecto del personaje mexicano cuando habla inglés. Convenciones del género: caracterización del personaje.	Modulación, no traducción, compensación prosódica con acento mexicano.
73	La diligencia	00:36:42 a 00:01:00	(Personajes mexicanos)	(Personajes mexicanos)	1D1 3	Presencia de otra lengua. Personajes mexicanos: español cuando los personajes hablan o cantan entre sí. Errores gramaticales y muletillas cuando el mexicano habla inglés.	No traducción de errores ni muletillas del personaje mexicano. Compensación en la interpretación con acento mexicano.
74	La diligencia	00:37:42	Sí, señora .	Sí, señora.	1D1 3	Presencia de otra lengua: español mexicano. Convención del género: espacio y tiempo, verosimilitud, caracterización paralingüística y prosódica del personaje. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	No traducción. Compensación prosódica con acento mexicano.
75	La diligencia	00:40:58 01:01:05	-Well, hurry! - Tinhorn! You're nothing but a tinhorn gambler.	-¡Pues, que se dé prisa! -Está malo. No es Vd. más que un jugador vulgar.	1A1 1D2	Léxico del género. Variedad de usuario: temporal, idiolecto, geográfico, social. Convención del género: espacio y tiempo.	Eufemización suavizando el insulto "Tinhorn", referido a un "tinhorn gambler" (01:01:05): "jugador vulgar" (que jugaba al juego de dados "chuck-a-luck" con un cubilete de metal, que era más barato que el de cuero) Descripción.
76	La diligencia	00:41:25	Ándale, pronto, a calentar agua, a calentarlo, pronto .	Ándale, pronto, a calentar agua para la enferma, no te dilates.	1D1 1D3 3	Presencia de otra lengua: español mexicano. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF" parcial. Sincronismo de caracterización o acústico. Dirección. Convención del género: espacio y tiempo, verosimilitud, caracterización paralingüística o prosódica del personaje.	V.O.: en español por verosimilitud; el espectador americano reconoce "pronto", por lo que se repite. V.D.: "ON": "Ándale, pronto", el resto de la frase está en "OFF", por lo que el traductor se permite una traducción más libre y añade una expresión mejicana: "no te dilates", que complementa la voz doblada con acento mexicano.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
77	La diligencia	00:42:32	<i>Al pensar en ti / tierra en que nací / que nostalgia siente mi corazón. / En mi soledad / con este cantar / siento alivio y consuelo en mi dolor. / -Ahora muchachos, váyanse- / Las notas tristes de esta canción / me traen recuerdos de aquel amor. / Al pensar en él / vuelve a renacer / la alegría en mi triste corazón.</i>	<i>Al pensar en ti / tierra en que nací / que nostalgia siente mi corazón. / En mi soledad / con este cantar / siento alivio y consuelo en mi dolor. / -Ahora muchachos, váyanse- / Las notas tristes de esta canción / me traen recuerdos de aquel amor. / Al pensar en él / vuelve a renacer / la alegría en mi triste corazón.</i>	1D1 1C1 1D3 3	Presencia de otra lengua: español mexicano. Elementos culturales: canción. Convención del género: caracterización paralingüística o prosódica del personaje. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales: canción en español mexicano. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	No traducción.
78	La diligencia	00:43:52	It's them vaqueros ! They've run away!	¡Son los peones! ¡Se han largado!	1A1 2C	Léxico del género: ganadería. Presencia de otra lengua. Préstamo puro del español. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Creación discursiva, particularización, en vez de mantener el término español con su sincronía fonética. (Plano medio, mirando a la cámara).
79	La diligencia	00:43:59	Yeah, with the spare horses .	Sí, con los caballos de refresco.	1A1	Léxico del género: ecuestre. Convenciones del género: espacio y tiempo.	Equivalente cultural.
80	La diligencia	00:43:52 00:45:25 00:59:32 01:00:31 01:02:28 01:03:16	It's them vaqueros! They've run away! Them coyotes gimme the creeps. Look at them hills. You drive them horses. Get in the coach with them women. Kid, take your suspenders and cress-tie them wheels.	¡Son los peones! ¡Se han largado! Aúllan como, aúllan como un niño llorando. Mire esos cerros. Tú a tus caballos. A la diligencia con las mujeres. Ringo, quítate los tirantes y átalos a la rueda de adelante.	1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social: clase socioeconómica baja (de educación limitada o sin educación). Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	V.O.: Uso de "them" como "the, those" en vez de como la forma del pronombre "they" usada como complemento directo o indirecto del verbo o de preposición. V.D.: Estandarización lingüística: neutralización o nivelación. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
81	La diligencia	00:44:25	Them coyotes gimme the creeps. It sounds just like a baby.	Los coyotes me crisan los nervios. Aúllan como, aúllan como un niño <u>llorando</u> .	1B2 2B, 2C 1B3	Intencionalidad: resaltar el carácter ingenuo del personaje. Convención del género: caracterización del personaje. Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: isocronía, sincronía fonética o labial.	Ampliación. Violación de la máxima conversacional de la cantidad con la explicitación de "niño llorando" en vez de "bebé" (Se le oye llorar en el código acústico y se sobreentiende en el código visual). Plano americano: no prima la sincronía fonética o labial, se mantiene la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
82	La diligencia	00:45:41 00:45:55	It's a little girl! Well, I'll be doggoned ! Well, I'll be doggoned ! Did you know? Well, I'll be doggoned !	¡Ah, una niña! ¡Yo creía que eran coyotes! Vaya, ¡qué sorpresa! Lo sabían, ¿eh?	1A1 1D2 1D3	Variedades de usuario. Variación temporal idiolecto, geográfico, social. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal.	Creación discursiva. Se evita la traducción de "doggoned" ("condenado"): eufemismo de la época, s. XIX, que sustituye a la expresión más grosera de: "doggoneddamned", "damned", "God damn". Posible autocensura evitando el lenguaje soez. Eufemización.
83	La diligencia	00:46:42	Well, we oughta .	Pues, no veo por qué.	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: espacio y tiempo.	Modulación.
84	La diligencia	00:47:00	Kid, I know why you want to go to Lordsburg. I like you. I know your pop . She was a good friend of mine.	Ringo, yo sé por qué vas a Lordsburg. Te aprecio. Conocí a tu viejo. Era buen amigo mío.	3	Personaje mexicano V.O. habla inglés con errores gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje, verosimilitud, espacio y tiempo.	No transferencia de errores gramaticales del personaje mexicano. Compensación en la interpretación con acento mexicano.
85	La diligencia	00:47:10	Luke, Ike, Hank, all three together .	Luke, Ike, Hank, los tres cachorros.	2C	Sincronismo visual o sincronización: Sincronía fonética o labial. Isocronía.	Medio plano, de lado, no importa la sincronía fonética o labial tanto, el traductor se permite añadir color a la traducción y mantener la isocronía.
86	La diligencia	00:47:24	I think you stay away, Kid. Three against one is no good.	Aléjate de allí, Ringo. Tres contra uno no es bueno, <u>te perjudicarán</u> .	1B3 1D3 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: Sincronía fonética o labial.	El traductor se permite la violación de la máxima conversacional de la cantidad con la paráfrasis de "te perjudicarán", dado que es un plano corto "DE", donde no es necesaria la sincronía fonética o labial.
87	La diligencia	00:48:03	Apaches like to sneak up and pick off strays .	Los Apaches andan siempre al acecho de un descuido.	1D3	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial.	Adaptación. Reducción de la carga informativa. Escena de noche, cara a oscuras, no importa sincronía fonética o labial, solo isocronía. El traductor se permite alargar la frase siendo fiel al sentido de la V.O., pero con un registro más formal. "to sneak up": acercarse sigilosamente (coloquial), "to pick off": cargarse a (coloquial), "strays": fig. referido al ganado descarriado. Se pierde algo de la expresividad de "cargarse a los descarriados".

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
88	La diligencia	00:48:33	My father and brother were shot down by the Plummer boys.	Mi padre y mi hermano murieron asesinados por los Plummer.	1A2	Sintaxis, morfología, construcciones gramaticales. Convenciones del género: espacio, tiempo, expectativas, caracterización del personaje: locuciones verbales.	"to shoot down" (verbo compuesto, frasal, o verbo transitivo + adv.): "matar a tiros a alguien, abatir a alguien" (locución verbal). No necesario especificar "a tiros" dadas las expectativas del espectador V.D. Omisión de "boys" para mantener la isocronía y eufonía (plano medio).
89	La diligencia	00:48:42	There was a massacre in Superstition Mountain	Hubo una matanza arriba en las montañas.	1C1 2C 0	Elementos culturales: lugar. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Neutralización por omisión. Importante zona de Arizona para la época del género. En la zona estaban la parada de la diligencia de "Tonto" y la oficina de "Wells Fargo" que se mencionan en la V.O. y se omiten en la V.D. Posible, pero improbable autocensura por la palabra "superstición". Posible omisión por mantener la sincronía fonética o labial en un plano medio corto. La supresión o desconocimiento de lugares se compensa con adicción de la explicación en la muestra siguiente.
90	La diligencia	00:48:57	You got no folks... neither have I. Well maybe I'm taking a lot for granted, but... I watched you with that baby... that other woman's baby. You looked... Well, ...	Usted no tiene a nadie... ni yo tampoco. Puede que me esté haciendo ilusiones, pero... la he visto con esa niña <u>en brazos</u> ... la niña de otra mujer. En fin,...	1D3 2B 2C 3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Primer plano: buen ajuste de códigos visual y lingüístico (traducción) y acústico (interpretación de los actores de doblaje). Buena sincronía fonética o labial e isocronía pese a que no lo parezca a nivel lingüístico (omisión, amplificación, no concordancia de consonantes y vocales, etc.)

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
91	La diligencia	00:49:10 00:57:08 01:28:25	Well, I still got a ranch across the border . Why don't you go to my ranch and wait for me? Curly's going to see that you get to my place across the border .	En fin, tengo un rancho al otro lado de la Frontera. ¿Por qué no se va a mi rancho de <u>Méjico</u> a esperarme? Curly cuidará de que llegues a mi rancho en tierra de <u>Méjico</u> .	1B3 1C1 1D3	Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Elementos culturales: lugar. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales.	Violación de la máxima conversacional de la cantidad con la amplificación y explicitación de "Méjico", aunque en este caso es con la intención de hacer el mensaje más informativo para el espectador meta, a favor de la máxima conversacional de la manera: ser claros y evitar ambigüedad. El espectador V.O. sabe que Arizona hace frontera con Méjico, pero quizá no el espectador medio español, que tampoco conoce los lugares omitidos anteriormente (Tonto, Superstición Mountain, etc. de la muestra anterior). 00:57:08 Primer plano (sincronía fonética o labial no perfecta, pero buena isocronía). 01:28:25 Plano americano, de lado, la sincronía fonética o labial no es primordial.
92	La diligencia	00:49:10	Well, I still got a ranch across the border. It's a nice place, a real nice place. Trees, grass, water... there's a cabin half built. A man could live there... and a woman.	En fin, tengo un rancho al otro lado de la frontera. Es un lugar bonito, bonito de verdad. Con árboles, hierba, agua... y una casa a medio construir. Yo podría vivir allí... con una mujer.	1B1	Foco contextual secundario: descriptivo.	Traducción semántica, bastante fiel al original.
93	La diligencia	00:50:01	Stick close to the reservation .	No te alejes de la casa.	1A1 1B3	Léxico del género. Máxima conversacional de la manera. Convenciones del género: espacio y tiempo.	Evitar crear una ambigüedad respetando la máxima conversacional de la manera: evitar la palabra "reserva" que el espectador LM asocia con "reserva india", caso contrario en la escena. Otra posible traducción: "posada".
94	La diligencia	00:50:16	You'd think we was bein' attacked.	Creí que estaban atacándonos <u>los indios</u> .	1B3	Máxima conversacional de la manera. Convenciones del género: espacio y tiempo.	El traductor se puede permitir violar la máxima conversacional de la cantidad con la adición y explicitación de "los indios", puesto que el personaje gira la cabeza de lado (plano americano, sentado), aunque así caiga en una redundancia para el espectador del género.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
95	La diligencia	00:50:59	If tha squaw of yours finds Apaches and brings'em back here...	Si esa india encuentra a los Apaches y los trae aquí, <u>estamos fritos...</u>	1A1 1A2 1B3 1D3 2C	Léxico del género. Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: locuciones verbales, espacio y tiempo. Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	-Eufemización de la palabra ofensiva en inglés "squaw", traducida simplemente como "india". -Amplificación sintáctica. Adición de la locución verbal coloquial "estamos fritos" ausente en la V.O. para añadir expresividad a la escena. Plano general, habla parte "DE" o tapado por la cabeza de otro personaje, o a lo lejos. El traductor se puede permitir la amplificación y violar la máxima conversacional de la cantidad al no ser primer plano y no primar la sincronía fonética o labial: plano americano hacia plano general.
96	La diligencia	00:51:10	Sure, all the time, señor, sí .	Seguro, siempre, sí, señor.	1A2 1D1 2C	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Presencia de varias lenguas. Sincronía fonética o labial. Convención del género: verosimilitud.	Cambio de orden de las partes variables de la oración por un orden más natural. Plano americano, la sincronía fonética o labial no es primordial.
97	La diligencia	00:51:47	Won't you join me , Doctor?	¿ <u>Quiere una copa</u> , Doc?	2A 2C	Sincronía cinésica, fonética o labial. Convención del género: caracterización del personaje (doctor borracho).	Explicitación innecesaria, puesto que en el código visual se ve que sube la copa y bebe, pero no es primer plano, la sincronía fonética no es primordial. Redundancia con la sincronía cinésica.
98	La diligencia	00:52:18	Well, you're looking pretty chipper .	Vaya, la encuentro a Vd. más animada.	1D3	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro culto informal.	Sinonimia.
99	La diligencia	00:52:42	Well, anyway, it was nice to stay awake and hold the baby.	Bueno, lo cierto es que daba gusto estar despierta con la niña <u>en brazos</u> .	1B3 1D3 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	El traductor se puede permitir la amplificación y violar la máxima conversacional de la cantidad al no ser primer plano y no primar la sincronía fonética o labial: plano general, de lado y "DE".
100	La diligencia	00:52:46	-That's what the boys christened her last night from the way she squalled, little Coyote . How do you feel? -Fine, thanks. A little tired.	-Así es como la bautizó el mayoral anoche por su manera de chillar, Coyotita. ¿Y Vd. Cómo se encuentra? -Bien, gracias, un poco cansada.	1D3 2B 2C 3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF" parcial. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico. Convención del género: caracterización del personaje, sonido emulando al bebé.	Toda la frase en "ON", plano americano, excepto: voz en "OFF" a partir de "little coyote": "coyotita" (y añaden el sonido de un adulto emulando al bebé, con éste en primer plano). Flexibilidad durante la voz en "OFF" para el traductor y actores con cualquier tipo de sincronismo.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
101	La diligencia	00:52:46	That's what the boys christened her last night from the way she squalled, little Coyote.	Así es como la bautizó el mayoral anoche por su manera de chillar, Coyotita.	1D3	Variedad de uso. Campo temático: religioso. Convenciones del género: caracterización del personaje, tiempo y espacio.	Equivalente acuñado.
102	La diligencia	00:53:22	And don't look so proud . I've brought hundreds of those little fellows into the world...	Y no se ponga tan hueca. He contribuido a traer a este <u>pícaro</u> mundo a cientos de <u>niños</u> ...	1A2 2B	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Isocronía.	Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales difíciles de traducir. Amplificación. Explicitación. Plano americano. Buena isocronía.
103	La diligencia	00:55:05	Well, not for a day or so, if you want my professional advice.	Pues, yo me quedaría otro día, si mi dictamen profesional les vale.	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Isocronía.	Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales. Buena isocronía.
104	La diligencia	00:55:10	Where were you when the stork came last night , Gatewood?	¿Dónde estaba la otra noche cuando llegó la cigüeña, Gatewood?	1B2	Intencionalidad: ironía. Convención del género: figuras retóricas: ironía, metáfora.	Traducción literal.
105	La diligencia	00:55:19	I don't wish to intrude , but I've had five children...	Excusen la intromisión, pero he tenido cinco hijos...	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Sincronía fonética o labial.	Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales. Sorprendente elección del primer verbo, pero buena sincronía fonética al principio de la frase. Plano medio.
106	La diligencia	00:55:21	-I mean my dear wife has... and much as I dislike discussing it in this hour of trial , I believe the doctor's right. -Spoken like a man, Reverend.	-Y a pesar de que detesto discutir, en esta hora de tribulación, yo opino igual que el doctor. -Así se habla, reverendo.	1C3	Intertextualidad. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, intertextos, tono filosófico.	Traducción de "the hour of trial" (<i>Apocalipsis</i> 14:6,7): "la hora del juicio (final)" por otro equivalente cultural análogo: "hora de tribulación" (la Gran Tribulación, <i>Mateo</i> 24:21-24, una de las interpretaciones del Apocalipsis). Escena: a punto de ser atacados por los Apaches.
107	La diligencia	00:55:21	-I mean my dear wife has... and much as I dislike discussing it in this hour of trial, I believe the doctor's right. - Spoken like a man , Reverend.	-Los tuvo mi esposa, claro... y a pesar de que detesto discutir, en esta hora de tribulación, yo opino igual que el doctor. -Así se habla, reverendo.	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial.	Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales.
108	La diligencia	00:55:29	I say we ought to leave here before the Apaches find us .	Insisto en que salgamos antes de que vengan los Apaches.	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.	Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
109	La diligencia	00:56:37 00:20:05 '00:30:58	-I laid awake most of the night wondering what you'da said if Curly hadn't busted in. -Guess you was up kinda late, too. You did a good job, Doc., even if you was drunk. The Kid's old man and me was friends.	-Casi no he pegado un ojo preguntándome qué habría dicho si no nos interrumpe Curly. -Vd. también se durmió tarde. Y le curó Vd. bien, Doc., a pesar de estar borracho.	1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social (falta de educación formal). Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Código visual: sincronía cinésica: "formal", respeto: el vaquero le habla a la señorita con el sombrero en la mano; sincronismo de caracterización o acústico: elementos paralingüísticos o prosódicos: él: tono calmado, de proposición, ella: exaltada, por miedo a que lo maten. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales: construcción metafórica "no pegar ojo" para compensar el registro informal de la gramática V.O. que se pierde con la correcta gramática de la V.D. y el uso de usted. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
110	La diligencia	00:56:57	Curly won't go after you because he can't leave the passengers in things like this .	Curly no le perseguirá, porque no puede dejar a los viajeros en esta situación.	1D3 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Voz en "OFF", el traductor se puede permitir la explicitación de "la situación".
111	La diligencia	00:57:24	-How can you talk about your life and my life when you're throwin'em away ? -Yeah, mine too! -That's what you're throwing away if you go to Lordsburg!	-¿Cómo puede Vd. Hablar de su vida y mi vida cuando quiere sacrificarlas? -¡Sí, la mía también! -¡Eso es lo que sacrificará si insiste en ir a Lordsburg!	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo y espacio.	"to throw away" (verbo compuesto, frasal, transitivo + adv. separable): fig. "desperdiciar, echar por la borda". Explicitación, creación discursiva: "sacrificarlas".
112	La diligencia	00:57:32	One of his brothers would be after you with a gun. We'd never be safe.	Sus hermanos irían por Vd. para vengarle. No tendríamos sosiego.	1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Modulación. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales.
113	La diligencia	00:57:54	Oh, I can't leave Mrs. Mallory and the baby . I'll come to you from Lordsburg I swear it .	No quiero dejar a la Sra. Mallory en este momento. Iré cuando lleguemos a Lordsburg, te lo juro.	2C 0	Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Fase pre-analítica: contexto profesional del traductor: no autocensura.	Plano medio, la sincronía fonética o labial no es primordial. -Creación discursiva de "en este momento". -Sorprende la no autocensura de "lo juro" en vez de "lo prometo" para adecuarse a la expresividad de la escena.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
114	La diligencia	00:58:08	Yes, don't ask me more questions, Come on!	Sí, no preguntes más. ¡Vete!	2B 1D3	Sincronismo visual o sincronización: isocronía Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual: voz en "OFF" parcial.	Isocronía no primordial: la mitad de la frase está en "OFF", puede ser más corta en V.D. en favor de una traducción más natural.
115	La diligencia	00:58:25	-Geronimo between here and Lordsburg with my horse, I think. -(Cantando:) My horse, she has gone, she has gone astray... -Quiet Doc.! This is a serious matter!	Gerónimo está entre aquí y Lordsburg con mi yegua, seguro. -(Cantando:) Mi yegua se largó, mi mujer se escapó, me quedé sin... -¡Calle Doc! ¡Esto no es cosa de broma, eh!	1C3 1D3 3 1B1	Posible intertextualidad dado el carácter filosófico del personaje y los otros intertextos de la película. Variedad de uso. Modo. Código lingüístico: visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales: canción. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico, elementos paralingüísticos y prosódicos. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal culto en situación comunicativa coloquial, intertextos, tono filosófico, canta porque está borracho. Posible foco contextual secundario moralizador, como se observa en otras alusiones religiosas. Convención del género: valores.	En la Biblia Inglesa "Versión Rey Jaime": "All we like sheep have gone astray ; we have turned every one to his own way; and the LORD hath laid on him the iniquity of us all". (<i>Isaiah</i> 53:6) En la Santa Biblia: "Todos nosotros, como ovejas, <u>andábamos errantes</u> ; cada cual siguiendo su propio camino. Y el Señor ha hecho recaer sobre él la perversidad de todos nosotros". (<i>Isaías</i> 53, 6)
116	La diligencia	00:58:33	My dear Buck, if I have only one hour to live... I'm going to enjoy myself.	Amigo Buck, si sólo tengo una hora <u>más</u> de vida... quiero disfrutarla <u>a mi gusto y placer</u> .	1B3 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Convención del género: coherencia con la caracterización del personaje de otros enunciados en la V.O: registro formal culto en situación comunicativa coloquial.	El traductor se permite la amplificación del enunciado violando la máxima conversacional de la cantidad con la adición porque en la segunda frase el personaje se tapa la boca con el vaso del que bebe. Plano medio, no es primordial la sincronía fonética o labial.
117	La diligencia	00:59:32	-Look at them hills. -Apaches! -Yeah, war signals .	-Mire esos cerros. -¡Apaches! -Humo de guerra.	1A1 1E	Léxico relativo a los indios. Coherencia entre códigos: lingüístico, visual y acústico, musical y de ruidos. Convención del género: "música que indica la presencia de indios".	Código visual: humo espeso en los cerros, plano americano. Código de música y de ruidos: "música de indios" Código lingüístico y acústico: V.O.: "war signals", V.D.: "humo de guerra". Dada la fuerte convención del género, el espectador entiende que son "señales de humo de guerra" y no humo tras la quema de una cabaña, cañón u otra situación, lo que le permite al traductor intercambiar el léxico sin tener que explicitar y sin causar confusión.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
118	La diligencia	01:01:08	You can't put me out of a public conveyance !	¡No puede echarme de un vehículo público!	1B3 2B	Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: isocronía	Respeto la máxima de la cantidad y economía lingüística siendo fiel a la isocronía: traducción de "conveyance" por "vehículo" en vez de "medio de transporte".
119	La diligencia	01:01:11	Now, gentlemen, gentlemen!	¡Señores, señores, <u>repórtense por favor</u> !	1B3 1D3 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual: voz parcial en "OFF". Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	El traductor se permite la violación de la máxima conversacional de la cantidad con la sustitución y adición porque es un plano medio donde sólo se le ve la cabeza al personaje abajo en la esquina izquierda y no es primordial la sincronía fonética o labial. Además dice "por favor" con la voz en "OFF".
120	La diligencia	01:01:15	You wouldn't be much good in a fight, you jailbird .	De poco serviría Vd. en una lucha, presidiario.	1D3	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: figuras retóricas: metáfora.	Eufemización suavizando el coloquialismo por un término neutral.
121	La diligencia	01:01:25	-Gentlemen, please! -Let's not forget the ladies, bless them . -Let's have a little Christian charity... one for the other .	-¡Caballeros, <u>por Dios</u> ! -No olviden que hay señoras, modérense. -Hay que tener un poco de caridad cristiana... los unos con los otros.	1B1	Posible foco contextual secundario moralizador, como se observa en otras alusiones religiosas. Convención del género: valores.	Sustitución, compensación, equivalente acuñado.
122	La diligencia	01:02:16	Hatfield, stand guard over there!	¡Hatfield, quédese allí de guardia!	1D3 2A 2B	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual parcial. Sincronismo visual o sincronización: isocronía y sincronía cinésica.	Posible traducción de "stand guard" (haga guardia) como "quédese de guardia" para alargar el tiempo del enunciado y respetar la isocronía. Código visual: primero voz "DE", después mira a la pantalla y señala con el dedo ("allí"). Coherencia de códigos: lingüístico y visual.
123	La diligencia	01:02:21	Are they going to let Geronimo pillage and burn the whole country?	¿Van a consentir que Gerónimo queme y saquee toda la región?	1D3 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual: "DE". Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	El traductor se puede permitir cambiar el orden de "sa quee y que me" a "queme y saquee" para evitar la cacofonía, no sólo porque el espectador no ve el guion, sino porque la primera mitad del enunciado el personaje habla de lado y la segunda mitad "DE", con lo que no es primordial la sincronía fonética o visual.
124	La diligencia	01:02:23	Will you give me your word you won't try to escape again ?	¿Me das tu palabra de que no intentarás escaparte?	1B3 2B	Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: isocronía	Omisión de "again" por respeto de la máxima conversacional de cantidad e isocronía, evitando así una redundancia.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
125	La diligencia	01:03:16	Kid, take your suspenders and cress-tie them wheels .	Ringo, quítate los tirantes y átalos a <u>la rueda de adelante</u> .	1B3 1D3 2A 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste Situaciones sin restricciones visuales: plano general, cara tapada. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	El traductor se permite violar la máxima conversacional de la cantidad con la adición y explicitación para añadir coherencia con la sincronía cinésica, puesto que el comisario Buck dirige a Ringo con sus gestos. Además es un plano general, se mueve de arriba a abajo y al final tiene la cara tapada por el sombrero al agacharse, por lo que no es primordial la sincronía fonética o labial.
126	La diligencia	01:04:58	Well, sorry I flew of the handle , Hatfield.	Perdone que me sulfurase antes, Hatfield.	1A1 1A2	Léxico, sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención: tiempo y espacio.	Creación discursiva, traducción comunicativa describiendo la locución americana (surgida en la época del género, s. XIX) que significa "perder los nervios, perder los papeles", por el verbo equivalente "sulfurarse".
127	La diligencia	01:05:13	All in all... it's been an exciting, a very interesting trip.	Dentro de todo... el viaje ha sido sumamente interesante y provechoso.	1A2 1B3 2B 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: isocronía Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Sincronismo visual o sincronización: isocronía y sincronía fonética o labial.	Transposición. Leve violación de la máxima conversacional de la cantidad en plano corto, donde la sincronía fonética o labial es más importante que en otros planos, pero el personaje mira ligeramente de lado. Conservación de la isocronía.
128	La diligencia	01:05:32	Thank you, sir !	¡Gracias!	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF".	Voz en "OFF", el traductor se puede permitir la omisión de "sir".
129	La diligencia	01:09:43	Kid, help! Get the leader !	¡Ringo, ayúdale! <u>¡Mira, Ringo, esas riendas!</u>	1B3 2A 2C	Convención del género: figuras retóricas: personificación. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica y fonética o labial.	Ampliación del código lingüístico con "mira", especificando el gesto de la pantalla de señalar con el dedo (sincronía cinésica). Explicitación de "leader" (personificación del caballo) con "las riendas" (particularización, hipónimo). Esto es posible por ser un plano medio donde no se ve mucho al personaje, con la diligencia a galope y Ringo ayudando a Buck malherido y no primar la sincronía fonética o labial. Aunque se viola la máxima conversacional de la cantidad con la explicitación y adición, se respeta la máxima conversacional de la manera con la claridad y huida de la ambigüedad.
130	La diligencia	01:12:18	- Thank heaven you're safe , Lucy. -Where is Richard? Is he all right ? - He's all right . Don't worry. - It wasn't a bad wound . -We'll take you to him immediately.	- <u>Gracias a Dios</u> que estás <u>sana y salva</u> . -¿Y Richard? <u>¿Cómo se encuentra?</u> - <u>Fuera de peligro</u> . No se preocupe. - <u>Está en el hospital militar</u> . -La llevaremos con él inmediatamente.	1A1 1A2	Léxico, sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.	Varias técnicas: Equivalente cultural, acuñado. Modulación. Modulación. Explicitación.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
131	La diligencia	01:14:58	Orderly!	¡Camilleros!	1D3 2C	Variedades de uso: -Campo temático: hospital militar. -Modo: código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual: voz en "OFF". Convención del género: espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Equivalente cultural. Voz en "OFF", no prima la sincronía fonética o visual.
132	La diligencia	01:15:04	- Aces and eights. - Dead man's hand , Luke. -Ringo Kid's in town.	-Doble de ases. -Eso es muy poco, Luke. -Ha llegado Ringo.	1C1 1B2 1D3 1C3 2C 0	Elementos culturales: mito del Oeste. Intencionalidad: desambiguación: "dead man's hand" o "aces and eights" e ironía. Variedades de uso: -Campo temático: mano de póquer. -Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF" parcial. Convención del género: caracterización del personaje (jugador de póquer), tiempo y espacio, figuras retóricas: ironía, metáfora y dilogía o doble sentido. Intertexto metafórico del género. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Fase pre-analítica: contexto profesional del traductor: materiales de apoyo.	Escena: Ringo Kid ha llegado a la ciudad para matar a Luke y sus hermanos que están en el "saloon". Luke tiene una mano de cartas clave metafóricamente para la resolución del futuro duelo. -Traducción: explicitación de "doble" de ases, pero reducción por omisión de "y doble de ochos", que se podría haber añadido por tratarse de voz en "OFF". -En la traducción se omite la referencia cultural "dead man's hand" que hace referencia a las cartas que tenía en la mano el héroe popular del viejo oeste Wild Bill Hickok (hombre de leyes y tirador) cuando lo dispararon en la nuca. En su lugar se hace una explicitación de que esa mano "es muy poco" (pero en realidad, si se juega bien, doble de ases es mucho). Con la pérdida del referente cultural se pierde la intencionalidad: la dilogía o doble sentido, la ironía de que esas cartas son la premonición de su muerte. Es un plano general con muchos personajes y él hablando de lado, por lo que no prima la sincronía fonética o labial y se podría haber explicitado que esa mano le iba a dar mala suerte. Posible factor profesional: falta de materiales de apoyo para reconocer la referencia cultural. 🔍
133	La diligencia	01:15:14	- Mis hermanos. - Sí patrón, un momento...	-Mis hermanos. -Sí patrón, un momento...	1D1 3 1D3	Presencia de otra lengua: español mexicano. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico. Convenciones del género: caracterización paralingüística y prosódica del personaje, espacio y tiempo, verosimilitud. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales.	Primer plano. No traducción (español). Compensación prosódica con acento mexicano.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
134	La diligencia	01:17:17	-Hello Buck! Everything all right? -All right.	-¡Hola Buck! <u>Ya sabemos toda la aventura.</u> - <u>Baje, baje. ¡Habéis escapado por los pelos!</u>	1A2 1B3 1D3 2C	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Creación discursiva coherente con el hilo narrativo. La adicción de elementos informativos es posible porque es plano general con voces indistintas (no prima la sincronía fonética o labial) y le añade expresividad a la escena, aunque se violen así las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.
135	La diligencia	01:17:39	Oh, about another year.	Oh, un par de años.	1D3 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva que pese a no ser fiel al código lingüístico V.O. (guion) sí lo es al código visual: buena sincronía fonética o labial e isocronía en un primer plano.
136	La diligencia	01:17:58	-Will you do it? - Sure.	-¿Lo hará Vd.? -Claro.	1D3 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	No se da mucha importancia a la sincronía fonética o labial en un primer plano, si no se hubiera sustituido "claro" por "sí". Sí que se respeta la isocronía.
137	La diligencia	01:18:04	Hiya, Marshal!	¡Hola, Comisario!	1A1	Léxico del género. Convenciones del género: caracterización del personaje, espacio y tiempo.	Equivalente acuñado para el género del oeste. (En otros géneros puede ser el jefe de la policía o mariscal)
138	La diligencia	01:18:08	-Get my man through all right? - I don't need them.	-¿Ya veo que me lo ha traído? -No hacen falta esposas.	2C	Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Explicitación textual de la imagen (lleva las esposas en la mano). Plano americano . Pasa otro personaje por delante y les tapa, por lo que la sincronía fonética o labial no es primordial.
139	La diligencia	01:18:40	You let me go!	¡Suéltlenme, <u>suéltlenme!</u>	1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste Imagen sin restricción visual parcial: "DE". Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía.	El traductor se permite la repetición para añadir expresividad a la escena: el personaje forcejea porque le están arrestando entre la multitud. De plano americano a primer plano. Primero el brazo le tapa la boca con el forcejeo y después "DE" y tapado por otros personajes, con voces indistintas. La sincronía fonética o labial no es primordial, sólo la cinésica y la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
140	La diligencia	01:18:54	-I gave you my word , Curly. I ain't goin' back on it now. -No ammunition.	-Le di mi palabra, Curly. Ya no le volveré a las andadas. -No <u>tiene</u> balas.	1A2 1B3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal. Máxima conversacional de la cualidad.	Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales. Explicitación, violación de la máxima conversacional de la cualidad con la construcción discursiva apropiada para el contexto de "volver a las andadas", que tiene un significado implícito, en vez de "la voy a cumplir", o "no me voy a echar atrás". Amplificación por la adición del verbo "tiene" para naturalizarlo, adaptarlo a la sintaxis LM.
141	La diligencia	01:21:13	<u>C</u> an I <u>h</u> ave <u>th</u> at?	¿ <u>M</u> e <u>p</u> asa el <u>w</u> hisky?	2C 1B3	Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Máxima conversacional de la cantidad.	Sincronía fonética o labial (vocales abiertas), plano medio: no tan importante la sincronía en plano medio, pero es un momento de tensión (espera del duelo) y tanto los personajes como el espectador lo miran atentos. Explicitación textual de la imagen innecesaria, puesto que espectador CM reconoce el objeto (la botella de whisky que aparece en pantalla). Bastaría con "¿me la pasa?" y se respetaría la isocronía. Violación de la máxima conversacional de la cantidad con la explicitación.
142	La diligencia	01:21:49 01:24:18	-Give me the shotgun ! - Shotgun ! -I'll take that shotgun . -You'll take it in the belly if you don't get out of my way. -I'll have you indicted for murder... if you step outside with that shotgun .	¡Dame la escopeta! -¡La escopeta! -Dame esa escopeta, Luke. -La descargaré en su barriga si no se aparta de mi camino. -Si sales de aquí con esa escopeta... haré que te acusen de asesinato premeditado.	1A1 2C 1B3 1D3	Léxico del género: armas. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial. Máxima conversacional de la cantidad. Convenciones del género: espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con y sin restricciones visuales.	Variedad léxica, sinonimia. Coherencia del código lingüístico con el visual. Traducción de "shotgun" con el equivalente acuñado "escopeta" en vez de con otro sinónimo como "rifle", respetando la sincronía fonética o labial. Análisis de los cuatro ejemplos: 1) Plano americano, personaje mirando a la pantalla. No es primer plano, pero sí un momento de gran tensión porque viene Ringo Kid a matarlo y el espectador se fija en la articulación bucal inconscientemente. 2) No mirando, mirando de lado. 3) "DE", el traductor se permite añadir "Luke" sin violar la máxima conversacional de la cantidad. 4) Primer plano (quizá mejor sincronía invirtiendo el orden de las frases).
143	La diligencia	01:23:47	I'll never forget you asked me, Kid. That's <u>something</u> .	Sí, no olvidaré nunca tu ofrecimiento. En <u>la</u> <u>vida</u> .	2C	Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Creación discursiva dentro del contexto a favor de la sincronía fonética o labial en primer plano.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
144	La diligencia	01:24:08	Ringo said he'll be passing this way in six or seven minutes.	Ringo dijo que pasaría por aquí dentro de seis o <u>quince</u> minutos.	1D3 2C	Variedad de uso. Modo. Código lingüístico: guion. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Posible error de traducción, dado que no respeta el código lingüístico: guion: Ringo Kid le ha pedido al comisario <u>diez</u> minutos para acompañar a la señorita Dallas y matar a los hermanos Plummer, por lo que llegará al "saloon" dentro de seis o siete minutos, no quince. Tampoco respeta el código visual: sincronía fonética o labial " <u>seven</u> : <u>siete</u> ", aunque no es tan primordial al ser plano medio, no primer plano, ni bilabial.
145	La diligencia	01:25:08	Kill that story about the Republican Convention in Chicago ... and take this down instead: Ringo Kid was killed on Main Street in Lordsburg tonight... and among the additional dead were... leave that blank for a spell.	Quita el artículo sobre la Convención Republicana de Chicago... y pon esto en su lugar: Ringo Kid fue muerto en la Calle Mayor de Lordsburg anoche... y también se recogieron los cadáveres de... déjalo en blanco de momento.	1C3 1C2 1D3	Intertextualidad. Aspectos ideológicos. Variedad de uso. Campo temático: noticias, política, historia.	(Escena: los editores del periódico). Posible intertexto referido al 20 aniversario de la Convención Republicana de Chicago, 1860, en la que se nominó a Abraham Lincoln para presidente.
146	La diligencia	01:25:08	"EDITOR"	∅	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen (en la puerta del periódico dice "EDITOR").	No traducción. No es necesario, dada la equivalencia en la LM y la información aportada por el código lingüístico y visual (muestra anterior).
147	Río Rojo	00:00:01	"AMONG THE ANNALS OF THE GREAT STATE OF TEXAS MAY BE FOUND THE STORY OF THE FIRST DRIVE ON THE FAMOUS CHISHOLM TRAIL. A STORY OF THE GREAT CATTLE HERDS OF THE WORLD, OF AMAN AND A BOY--THOMAS DUNSON AND MATHEW GARTH, THE STORY OF THE RED RIVER D".	∅	1C1 1D3	Elementos culturales: anales de la historia de Tejas ("Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen.	No traducción del contexto histórico narrado por escrito en la pantalla: historia del "Chisholm Trail", ruta ganadera de Kansas a Texas establecida en la segunda mitad del s.XIX. Después se hace alusión a la historia ficticia de la película, basada en un hecho real a través de un narrador. Sí que se traduce en la versión subtitulada.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
148	Río Rojo	00:01:18	Early Tales of Texas <i>In the year 1851, Thomas Dunson accompanied by a friend, Nadine Groot, left St. Louis and joined a wagon train headed for California. Three weeks on the trail found them near the northern border of Texas. The land to the South looked good to...</i>	<i>Les explicaré como empezó la historia del <u>Río Rojo</u>... Transcurría <u>el mes de agosto</u> de 1851, Tom Dunson <u>y yo</u> abandonamos St. Louis y nos unimos a una caravana de carromatos rumbo a California. Después de tres largas semanas de viaje llegamos muy cerca de la frontera norte de Tejas...</i>	1B1 1C1 1D3 3 1B3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador se ajusta al tiempo en que aparece el libro en la imagen. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en <u>tercera</u> persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en <u>primera</u> persona, desde el punto de vista de Nadine Groot, el amigo del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye omisiones y adiciones, que respetan o violan las máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Se omite la información referente a los anales de Tejas sobre la historia de la ruta ganadera de Chisholm Trail (ver muestra anterior), en su lugar se la denomina la historia del Río Rojo, que pasa por la ruta y que es el título de la película.
149	Río Rojo	00:00:01 a 02:07:05	Texas, California, St. Louis, Salt Fork, Red River, Valverde, Missouri, Río Grande, San Saba Meridian, Brazos, Palo Pinto, Kansas, Abilene, New Orleans, Cananda, the Greenwood Trading Company of Illinois,	Tejas, California, St. Louis, Salt Fork, Río Rojo, Valverde, Misuri, Río Grande, nuevo Meridiano, Brazos, Palo Pinto, Kansas, Abilene, Nueva Orleans, Canadá, la Greenwood Trading Company de Illinois	1C1 3	Elementos culturales: nombres de lugares. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	Transferencia, préstamo puro y naturalización (pronunciación y morfología), calco.
150	Río Rojo	00:00:01 a 02:07:05	Tom Dunson, Matthew Garth, Matt, Don Diego, Meeker, Teeler, Cumberland, Cherry Balance, Kwo, Buster, Groot, etc.	Tom Dunson, Matthew Garth, Matt, Don Diego, Meeker, Teeler, Cumberland, Cherry Balance, Kwo, Buster, Groot, etc.	1C1 3	Elementos culturales: nombres de personajes. Convenciones del género: caracterización del personaje, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	No traducción, préstamo puro. Naturalización: adaptación de la pronunciación.
151	Río Rojo	00:01:57	What's wrong, Campbell ?	¿Qué sucede?	1C1 1D3 2B 2C	Elementos culturales: nombres de personajes. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales: voz en "OFF". Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Tras el narrador de la historia escrita en la imagen (no hay narrador en la V.O.) Voz en "OFF" y después plano general, por lo que el traductor se permite la omisión del nombre. La sincronía fonética o labial no es primordial, sólo la isocronía.
152	Río Rojo	00:02:03	You can't do that. You signed on...	No puedes hacerlo. Firmaste <u>con los demás</u> <u>que no</u> ...	1B3 1D3 2B 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Violación de la máxima conversacional de la cantidad. El traductor se permite la adición de información porque es un plano general y la sincronía fonética o labial no es primordial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
153	Río Rojo	00:02:07	-I signed nothing. -If I had, I'd stay.	-No firmé nada. -Si lo hubiese hecho, me quedaría.	1A2 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Dado que los verbos españoles no se contraen, el enunciado natural resulta más largo, a no ser que se recurra a la omisión: "si no me quedaba", que no es necesario al ser plano medio, donde la sincronía fonética o labial no es tan primordial, sólo la isocronía.
154	Río Rojo	00:02:11	Wait. You know this is Indian country. You might be walking into trouble.	Espera <u>un momento, Dunson</u> . Sabes que estamos en territorio indio. Y puedes verte en complicaciones.	1A2 1B3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje: locuciones verbales. Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	La violación de la máxima conversacional de la cantidad con la amplificación; la transposición, modulación y la creación discursiva son posibles para el traductor por ser plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. Naturalización de la locución verbal por otra equivalente en LM.
155	Río Rojo	00:02:15 00:05:56 00:06:06	-For two days past we've seen smoke and signs . -Yeah, we know that. It's too big for a signal smoke , ain't it? Why do Indians always wanna be burning up good wagons?	-Durante los dos últimos días hemos visto señales de humo. -Sí, lo sabemos. Demasiado grande para ser una señal de humo ¿verdad? ¿Por qué los pieles rojas tendrán siempre tanto interés en incendiar esos buenos carromatos?	 1A1 1D3	Léxico relativo a los indios. Convenciones del género: espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales.	Equivalente acuñado, aunque el inglés es más específico: "smoke" (humo de los incendios por la quema de carromatos) y "(war) signs" (señales de humo). Equivalente acuñado. (Voz en "OFF", mirando al incendio). Disfemización de "Indians": "pieles rojas" endureciendo al TO.
156	Río Rojo	00:02:21	They're around somewhere , I feel'em.	Esperan una oportunidad. Lo presiento.	1A2 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Creación discursiva posible para el traductor por ser plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
157	Río Rojo	00:02:27	We need the beginnings of herds in California.	Tengo necesidad de criar ganado en California.	1A2 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Transposición, modulación posible para el traductor por ser plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
158	Río Rojo	00:02:27 00:02:33 00:14:02 00:19:11 00:41:01 01:38:44	-We need the beginnings of herds in California -You're right about the beginning of herd , but I'm starting my own herd . I watched the land South of here since we left the Salt Fork. It's good land. Good grass for beef . Good water and grass , and plenty of it. We've got cattle . Thousands of heads of good beef ... There's a good stream and bed grounds . Flat-nosed bull and one cow, that's all he started with.	-Tengo necesidad de criar ganado en California. -En eso tienes razón, en lo de criar ganado, voy a formar mi propia ganadería. He venido observando las tierras del sur desde que abandonamos Salt Fork. Es buena tierra. Buen pasto para el ganado. Agua abundante y buenos pastos, ¿no os parece? Y tenemos el ganado. Miles de cabezas de buenas reses... Un buen río y estupendos pastos. Con un toro y una vaca, así empezó.	1A1	Léxico del género: ganadería, vaqueros. Convenciones del género: tiempo y espacio. (Continuación en la muestra siguiente)	Intercambio de equivalentes acuñados y culturales. Equivalente cultural: "criar ganado", más acertado para la situación que una traducción literal ("comienzo de rebaños, ganado"). También más acertado traducir "herd" como "ganado" o "ganadería" (generalización, hiperónimo) que ceñirse a los equivalentes acuñados: "ganado": herd, cattle, stock, livestock, flock; "ganadería" (cría de ganado): ranching, stockbreeding; "ganadería" (procedencia del ganado): cattle, stock, livestock (Aunque discutible traducción de "we need" por "tengo"). "grass": "pasto": equivalente cultural más adecuado para la situación que "hierba, césped"; "beef": "ganado": naturalización, generalización, hiperónimo, en vez de "reses", como se traduce la siguiente vez; "bed grounds" (área donde pasa la noche el ganado trashumante): equivalente cultural semejante: "pastos". Omisión: "flat-nosed" (lit. "de nariz chata", adj. peyorativo).
159	Río Rojo	00:14:11 00:14:35 00:18:25 00:24:06	And I'll put a mark , a brand on 'em to show they're mine too. Get a fire going, Matt. Heat the iron . Give me ten years and I'll have that brand on the gates of the greatest ranch in Texas. The big house'll be down by the river, and the corrals and the barns behind it. It'll be a good place to live. -Put a brand on him. -It's a Meeker steer. -I said brand him. -He's wearing a Meeker iron . [...] Put the iron on all of 'em, Teeler...	Les pondré una señal, una marca para demostrarles que es mío. Enciende el fuego, Matt. Y calienta el hierro. Sólo pido diez años y esta marca estará en el porche del rancho más grande de Tejas. La gran mansión estará junto al río y los corrales y los graneros detrás. Será un bonito lugar para vivir. -Ponle la marca. -Es una res de Meeker. -He dicho que lo marques. -Lleva ya la marca de Meeker. [...] Ponle el hierro a todos ellos, Teeler...	1A1 1B3 2B 2C	(Continuación de la muestra anterior) Léxico del género: ganadería, vaqueros. Convenciones del género: tiempo y espacio. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. (Continuación en la muestra siguiente)	Adecuada traducción literal, equivalente en la CM de "mark": señal, "brand": marca, "iron": hierro (o marca), "ranch": rancho, "corrals": corrales, "barns": graneros. Resultaría más adecuada la traducción de "gates": por la especificación de que es la "entrada de la verja" en vez del "porche" (que está adosado a la casa), pero se trata de un plano medio corto y priman la isocronía, la sincronía fonética o labial y la economía lingüística, por lo que no conviene violar las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
160	Río Rojo	00:47:06 00:47:32 00:48:15 01:08:12	-I wish he'd quit a-yowling. -Bothering the cattle , making 'em spooky. -The dust and wind today put'em on the prod . -Wouldn't take much to stampede the whole outfit . I was in an stampede once. Don't want no more. Yeah. No stampedes for me. I... Stampede! Matt! Watch for strays .	-Me gustaría que dejara de aullar. -Asusta al ganado, asusta al ganado. -El viento y el polvo hizo mella en ellos. -Faltaría muy poco para que salieran huyendo. Una vez fui testigo de una huida así. No quisiera volver a verlo. Claro. Trabajamos juntos. Yo... ¡Estampida! ¡Matt! Vigila los descarriados.	1A1 1B3 2B 2C	(Continuación de la muestra anterior) Léxico del género: ganadería, vaqueros. Convenciones del género: tiempo y espacio. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. (Continuación en la muestra siguiente)	Equivalente acuñado: "cattle": "ganado", "strays": "descarriados". Creación discursiva explicando el sentido figurado de: "put them on the prod": "hizo mella en ellos". ("Prod": palo para picar al ganado). Descripción de "stampede": "que salieran huyendo, huida" y reducción de "outfit": "grupo". Omisión de "stampede", creación discursiva. Primer plano. Esta vez sí que se traduce "stampede" por su equivalente acuñado: "estampida".
161	Río Rojo	00:59:49 01:06:40 01:27:31 01:40:35 01:49:43	My name's Sutter. Been riding point for old man Carwood... over 2,000 head of... Keep your point moving. The drag's catching up. I ain't never seen such a bunch of men in all my born days. Everybody wants to ride point so's he'll get in sooner. Bet nobody's in the drag! We're leaving now. Let's get started. We're crossing tonight. Cherry, take the point . Buster, start on the flats. Get going, Groot. - Your hear something? - No. - I did. It was nothing I ever heard before. - Hey, they're yelling down on the point . - We made it! Whoo-hoo!	Me llamo Sutter. Trabajaba para el viejo Carwood... 1.000 cabezas de ganado... Que no se detengan. Que sigan adelante. Nunca en mi vida he visto un grupo de hombres como éste. Todo el mundo esforzándose por llegar lo antes posible. ¡Nadie se cruza de brazos! Nos vamos ahora. Bien, preparadlo todo. Vamos a cruzar esta noche. Cherry, tú guiarás. Buster, disponlo todo en el llano. Y tú Groot, recoge rápidamente. - ¿Oís? - No he oído nada. - Pues yo he oído algo que no había oído jamás. - Eh, nos están llamando. - ¡Lo hemos conseguido!	1A1 1D3 1C1	(Continuación de la muestra anterior) Léxico del género: ganadería, caballería. Variedad de uso. Campo temático: militar, historia. Elementos culturales: historia. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Omisiones, generalizaciones y creaciones discursivas de "riding point": el hombre que va a caballo al frente de la expedición, que no es necesariamente el jefe de la expedición en general, sino que se van turnando. Sólo se transmite su significado en "take the point": "tú guiarás". Término empleado en el Oeste (s. XIX) para designar al vaquero que va al frente del ganado: "pointer" o "point man". El origen viene de los vaqueros de finales de 1880 que eran veteranos de la Guerra de Secesión y dirigieron expediciones de ganado. Se sigue usando en terminología militar: "point man": "el hombre punta".
162	Río Rojo	00:02:40	-Now, look, Johnson, you're too good a gun for me to let you leave. -Then I'm too good a gun for you to argue with.	-Eres un escopeta demasiado bueno para permitirte que abandones <u>la caravana</u> . -Y también soy un escopeta demasiado bueno para discutir contigo.	1A1 1D3 2B 2C	Léxico general. Convención del género: figuras retóricas: metonimia (objeto poseído por poseedor). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Traducción literal de la metonimia. Amplificación posible para el traductor por ser la primera mitad del enunciado voz en "OFF" y la segunda plano general con el personaje a caballo, por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
163	Río Rojo	00:02:46 00:02:55	If I was you Colonel , I'd let him be. He's a set man. When his mind's made up, even you can't change him. -He'll head South. -Mind he don't stomp on you on the way out. - Colonel , me and Dunson... well, it's me and Dunson. -Tell him I wish him luck.. -Good luck to you, Colonel .	Yo en su lugar, Coronel, dejaría que hiciera lo que se propone. Ha tomado una decisión y ni Vd. podrá hacerle cambiar. -Quiere dirigirse hacia el sur. -Pues déjele que se vaya. -Coronel, yo y Dunson... pues, Dunson y yo. -Dile que le deseo suerte. -Y yo a Vd. , Coronel.	1A1 1A2	Léxico género: militar. Convenciones del género: tiempo y espacio. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.	Equivalente acuñado: coronel. Uso de usted para dirigirse a un militar. (plano medio, mirando hacia atrás)
164	Río Rojo	00:02:46	-If I was you Colonel, I'd let him be. He's a set man. When his mind's made up , even you can't change him. - He'll head South. - Mind he don't stomp on you on the way out.	-Yo en su lugar, Coronel, dejaría <u>que hiciera lo que se propone</u> . Ha tomado una decisión y ni Vd. podrá hacerle cambiar. -Quiere dirigirse hacia el sur. -Pues déjele que se vaya.	1A2 1B3 2A 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje: locuciones verbales. Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	-Ampliación, transposición, amplificación compensada por la omisión siguiente. -Omisión para compensar la amplificación anterior. -Creación discursiva de la locución adverbial por otra equivalente LM. -Ampliación, transposición. -Creación discursiva para traducir la expresión idiomática inglesa. Coherencia entre códigos: Código visual: el personaje hace un gesto con la mano, con el pulgar señalando hacia fuera: "the way out". Código lingüístico: la traducción "hacia el sur" es coherente con el gesto, respetando la sincronía cinésica. Las técnicas anteriores (como violar la máxima conversacional de la cantidad con la amplificación y compensarla con la omisión) son posibles por ser plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la cinésica y la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
165	Río Rojo	00:03:10	<p>-I know you've work to do, Tom, but I want to be <u>part of it</u>. I love you. I want to be with <u>you</u>. -Not <u>now</u>. -I'm asking you, Tom, please take me with <u>you</u>. I'm strong. I can stand anything you <u>can</u>.</p> <p>-It's too much for a woman. -Too much for a woman? Put your arms around me, <u>Tom</u>. Hold me. Feel me in your <u>arms</u>. Do I feel weak, <u>Tom</u>? I don't, do <u>I</u>? Oh, you'll need me. You'll need a woman. You need a woman that can give you to do what you have to do.</p>	<p>-Sé que tienes mucho trabajo, Tom, pero quiero formar <u>parte</u>. Te quiero. Quiero estar contigo. -Ahora <u>no</u>. -Por favor, Tom, llévame contigo te lo <u>ruego</u>. Soy fuerte. Puedo aguantar todo lo que tú <u>puedas</u>. -Es demasiado para una mujer. -¿Demasiado para una mujer? Abrázame fuerte, <u>Tom</u>. Sostenme. ¿Me notas en tus <u>brazos</u>? ¿Demasiado débil, <u>Tom</u>? ¿Verdad que <u>no</u>? Oh, no podrás salir adelante, sin una mujer. Necesitas aquello que te pueda dar una mujer.</p>	1D3 2A 2B 2B 1B3	<p>Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Convención del género: caracterización del personaje: figura retórica: repetición para añadir expresividad a la escena.</p>	<p>Primer plano: personaje femenino (en negrita) y masculino (que está "DE" y de lado). La traducción respeta la sincronía fonética o labial (consonantes, vocales abiertas), la sincronía cinésica (coherencia con los gestos emotivos de la escena como el abrazo) e isocronía (duración de los enunciados).</p> <p>Compensación con varias técnicas: ampliación ("no podrías salir adelante"), reducción (de "You'll need a woman. You'll need a woman"), compresión ("necesitas aquello") y omisión ("to do what you have to do") para respetar la isocronía en primer plano y las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.</p>
166	Río Rojo	00:04:10	<p>-Will you come? -<u>Course</u> I'll <u>come</u>, <u>but</u> <u>you're</u> <u>wrong</u>.</p>	<p>-Dime, ¿vendrás? -<u>Claro</u> <u>que</u> sí, <u>no</u> <u>lo</u> <u>dudes</u>.</p>	1A2 1D3 2A 2B 2C	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Primer plano, negando con la cabeza. Amplificación. Modulación. La traducción respeta la sincronía fonética o labial, aunque no excesivamente; la sincronía cinésica (coherencia con el gesto emotivo de negar con la cabeza) e isocronía (duración de los enunciados).</p>
167	Río Rojo	00:04:32 01:44:46	<p>I want to be with you so much... my knees feel like... like they've knives in them.</p> <p>- But I wanted to go with him. - I wanted him so much that... - That you felt...like you had knives sticking in you. - How did you know that? - I suppose other people have felt that way before. - They have.</p>	<p>Desearía estar tanto a tu lado... siento como si me clavarán cuchillos en las rodillas.</p> <p>- Yo deseaba irme con él. - Lo deseaba tanto... - Que siente Vd... igual que si se le clavarán unos cuchillos. - ¿Cómo lo sabe? - Supongo que otras mujeres han sentido lo mismo que yo. - Así es.</p>	1A2 1D3 2A 2B 2C	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención del género. Figuras retóricas: símil. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación con restricción visual parcial. Convención del género: caracterización del personaje: figura retórica: repetición para añadir expresividad a la escena. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Primer plano, pero de lado y con el viento moviéndole el pelo al personaje femenino, por lo que no es tan primordial la sincronía fonética o labial. Sí que se respetan la sincronía cinésica y la isocronía. El mismo caso ocurre en el segundo ejemplo, con plano medio corto. Se mantiene la figura retórica del símil a través de varias técnicas de traducción: ampliación con locución verbal, reducción de la repetición y transposición.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
168	Río Rojo	00:05:25	∅	(Narrador: Groot, el personaje que acompaña a Tom Dunson). <i>Durante todo aquel día Tom apenas pronunció una sola palabra. Nos habíamos distanciado de la caravana.</i>	1B1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste: situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: continuación de la narración del escrito en la imagen (libro) que aparece en otras escenas, inexistente en ésta. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra el texto elaborado para el doblaje.	Código visual: plano general, sin código escrito en la imagen, personajes distantes sin hablar. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O. remasterizda, que se ha mantenido en la V.D., posiblemente para seguir con el hilo narrativo establecido con la narración del libro escrito en la imagen que aparece en otras escenas. Nota: la V.O. sin remasterizar tenía un narrador. En la versión remasterizada en inglés se suprimió al narrador y se introdujo el libro en la imagen (texto basadon en los anales de Tejas).
169	Río Rojo	00:06:06 00:10:36 01:26:12	-It's just about where the wagon train 'd be. -Why do Indians always wanna be burning up good wagons ? I could see it. They was burnin' the wagons , people were screamin'... A whole wagon train of 'em heading for Nevada!	-Más o menos es por donde debe estar la caravana. -¿Por qué los pieles rojas tendrán siempre tanto interés en incendiar esos buenos carromatos? Es la verdad. Lo vi, incendiaron los carros y la gente gritaba... ¡Toda una columna de carros que va en dirección a Nevada!	1A1 2B 2C 1D3	Léxico del género: transporte, caravanas. Convenciones del género: tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones sin restricciones visuales.	-Equivalentes acuñados: "wagon train" (término histórico): caravana (de carretas), también traducido en la película como "columna de carros". "wagon": traducción en la película como "carros, carromatos". Otro equivalente acuñado es "carretas". -Ampliación: "tendrán tanto interés", posible por ser plano general y no primar la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
170	Río Rojo	00:06:13 00:09:21 00:10:36 00:22:03 00:22:46 00:22:52 00:29:30 00:29:38	- Take us hours to get back there. - Yeah, we should have took her along. We should have took ... I could see it. They was burnin' the wagons, people were screamin'... ... excepting the other day when you come home. But that weren't hard, not that. Then come the war while you was away. He learned a lot of things for hissself . How we doing? What was all that shooting way back? '-They was having some fun. -Peculiar kind of fun. -Sizing each other up for the future. Them two is gonna tangle for certain.	-Nos llevaría muchas horas llegar allí. -Sí, está muy lejos. Deberíamos... Es la verdad. Lo vi, incendiaron los carros y la gente gritaba... ... exceptuando el otro día cuando llegaste a casa. Pero no fue eso lo peor, no. Estalló la guerra cuando tú estabas lejos. Aprendió muchas cosas por sí mismo. ¿Qué estás haciendo? ¿Qué ha sido ese tiroteo de hace un rato? -Se estaban divirtiendo. -Una diversión muy original. -Estudiándose para el futuro. Se enfrentarán, tenlo por seguro.	1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social (falta de educación formal). Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Transposición. Omisión. Creación discursiva. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, como la variedad dialectal, idiolecto y registro lingüístico. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". "Hissself": pronunciación inculta de "himself". Indica falta de educación formal. También se usa en dialectos como el de las montañas Apalaches al Este incluso en la actualidad, luego no es una variación geográfica, temporal o idiolecto, sino una variación social.
171	Río Rojo	00:06:21	-They'll most likely be sending some out after us. - If they do.	-Lo más probable es que manden algunos detrás de nosotros. -Si lo hacen.	1D3 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Primer plano. Traducción literal. Se le da más prioridad a la isocronía que a la sincronía fonética o labial.
172	Río Rojo	00:07:04	We could have been wrong about that smoke, or she might have got away.	Puede que nos hayamos equivocado con <u>respecto</u> al humo, o <u>tal vez</u> ella se hay podido escapar.	1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía.	Plano general. Voz en "OFF" la segunda parte del enunciado desde la coma, por lo que es posible la ampliación del enunciado, dado que no priman la sincronía fonética o labial, cinésica o isocronía.
173	Río Rojo	00:09:06	-You all right, Tom? I got two more of'em. -Near as I can figure, there's only one of'em left.	-¿Estás bien, Tom? Liquidé a dos más. -Por lo que sospecho sólo queda uno.	1E	Canal acústico: código musical y de ruidos.	(00:08:38) La música acompaña a la escena (ej. puñaladas). Coherencia entre el código visual y el canal acústico: código musical y de ruidos, lo que añade expresividad al código lingüístico (guion), además de con la explicitación de la traducción "got": "liquidé".

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
174	Río Rojo	00:10:06 00:29:44 00:31:13 00:46:53 01:14:15 01:50:38	-Let's get outta here. -Yeah, and give them buzzards a chance. Them two is gonna tangle for certain. Now, look, Kwo, them teeth's worth a heap more than your silver dollar. Don't make too much noise putting them pans away. Get down off them horses. If you knew how much we been waiting for cattle and how welcome you are. You can sit on them tracks for ever!	-Salgamos de aquí. -Sí y dejemos en paz a los buitres. Se enfrentarán, tenlo por seguro. Sabes Kwo, estos dientes valen mucho más que tu dólar. No hagáis demasiado ruido. Bajad de los caballos. Si supiera Vd. el tiempo que hemos estado esperando el ganado... ¡Sean Vds. bienvenidos a estos parajes!	1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social: clase socioeconómica baja (de educación limitada o sin educación). Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	V.O.: Uso de "them" como "the/those", en vez de como la forma del pronombre "they", usada como complemento directo o indirecto del verbo o de preposición. V.D.: Estandarización lingüística: neutralización o nivelación. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
175	Río Rojo	00:10:09 00:10:31	People dyin', burnin' the wagons... Shootin' and screamin'... People dyin'... -Burnin' everything... -He's out of his head.	Humo y fuego... -Malos olores , lo han incendiado todo... -Ha perdido el juicio.	1D3 2B 2C 1A2	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Convenciones del género: caracterización del personaje: repeticiones, locuciones verbales. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.	Plano general, a lo lejos, lo que le permite al traductor la omisión de elementos informativos, aunque al omitir las repeticiones del personaje, marcado por el trauma del asalto de los indios, se pierde expresividad en la escena. Plano medio. Amplificación para connotar el trauma del personaje. Traducción de la locución verbal por otra equivalente en la CM.
176	Río Rojo	00:10:48	All right, sonny . I was just asking where you came...	Está bien, hijo. Sólo deseaba averiguar dónde...	1A1 1D3	Léxico general del género. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, tiempo y espacio. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: informal.	Traducción literal del término usado en la época (s. XIX) para referirse a un chico joven.
177	Río Rojo	00:11:17	And then I heard 'em. And then I saw 'em. And I wish I hadn't.	Entonces les vi. Y ojalá que nunca les hubiese visto.	1D3 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con y sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Convención del género: caracterización del personaje: repeticiones.	Primer plano, excepto la última línea que es "DE". Omisión del primer enunciado "And then I heard 'em", puesto que traducir "And I wish I hadn't" resulta ser un enunciado más largo sintácticamente y a pesar de que la última línea es "DE" se tiene que atener a la isocronía. Al omitir las repeticiones del personaje, marcado por el trauma del asalto de los indios, se pierde expresividad en la escena.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
178	Río Rojo	00:12:08	<p>-Tie him up short.</p> <p>-Get up on the seat.</p> <p>-Let's go.</p>	<p>-Sube al pescante.</p> <p>-Vamos date prisa.</p> <p>-Adelante.</p>	1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía.	Omisión del primer enunciado "tie him up short", refiriéndose a que ate la vaca al carronato y se lo señala con el dedo. Se traduce por el segundo enunciado "sube al pescante", que no mantiene la coherencia directa con el gesto (debería señalar hacia el pescante, el asiento del cochero que está arriba y delante), no manteniendo estrictamente la sincronía cinésica. No prima la sincronía fonética o labial por ser plano general y hablar "DE".
179	Río Rojo	00:12:56 00:13:15 00:13:24	<p><i>And that was the meeting of a boy with a cow and a man with a bull and the beginning of a great herd. In search for land they traveled South through Texas, across arable and promising land, but weighed it and founds it waiting . So on they went, on through the Panchandle, ever southward, seeking the that had become their destiny.</i></p> <p>(Continúa en primerísimo plano y faltan letras)</p> <p><i>ly long enough for f d sleep. Four weeks for n past the Pecos s e terrain changed k took the place</i></p> <p>(El código escrito en la imagen se mezcla con la imagen de la caravana)</p> <p><i>nearing Rio Grande</i></p>	<p>(00:12:56 aparece el código escrito y hay música, pero no se narra hasta 00:13:11)</p> <p><i>Aquel fue el encuentro de un hombre y un muchacho, pero también el inicio de un gran rebaño. Continuamos hacia el sur a través de Tejas, cruzamos por buenas tierras, pero Tom siempre encontraba algo que objetar... <u>en el transcurso de tres o cuatro semanas cruzamos la región y seguimos nuestro curso, otro mes y atravesamos los Pecos y el país empezó a cambiar <u>un poco</u> . Cerca del Río Grande las tierras parecían buenas, a Tom le gustaban, durante todo el día saltaba del caballo y olía la hierba. Matt y yo adivinábamos que algo iba a suceder ...</u></i></p>	1B1 1C1 1D3 1B3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador V.D. lee la historia mientras el libro aparece en la imagen y prosigue narrando en el plano de la caravana sin diálogo. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: narrador inexistente V.O.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Groot, el acompañante del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye omisiones y adiciones, respetando o violando las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
180	Río Rojo	00:13:56 00:15:40 00:19:44 01:47:12	Sure looks good, Tom. Worth coming 2,000 miles for. -At his home across the river, 600 kilometers South. -How far is that? -400 miles if it means driving 'em 1,000 miles . It was... it was under a wagon, six inches in mud.	Parece bueno, Tom. Ha merecido la pena recorrer 2.000 millas. -En su casa al otro lado del río, 600 kilómetros al sur. -¿Cuánto mide eso? -Unas 400 millas. ... aunque para ello tenga que recorrer 1.000 millas. Fue... bajo un carro, con seis pies de barro.	1C1 1D3 0	Elementos culturales: unidad de longitud. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales.	Equivalentes acuñados: kilómetros, millas. Plano medio. Plano general. Voz en "OFF". Plano medio. Error de traducción: "six inches": "seis pulgadas" no equivaldría a "seis pies", sino en todo caso a "medio pie". Posible factor profesional: falta de materiales de apoyo.
181	Río Rojo	00:15:14	Never like seeing strangers. Guess it's cos no stranger ever good-news'd me.	Nunca me han gustado los forasteros. Seguramente será porque los extraños nunca traen buenas noticias.	1A2 1D2 1D3 2B 2C 3	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario: idiolecto y variación social (falta de educación formal). Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Se evita la traducción idiomática del léxico o sintaxis coloquial. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal. Uso de varias técnicas de adaptación de construcciones gramaticales: transposición, omisión, creación discursiva, traducción comunicativa, etc. para compensar el registro informal de la gramática V.O. que se pierde con la correcta gramática de la V.D. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". Plano "DE", por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
182	Río Rojo	00:15:33	On Don Diego's land you are welcome for a night, a week...	<u>Van a permanecer aquí</u> en las tierras de Don Diego, serán bienvenidos por una semana, una noche...	1B3 1D3 2B 2C	Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Amplificación posible para el traductor por ser plano general, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía, aunque se viola así la máxima conversacional de la cantidad.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
183	Río Rojo	00:15:36 00:16:18 00:17:00	-Are you Diego? -No, señor . I'm only... -Others have thought as you, señor . Others have tried. - You're always been good enough to stop 'em? - Amigo , it is my work. - Pretty unhealthy job. - Get away, Matt. - I'm sorry for you, señor . - How about you? Do you want some of it? - It is not my land, señor . -Move - Muy bien .	-¿Es Vd. Diego? -No señor. Soy solamente... - Otros han pensado como Vd., señor. También otros lo han intentado. - Y Vd. siempre lo ha impedido, ¿verdad? - Amigo, esta es mi misión. - Una misión poco agradable. - Apártate, Matt. - Lo siento por Vd., se... - ¿Y tú? ¿Quieres acabar como él? - No son mis tierras, señor. -Muy bien.	1D1 1D3 3	Presencia de otra lengua: español mexicano. Convención del género: caracterización paralingüística y prosódica del personaje. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Plano general. La traducción del español no es necesaria, pero no se compensa con elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento mexicano. Plano medio corto. "DE" (ampliación)
184	Río Rojo	00:15:36 01:58:12 01:31:57 01:34:24 01:41:55	-Are you Diego? -No, señor . I'm only... - Evening, Mr. Melville. - Evening. - Well... - Work's not done yet, huh? - No, sir . - Well, you fellas see you get her done. - I like that boy, too. - I'll buy the drinks when it's over. - Ma'am , over here. - Watch her. See she doesn't move till I get back. - This is Miss Melay. - Howdy, ma'am . - Be anything else, ma'am ? - Thank you, Andy. That's all.	-¿Es Vd. Diego? -No señor. Soy solamente... - Sr. Melville. - Hola, Cherry. - ¿Qué?... - ¿No han terminado aún con el trabajo? - No, señor. - Bien, cuídense de todo. - Les invito a beber cuando todo esté listo. - Señora, venga . - Vigílela . Que no se mueva hasta que yo regrese. - Está es la Srta. Melay. - Encantado señorita. - ¿Algo más, señora? - Gracias, Andy. Eso es todo.	1A2 1D2 1D3	Variedad de usuario. Variación geográfica. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo y espacio.	Transposición. Compensación. La presencia de "Sir, Mrs., ma'am", etc. en la V.O. y su traducción equivalente V.D.: "señor, señora, señorita", etc. conlleva al uso gramatical de Vd. en español, inexistente en inglés. El tratamiento de usted no sólo se usa para indicar la formalidad entre personajes distantes o para dirigirse a un militar, sino también para compensar la traducción de algunos términos más formales en inglés que no tienen equivalente formal en español (como el uso de "hello", más formal que "hiya" o "howdy"). Omisión frecuente de "sir", "ma'am", etc. por compensación con el tratamiento de usted a lo largo del texto. El uso de "ma'am" es muy común en EE.UU. y mucho más en el sur, donde "sir" y "ma'am" son prácticamente obligatorios.
185	Río Rojo	00:16:09	Many years ago by grant and patent, inscribed by the King of all the Spain.	Hace muchos años, por real decreto del Rey de todas las Españas.	1D3	Variedad de uso. Campo temático: historia. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Equivalente cultural.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
186	Río Rojo	00:17:22 00:53:54	Get the showel and my Bible . I'll read over him. "We brought nothing into this world, and it's certain we can carry nothing out". "The Lord gave and the Lord hath taken away. Blessed be the name of the <i>Señor</i> . Amen". "We brought nothing into this world and it's certain we can carry nothing out". "The Lord gave and the Lord hath taken away. Blessed be the name of the Lord. Amen".	Trae una pala y mi Biblia. Voy a rezar. "Nada hemos traído a este mundo y nada podemos llevarnos de él". "El Señor nos da y el Señor nos quita. Alabado sea el nombre del Señor. Amen". "Nada hemos traído a este mundo y nada tampoco nos llevaremos". "El Señor nos da y el Señor nos quita. Alabado sea el nombre del Señor. Amén".	1C3 1B1	Intertextualidad. El personaje lee explícitamente dos pasajes de la Biblia. Posible foco contextual secundario moralizador, como se observa en otras alusiones religiosas. Convención del género: valores.	V.O. lee la Biblia Inglesa "Versión Rey Jaime": "We brought nothing into this world, and it's certain we can carry nothing out". (1 Timoteo 6,7) "The Lord gave and the Lord hath taken away. Blessed be the name of the ("Señor" porque el personaje es mexicano. Job 1,21). Traducción fiel, con versiones bastante parecidas en la LM. Plano general, lejos y "DE".
187	Río Rojo	00:17:55	-Turn 'em loose. -They're gonna get away. -Wherever they go, they'll be on my land.	-Soltémoslas. -¿No tienes miedo de que se escapen? -Allí donde vayan, serán mis tierras.	1A2 1B3 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje, expresiones. Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	La amplificación del verbo frasal o compuesto es posible para el traductor por ser "DE", donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía, aunque se viole así la máxima conversacional de la cantidad.
188	Río Rojo	00:18:25	Give me ten years and I'll have that brand on the gates of the greatest ranch in Texas. The big house'll be down by the river, and the corrals and the barns behind it. It'll be a good place to live.	Sólo pido diez años y esta marca estará en el porche del rancho más grande de Tejas. La gran mansión estará junto al río y los corrales y los graneros detrás. Será un bonito lugar para vivir.	1B1 1B3 2B 2C	Foco contextual secundario: descriptivo. Convenciones del género: tiempo y espacio. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Traducción bastante fiel a la V.O., aunque resultaría más adecuada la traducción de "gates": por la especificación de que es la "entrada de la verja" en vez del "porche" (que está adosado a la casa), pero se trata de un plano medio corto y priman la isocronía, la sincronía fonética o labial y la economía lingüística, por lo que no conviene violar las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.
189	Río Rojo	00:18:50	Good beef for hungry people.	Reses vacunas para <u>dar de comer a</u> la gente hambrienta.	1A2 1B3 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	La amplificación, paráfrasis, es posible para el traductor por ser voz en "OFF", donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía, aunque se viola así la máxima conversacional de la cantidad.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
190	Río Rojo	00:19:11	<p>-We've got cattle. Thousands of heads of good beef... and, there they stand, there isn't a head worth a plugged three-cent piece.</p> <p>-Three-cent piece! Why, that's more silver than I've seen since the war.</p>	<p>-Y tenemos el ganado. Miles de cabezas de buenas reses... y sin embargo ahora no vale cada una de ellas, ni una moneda de tres centavos.</p> <p>-Esto vale más monedas de plata de las que he visto desde la guerra.</p>	1A1 1C1 1D3 2B 2C	<p>Léxico del género: moneda.</p> <p>Elementos culturales: moneda de plata de tres centavos acuñada entre 1851-1873.</p> <p>Variedad de uso. Campo temático: historia, política. Guerra de Secesión: 1861-1865. (La película empieza en 1851, han transcurrido 15 años, están en 1866).</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Omisión de la repetición que pone énfasis en el léxico de connotación histórica. Pérdida de expresividad en la escena.</p> <p>"Three-cent piece! Why, that's more silver than I've seen since the war" se refiere a la escasez de monedas de plata de tres céntimos durante la guerra, que llevó a las personas a guardarlas.</p> <p>Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p> <p>("plugged": que tiene un agujero en el centro y le falta plata: que no tiene valor, como la expresión en sentido figurado: "not worth a plug nickel".</p>
191	Río Rojo	00:19:38	<p>I won't take it haunch-backed like the rest around here.</p> <p>If there's no market for cattle in Texas, I'll take 'em where there is one... if it means driving 'em 1,000 miles.</p>	<p>No quiero condenarlos a muerte como al resto de los que hay por esta zona.</p> <p>Si no hay mercado para el ganado de Tejas, lo llevaré allí donde lo haya... aunque para ello tenga que recorrer 1.000 millas.</p>	1A2 1D3 2A 2B 2C	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Convención del género: figuras retóricas: metáfora.</p> <p>Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste.</p> <p>Situaciones sin restricciones visuales.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Creación discursiva "condenarlos a muerte" de "haunch-backed": lit. "jorobado", fig. "cabizbajo, tomárselo mansamente".</p> <p>Ampliación de "here": "los que hay por esta zona", lo que le es posible al traductor por ser plano general hasta "muerte" y el resto es voz en "OFF", por lo que no hay problemas de sincronización.</p>
192	Río Rojo	00:20:42	<p>-You figure I can't ride that far?</p> <p>-That's right.</p>	<p>-¿Y cree que con mi reuma no puedo montar a caballo?</p> <p>-Exacto.</p>	2B 2C	<p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Creación discursiva "con mi reuma" de "that far", posible para el traductor por ser plano medio y no vérselo la boca al personaje que está de lado, por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p>
193	Río Rojo	00:20:45	<p>-I could ride a chuck wagon.</p> <p>-We've already got a cook.</p>	<p>-Pero puedo conducir el carro de suministros.</p> <p>-Ya tenemos un cocinero.</p>	1A1 1C1	<p>Léxico del género: transporte.</p> <p>Convenciones del género: tiempo y espacio.</p> <p>Elementos culturales: costumbres.</p>	<p>Equivalente funcional de "chuck wagon" (término histórico): carromato que llevaba los alimentos y utensilios de cocina.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
194	Río Rojo	00:20:51	<p>- But might be old Cookie might not like grubbing the trip all that way.</p> <p>-You heard me good that time, didn't you?</p> <p>- I might be able to persuade him.</p> <p>- Might be the time of year when cookie would like a change of scenery.</p> <p>- Might be I already persuaded him cos he quit this morning!</p> <p>- Well, then it might be we could persuade you to drive the chuck wagon.</p> <p>- Might be, Mr. Dunson. Might be.</p>	<p>- Pero es un cocinero viejo y puede que no le guste un viaje tan largo.</p> <p>- Me has entendido está vez.</p> <p>- Tal vez pueda persuadirle.</p> <p>- Es la época en que el cocinero desea un cambio de ambiente.</p> <p>- ¡Y ya lo he conseguido, puesto que está mañana nos ha abandonado!</p> <p>-Bien, en ese caso tal vez logremos persuadirte a ti de conducir el carromato.</p> <p>- Tal vez, Sr. Dunson. Tal vez.</p>	1A2 1D2 1D3 3	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Variedad de usuario. Variación social (falta de educación formal) e idiolecto (repetición: anáfora).</p> <p>Variedades de uso:</p> <p>-Tenor. Grado de formalidad: coloquial.</p> <p>-Modo. Código lingüístico: registro coloquial.</p> <p>Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal, figura retórica: repetición.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Plano medio corto, excepto las dos últimas líneas que tienen la voz en "OFF".</p> <p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar: idiolecto, registro lingüístico inculto (primera frase, "good", "cos").</p> <p>Transposición. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales.</p> <p>El registro informal de la gramática V.O. se pierde con la correcta gramática de la V.D.</p> <p>En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar", aunque sí la voz de persona mayor.</p> <p>Con la reducción de la repetición (anáfora) se pierde parte de la expresividad de la escena.</p>
195	Río Rojo	00:21:45 00:57:33	<p>- I'd say he's just a little faster, just a mite faster.</p> <p>- Matt, draw up a map of that country we were talking about and I'll...</p> <p>- I did. It's on your desk.</p> <p>- Mite faster about a lot of things.</p> <p>Got a mite of that left, but it takes time to cook up a tasty meal.</p>	<p>- Oye es un poco más rápido que tú.</p> <p>- Matt, dibuja un mapa de esa región de la que estábamos hablando...</p> <p>- Lo he hecho. Está en tu mesa.</p> <p>-Más rápido en muchas cosas.</p> <p>Todavía queda algo, pero preparar una buena comida lleva su tiempo.</p>	1D2 1D3 2A 2B 2C	<p>Variedad de usuario. Idiolecto (repetición).</p> <p>Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial.</p> <p>Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal, figura retórica: repetición.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía</p>	<p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar: idiolecto y registro lingüístico informal.</p> <p>Con la reducción de la repetición "mite faster" y omisión del léxico informal "mite" ("un pelín") se pierde parte de la expresividad de la escena y caracterización del personaje.</p> <p>Plano general, de lado, por lo que no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía. Buena sincronía cinésica: el enunciado "un poco más rápido que tú" coincide con el gesto del personaje que señala con el dedo.</p>
196	Río Rojo	00:22:01	<p>Matt, that's the first time in one year I've seen him grin...</p> <p>excepting the other day when you come home.</p>	<p>¿Sabes, Matt? Es la primera vez hace años que he visto una sonrisa <u>en su cara</u>...</p> <p>exceptuando el otro día cuando llegaste a casa.</p>	1B3 2A 2B 2C	<p>Máxima conversacional de la cantidad.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía</p>	<p>Violación de la máxima conversacional de la cantidad con una amplificación: paráfrasis explicativa innecesaria "en su cara", pero posible para el traductor por ser voz en "OFF" hasta "que" (después plano medio) donde no prima la sincronía cinésica, fonética o labial, sólo la isocronía.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
197	Río Rojo	00:22:31	- Fightin' with his soul and gut to hang on to this place... 14 years of it and it cost him dear , too. Cost him a woman. The only woman he ever wanted. - Yeah. - Yeah, you knew about that. - Cost him the killing of seven men who tried to take the place from him.	- Luchaba en cuerpo y alma... durante 14 años para afincarse en estás tierras, le ha costado muchos sacrificios. Incluso una mujer. La única mujer que amó en su vida. - Sí. - Sí, tú lo sabes todo. - Costó la vida de siete hombres, hombres que intentaron arrebatarle estás tierras.	1D2 2A 2B 2C	Variedad de usuario. Idiolecto (repetición). Convención del género: caracterización del personaje: figura retórica: repetición. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía	Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar: idiolecto. Con la reducción de la repetición de "cost" se pierde parte de la expresividad de la escena y caracterización del personaje (repeticiones). La omisión de "hang on to this place" del primer enunciado se compensa con la amplificación de "para afincarse en estas tierras" en el segundo enunciado, donde también hay una ampliación de "dear": "muchos sacrificios". Plano medio. Buena sincronía fonética e isocronía. Voz en "OFF" a partir de "costó la vida...": ausencia de problemas de sincronización.
198	Río Rojo	00:23:00	He didn't know about money, Matt. He didn't know what to do.	<u>Nunca</u> ha sabido manejar el dinero. <u>Nunca lo ha tenido</u> . Él no sabe qué hacer.	1D2 2A 2B 2C	Variedad de usuario. Idiolecto (repetición). Convención del género: caracterización del personaje: figura retórica: repetición. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía	Con la amplificación se mantiene la figura retórica de la repetición característica del personaje (Nadine Groot) que se ha reducido en otros enunciados contentados anteriormente. Voz en "OFF": ausencia de problemas de sincronización.
199	Río Rojo	00:25:24 01:50:26 01:51:57 00:30:15 01:42:02 00:45:37	Howdy , Dunson. Matt. - Hi! - Howdy! Hello, there. Howdy! Howdy-do! - Hiya , Matt. - Hi . - Hiya , stranger! where you from? - Texas. - Hello , Dan. - Hello , Mr. Dunson.	Hola, Dunson. Matt. - ¡Hola! - ¡Hola! ¡Hola! - Hola, Matt. - Hola. - ¡Hola, forastero!, ¿de dónde viene? - De Tejas. - Hola, Dan. - Hola, Sr. Dunson.	1D2 1D3 3	Variedad de usuario: variación social: clase socioeconómica baja. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial (hiya, howdy) y más formal (hello) Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación. (Hola para hello/hiya/howdy). (Aunque "howdy" se usa especialmente en el Sur, el programa para niños sobre el Oeste, "The Howdy Doody Show" era popular en todos los estados). En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
200	Río Rojo	00:25:56	Well? Shall we look around , Mr. Meeker?	¿Bien? ¿Echamos la ojeada que ha dicho el Sr. Meeker?	1A2	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje, expresiones.	Ampliación del verbo frasal o compuesto por otra expresión idiomática equivalente en la cultura M.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
201	Río Rojo	00:26:21	-They say you're good with a gun. How good? -I manage to stay alive. -You've been doing pretty good.	-Dicen que es muy bueno con el revólver. ¿Hasta qué punto? -Siempre he salido con vida. -Sí, siempre ha salido airoso.	1A2	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje, expresiones.	Traducción de la locución verbal "to stay alive" por la locución verbal equivalente en la cultura M "salir con vida". Creación discursiva de "you've been doing pretty good" con la locución verbal "salir airoso", manteniendo la estructura sintáctica anterior.
202	Río Rojo	00:26:48	-And? -I haven't got the time or inclination to cut 'em out.	-¿Qué piensas hacer? No he tenido tiempo ni intención de separarlos de los míos	1A2 1B3 1D3	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje, expresiones. Máxima conversacional de la cantidad. Variedad de uso. Modo. Código visual.	Amplificación de "And?" violando la máxima conversacional de la cantidad. Descripción, explicitación y ampliación del verbo frasal o compuesto "to cut out": "separarlos de los míos", en concordancia con el código visual (el ganado de la imagen).
203	Río Rojo	00:26:53	-And if you don't get back? - That's your gamble. - I reckon it is. Not a bad one either. - All right, suits me.	- ¿Y si no regresas? - Es el riesgo que corres. - Comprendo. No está mal. - De acuerdo, me conviene.	1B3 2B 2C	Máxima conversacional de la manera. Convenciones del género: espacio y tiempo. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Ampliación, descripción del sentido figurado y metafórico de "that's your gamble": "es el riesgo que corres", con la intención de hacer el mensaje más informativo para el espectador meta, a favor de la máxima conversacional de la manera: ser claros y evitar la ambigüedad, máxima que se respeta a lo largo del diálogo. Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
204	Río Rojo	00:27:04	- Can you use another hand? - We're full up. - I'd like to go with you to Missouri. - I told you we were... - I heard you. I'd care to go along.	- ¿ Necesitan a alguien? - Estamos completos. - Me gustaría ir a Misuri con ustedes. - Ya le he dicho que estamos completos... - Le he oído. Insisto en acompañarles.	1A2 1D3 2B 2C 3	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Se evita la traducción idiomática del léxico o sintaxis coloquial. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal. V.O.: el uso gramatical corresponde a un grado de formalidad coloquial, de vaqueros con escasa educación formal: "use a hand" (locución verbal), "fill up" (adj. informal), "go along" (verbo frasal o compuesto informal). V.D.: el uso de Vd. corresponde a un grado de formalidad elevado, más formal, probablemente para connotar el respeto que los distintos ganaderos puedan tenerse entre sí, pero que es distinto al registro de la V.O. El registro informal de la gramática en la V.O. se pierde con la correcta gramática de la V.D. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
205	Río Rojo	00:27:51	-You reckon they'll fight? -Not yet. They'll paw at each other... find out what they're up against. Be worth seing.	-¿Cómo? ¿Crees que van a luchar? -No. Todavía no, sólo se vigilan... adivinan sus intenciones. Digno de ser visto.	1A2 1D2 1D3 2A 2B 2C 3	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Se evita la traducción idiomática del léxico o sintaxis coloquial. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal. El registro informal y expresividad de la locución verbal informal "paw at each other" se pierde con el verbo "vigilar", aunque es coherente con la imagen y por lo tanto mantiene la sincronía cinésica. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar" del personaje Groot en la V.O. Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y figurativamente la cinésica.
206	Río Rojo	00:30:30 00:31:08 00:42:18 00:37:54 00:38:23	- Me bet one silver dollar. - One silver dollar? Why, that's three days' pay! - Bet one silver dollar. Put up or keep face closed. - Keep face closed? Why don't you talk English? What in bag? Keep mouth shut, dust not get in. -Give 'em tooth . - Teeth , I told you. In the morning I'll be using 'em again. -I get money, you get'em tooth . - Teeth , you dumb heathen. Why do I always have to...	- Apuesto un dólar de plata. - ¿Un dólar de plata? Pero, ¡si es la paga de tres días! - Sí, un dólar de plata. Apuesta o no enseñes las cartas. - ¿No enseñar las cartas? Ahora vamos a ver. - Es demasiado para mí. - ¿Y tú, Groot? ¿Qué dices? ¿Qué hay en la bolsa? Cierra boca y no entrará polvo. Dame dientes. Escucha, sólo faltan pocas horas hasta mañana y entonces tendré que usarlos de nuevo. Yo, dinero, tú poner dientes. ¿Por qué siempre tendré que ser yo tan ingenuo?	1A1 1A2 1D2 1B2 3	Léxico, sintaxis, morfología y construcciones gramaticales propias del personaje indio, cuya lengua materna no es el inglés. Análisis comunicativo: variedad de usuario. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Intencionalidad: humor, ironía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, variedades dialectales e idiolectos. El personaje indio habla en un inglés chapurreado, usando infinitivos en V.O. que se conjugan correctamente la mayoría de las veces en la V.D. Neutralización de malapropismos que se omiten. No se compensa con una caracterización paralingüística y prosódica del personaje. No se traduce el malapropismo con un equivalente LM. Omisión de la repetición característica del personaje. Omisión de la intencionalidad de humor e ironía creada por el personaje inculto corrigiendo el inglés del personaje indio. En esta ocasión sí que se compensa con el uso de infinitivo en la V.D.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
207	Río Rojo	00:30:48 0:31:57 00:38:25	- Look at him. Anything I hate's a happy Injun . - How's a body to tell when an Injun 's running a bluff or not? - Think he's bluffing? - Will you call or fold? 'Two-Jaw Kwo. That's what I get for playing with an Injun . -Teeth, you dumb heathen . Why do I always have to...	- ¿Sabéis? Lo que más odio es ver a un indio feliz. Fijaros en él. - ¿Cómo puedes saber si un indio trata de engañarte o no? - Nunca lo sabrás. - Bueno, ¿vas o no vas? Kwo dos mandíbulas. Lo tengo bien merecido por jugar con un indio. ¿Por qué siempre tendré que ser yo tan ingenuo?	1A1 0	Léxico: tratamiento de los indios. Caracterización del personaje: registro informal. Fase pre-analítica: contexto profesional del traductor.	Eufemización de "Injun" (término informal peyorativo) suavizándolo simplemente con "indio". Omisión del insulto al personaje indio con el término peyorativo "dumb heathen": "estúpido incivilizado". Contexto profesional del traductor: posible autocensura en favor de la moralidad.
208	Río Rojo	00:31:13 00:39:56	Now, look, Kwo, them teeth's worth a heap more than your silver dollar. We'd save ourselves a heap of ...	¿Sabes, Kwo? Estos dientes valen mucho más que tu dólar. Ahorraríamos un...	1A1 1D3 2A 2B 2C 1B3	Léxico general. Convenciones del género: espacio, tiempo y caracterización del personaje: registro informal, repeticiones. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera.	Se evita la traducción idiomática del léxico coloquial. Reducción de la expresión idiomática con la omisión de "heap": "un montón", con lo que se pierde ligeramente la peculiar idiosincrasia del personaje que se caracteriza por un registro inculto informal, lleno de expresiones idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos, repeticiones y lenguaje figurado en general. La omisión de "silver" no tiene importancia puesto que se dijo antes en la escena y al terminar el enunciado en "dollar": "dólar" se respetan la sincronía cinésica (lo señala) y la isocronía en un plano medio corto, así como las máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Los dos casos de "heap" son plano medio corto.
209	Río Rojo	00:31:37	Dumb Cherokee betting a silver dollar, against half interest in my teeth. And him with a set fitting to chew the brand off a Longhorn .	Ese estúpido Cherokee apostando un dólar de plata contra media dentadura. Cuando él con sus dientes es capaz de mascar la parte más dura de un novillo.	1A1 1C1	Léxico del género. Elementos culturales. Tribus indias. Ganadería. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Transferencia. No traducción. Equivalente cultural, traducción aproximada: "the brand of a Longhorn": "la parte más dura de un novillo" (lit.: "la marca del ganado de cuernos largos").

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
210	Río Rojo	00:32:32 00:39:18	Most of you have come back to Texas from the war. You came back to nothing. You found your homes gone and your land stolen by carpetbaggers . There's no money and no work because there's no market for beef in the South. I know. Cattle running wild, carpetbaggers reaching with both hands...	La mayoría de vosotros habéis regresado a Texas <u>después</u> de la guerra. Para encontraros con nada. Vuestras casas habían desaparecido, <u>vuestro ganado desperdigado</u> y vuestras tierras robadas por el enemigo. <u>Bien</u> , no hay dinero <u>y no hay</u> trabajo porque no hay mercado para el ganado en el sur. ¿Qué quieres que vea? El ganado en estado salvaje, los cuatreros atracando sin compasión...	1D3 1C1 1C2 1B3 2B 2C	Variedades de uso: -Campo temático: historia, guerra. -Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual. Elementos culturales: historia, sociedad y política. Aspectos ideológicos. Convenciones del género: tiempo y espacio, verosimilitud, caracterización del personaje: repetición, registro informal. Máxima conversacional de la cantidad y la manera. Sincronismo visual o sincronización. Sincronía fonética o labial, isocronía.	Reducción, naturalización, adaptación de la referencia sociocultural "carpetbagger", traducida por el hiperónimo "enemigo" o por "cuatrero" (ladrón de ganado). "Carpetbaggers" eran los oportunistas blancos que vinieron del Norte durante la Reconstrucción tras la Guerra de Secesión. Insulto que les puso la gente blanca del Sur que no tenía mucho poder político y económico. El nombre viene del contenedor "carpetbag" en que traían la ropa para viajar al Sur, que usaban para robar. La reducción de la repetición de verbos (característica de la expresividad del personaje) y la amplificación de elementos informativos son posibles por ser plano general "DE", donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía, aunque se violan así las máximas conversacionales de la cantidad y la manera y la caracterización del personaje.
211	Río Rojo	00:33:13	In Missouri there'll be border gangs .	Y al llegar a Misuri los cuatreros de la frontera.	1A1	Léxico del género: ganadería, forajidos. Convenciones del género: espacio, tiempo, verosimilitud.	Adaptación, particularización adecuada del léxico al tiempo y espacio (Oeste americano, s.XIX): "gangs": "cuatreros" (ladrones de ganado).
212	Río Rojo	00:34:53 00:45:44	-It's all right, Dan. Go ahead. -No, sir. I, I didn't mean... - You mean what, Dan? - I, I, I...I just wanted to say I wanna go! -How they doing? -Kinda... kinda uneasy.	- Está bien, Dan. Habla. - Yo, yo...no quería decir esto, Sr. - ¿Qué querías decir, Dan? - ¡Yo, yo...quería decir que voy con Vd.! -¿Cómo están? -Pues muy... muy inquietos están.	1D2 3	Variedad de usuario: idiolecto: fluidez del habla: tartamudez. Convención del género: caracterización del personaje: tartamudez. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Adaptación equivalente a la intencionalidad V.O.: caracterizar al personaje por su tartamudez. Coherencia entre códigos: lingüístico, visual y acústico.
213	Río Rojo	00:37:39	Ø	(Narrador) <i>La primera noche acampamos en un buen lugar, a fin de cuentas conocíamos la región.</i>	1B1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste: situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: continuación de la narración del escrito en la imagen (libro) que aparece en otras escenas, inexistente en ésta. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra el texto elaborado para el doblaje.	Código visual: plano general, sin código escrito en la imagen o diálogo. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. posiblemente para seguir con el hilo narrativo establecido con la narración del libro escrito en la imagen que aparece en otras escenas.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
214	Río Rojo	00:37:49 00:38:00 00:38:05	- Grub finish? -Sure, I ate... Look, Kwo, this is getting to be plumb crazy . Fat chance you go of getting that, bub .	-Terminada la comida. -Bueno, ¿y qué? Vamos, Kwo, esto está resultando demasiado estúpido. Pues tienes pocas posibilidades de conseguirlo.	1A1 1D3 2B 2C	Léxico general. Convenciones del género: espacio, tiempo y caracterización del personaje: registro informal. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Se evita la traducción idiomática del léxico coloquial: -Descripción de "grub": "comida" en vez de un equivalente cultural coloquial. (Convención de la traducción del género). -Traducción literal de la antigua expresión informal "plumb crazy": "completamente loco, estúpido", en vez de un coloquialismo. -Omisión del coloquialismo "bub" para referirse a un chico: "tío" (como "boy, buddy"). Se pierde ligeramente la peculiar idiosincrasia del personaje que se caracteriza por un registro inculto informal, lleno de expresiones idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos y lenguaje figurado en general. Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
215	Río Rojo	00:39:39	- Kansas he says. Fine howdy-ma'am that'd be , when the railroad's in Missouri. - Railroad in Kansas, too. - Where? - I saw the one in Topeka and there's one in Abilene.	- Ha dicho Kansas. La verdad no lo entiendo, ir a Kansas cuando el ferrocarril está en Misuri. - También en Kansas hay ferrocarriles. - ¿Dónde? - Vi uno en Topeka y otro en Abilene.	1D2 1D3 1B2	Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado; figura retórica: sarcasmo. Intencionalidad: ironía.	Creación discursiva. Se pierden la intencionalidad del sarcasmo y el registro informal característico del personaje, lleno de expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. "Fine howdy-ma'am that'd be" ("that's a fine how-do-you-do"): "es una situación terrible".
216	Río Rojo	00:40:20 01:11:59	-Suppose if I tangled with him , I'd have to take you on too. -You'll find him a handful by himself. Then we won't have to count noses in the morning.	-Supongo que si me peleara con él, me enfrentaría igualmente contigo. -Con él tendrías más que suficiente. Así no tendremos que contar quién falta mañana por por la mañana.	1A2 1B2 1D2 1D3 2A 2B 2C 3	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Intencionalidad: ironía. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones, figura retórica: ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Se evita la traducción idiomática de la sintaxis coloquial. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal. El registro informal y expresividad de los verbos frasales o compuestos, figurados e informales "to tangle with" y "to take on" se pierde ligeramente con el verbo descriptivo "pelear" y el pronominal "enfrentarse". También se pierde con la traducción de la expresión idiomática "to count noses" como "contar quien". La creación discursiva "con él tendrías más que suficiente" para "you'll find him a handful by himself" es coherente con el código visual y respeta la sincronía cinésica (Matt se toca la nariz insinuando el gesto de una pistola, pensativo, irónico, implicando que Dunson lo mataría).

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
217	Río Rojo	00:40:30	<i>To Dunson it was just a job, a big job . Ever north they drove. Ten thousand cattle crawling through hot, dry country and by the of the first two weeks they had covered over one hundred and sixty miles. Every mile had taken it's toll... quietly.</i>	<i>Y así continuamos hacia el norte. Diez mil cabezas de ganado avanzando por una región cálida y seca. <u>El fondo nos atormentaba y caminábamos con gran trabajo</u> , pero al final de las dos primeras semanas, habíamos recorrido ya 160 millas.</i>	1B1 1C1 1D3 1B3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador V.D. lee la historia mientras el libro aparece en la imagen. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: narrador inexistente V.O.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Groot, el acompañante del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye omisiones y adiciones, respetando o violando las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.
218	Río Rojo	00:41:04 00:47:03 00:51:50 00:56:18	- Cinch him up. - That old ankle 's sure puffing up. - Yeah. - We're gonna have to paint it tonight. - Keep 'em moving. - It's a good thing we got a big remuda . - He's worn out three, four horses a day. I had a little roan horse once and they... Yeah, and he was riding a little buckskin mare . Take along an extra horse , huh?	- Esta maldita pata se está hinchando. - Sí. - Tendremos que pintarla esta noche. - Que sigan adelante. - Es una suerte que tengamos caballos de repuesto. - Revienta tres o cuatro caballos al día. Tuve una vez un caballo y ellos... Sí, y montaba una pequeña yegua. Y otro caballo de refresco.	1A1 2B 2C	Léxico del género: ecuestre. Convenciones del género: tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Generalización del hipónimo "ankle" con el hiperónimo "pata". Traducción literal de "to paint": "pintar" (echar el ungüento para la hinchazón de la pata de un caballo). Equivalente funcional, descripción del préstamo del español "remuda": "caballos de repuesto". Plano general, personajes de lado agachados, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. Omisión de "roan": "ruano": pelaje del caballo que tiene pelos blancos mezclados uniformemente con los de color. Equivalente acuñado de " mare": "yegua". Omisión de "buckskin": "cebruno o cervuno" (del color amarillento del ciervo). Explicitación de "extra horse": "caballo de refresco" ("spare horse").

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
219	Río Rojo	00:42:20	-Bet I ate ten pounds in the last 16 days. Before this is over I'll probably eat enough land to incorporate me in the Union . - Ow! Hey, that hurt!	-Apostaría a que he tragado durante los últimos 16 días... suficiente tierra para ser incorporado como <u>nuevo estado</u> de la Unión. - ¡ El estado de Groot!	1C1 1B2 1C2 1D3 2B 2C	Elementos culturales: unidad de peso y masa. Intencionalidad: ironía y humor. Convención del género: figura retórica: ironía. Aspectos ideológicos. Variedad de uso. Campo temático: política, historia. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Omisión de la unidad de peso y masa "pounds". Amplificación, explicitación de "nuevo estado" de la Unión (gobierno de EE.UU. durante la Guerra de Secesión, el "Norte") para mantener la intencionalidad de la V.O.: ironía y humor. (Groot es es nombre del personaje). Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
220	Río Rojo	00:42:37	- Teeth or no teeth, I can still use me a whip. - Keep away from the sugar. - Too late, pop. I already got me some. -Having a sweet tooth's almost as bad as having a whiskey "tengue" or liking a lady. -A hundred days.	- Con dientes o sin ellos, todavía sé usar el látigo. - Y tú no metas la mano en el azúcar. - Demasiado tarde, viejo. Ya he cogido algo. -No tener dientes es tan malo como tener una lengua viperina. -Yo sin dientes.	1B2 1D2 1D3 2B 2C 3	Intencionalidad: ironía y humor. Convención del género: figura retórica: ironía. Convención del personaje: registro informal. Variedad de usuario: geográfica, social, idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Con la creación discursiva: "No tener dientes es tan malo como tener una lengua viperina" se pierde en parte la intencionalidad de ironía y humor de la V.O.: "Having a sweet tooth's almost as bad as having a whiskey "tengue" or liking a lady": "Ser goloso es casi tan malo como darle al whisky o gustarte una chica" (tres adiciones). Resaltar el carácter goloso del personaje es importante para el hilo narrativo por resultar en una estampida en la que se pierde la vida de un vaquero y cientos de reses. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar" p. ej. "tengue": pronunciación sureña de "tongue".
221	Río Rojo	00:42:55	<i>After three weeks they reached, San Saba.</i>	<i>Al cabo de tres semanas, llegamos a San Saba.</i> (Narración añadida V.D.:) <i>Cuanto más nos alejábamos, más largas se hacían las millas recorridas. Tom, en fin, no pensaba en otra cosa que en llegar. Siempre había sido un hombre duro pero ahora lo era más aún y sin embargo necesitábamos un descanso y llegar a algún sitio en donde pudiéramos tomarlo.</i>	1B1 1C1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador V.D. lee la historia mientras el libro aparece en la imagen (y 40 segundos más). Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: narrador inexistente V.O.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Narrador. Amplificación. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Groot, el acompañante del protagonista Tom Dunson, incluso cuando el libro ya no aparece en la imagen (40 segundos).

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
222	Río Rojo	00:44:18	<i>Thirty days on the trail and they reached the brazos. The way now became harder. Hills and rocks impeded their progress.</i>	<i>Treinta días y llegamos al Brazos. <u>El ganado cansado estaba inquieto y resultaba difícil mantenerlo agrupado.</u></i>	1B1 1C1 1D3 1B3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador V.D. lee la historia mientras el libro aparece en la imagen. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: narrador inexistente V.O.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Groot, el acompañante del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye creaciones discursivas, omisiones y adiciones, respetando o violando las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.
223	Río Rojo	00:45:03 00:45:12 00:46:38	<i>They gazed in the cool evening water in the ground...</i>	Ø	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales: canciones.	No traducción, el personaje en la imagen, el vaquero Dan, canta en inglés.
224	Río Rojo	00:47:22	- Nighthawk sneezed, just sneezed , and the whole bunch was off . - They run for six miles 'fore we got 'em headed. - That's when Whizzer White and three other fellas got it .	-Un buitre estornudó, sencillamente estornudó, y todo el rebaño se desperdigó. - Corrieron seis millas antes de que pudiéramos alcanzarlos. - El pobre Whizzer White y otros tres pagaron con su vida.	1A1 1A2 1D3 1B3 2B 2C	Léxico, sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de uso. Campo temático: aves. Máxima conversacional de la manera. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Traducción de "nighthawk": "chotacabras" (pájaro nocturno, o fig. "sonámbulo") por un equivalente cultural más conocido y con mejor eufonía: "buitre". Se mantiene la repetición característica del personaje con "sneezed": "estornudó". Explicitación de "bunch was off": "el rebaño se desperdigó" y de "got it": "pagaron con su vida", lo que respeta la máxima conversacional de la manera que recomienda ser claros y huir de la ambigüedad. Omisión de "fellas", característico del registro informal del personaje. Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
225	Río Rojo	00:56:37 00:57:01	(00:56:37. Libro en la imagen. No traducción). <i>Forty days and the dust turned to rain . Short rations with Dunson driving both cattle and men. There was no turning back now despite the loss of the other grub wag</i>	(00:57:01. Código visual: pasan las vacas, no hay diálogo. Narración añadida en la V.D. que sigue con la narración del código escrito en la imagen 00:56:37) <u>Luego más tarde llegaron las lluvias, exactamente diez días después.</u> <i>Cuarenta días <u>en total de viaje</u> y el polvo se transformo en mar, <u>llovió fuertemente durante más de una semana y la lluvia nos aniquiló. La lluvia y Tom porque ahora los muchachos le temían.</u></i>	1B1 1C1 1D3 1B3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador V.D. lee la historia mientras el libro aparece en la imagen. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: narrador inexistente V.O.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Groot, el acompañante del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye creaciones discursivas, omisiones y adiciones, respetando o violando las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.
226	Río Rojo	00:57:29 01:26:00 01:40:12 01:42:42	- Beef again? - I was thinking of sow belly and beans . - Got a mite of that left, but it takes time to cook up a tasty meal. - I can't whip up no pâté foie gras with 30 hungry drivers breathing down my neck. - I could eat something else. - You gotta bed down early, it's beef . I had pie and biscuits and beans and coffee ... and a bottle of whiskey ! Yeah. Anybody can fix good victuals if they have something to cook. I believe it's your beef we're eating.	- ¿Otra vez buey? - Tenía previsto puerco y judías. - Todavía queda algo, pero preparar una buena comida lleva su tiempo. - No puedo entretenerme con 30 bocas que se me echan encima. - Comería cualquier cosa. - Pues o te acuestas más temprano, o comes buey. ¡Me han dado pastel, bizcochos, judías, café... y una botella de whisky! Sí. Teniendo unos buenos ingredientes se puede preparar una buena comida. Creo que es uno de sus bueyes lo que va a comer.	1B3 1C1 1D3 2B 2C	Elementos culturales: gastronomía, alimentación, bebida. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Equivalente cultural de "beef": "buey" ("steer"). Generalización del hipónimo "sow belly" (panza de cerda) por un hiperónimo: "puerco" y del arcaísmo "victuals": "vitualas" (víveres de la expedición) por "comida". Explicitación del sentido figurado en la escena de "I can't whip up no pâté foie gras": "no puedo entretenerme", en vez de su sentido literal: "no puedo hacer pâté foie gras". Plano americano, la boca se tapa con el sombrero al subir y bajar la cabeza, por lo que no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía. Equivalentes acuñados: "pie": "pastel", "beans": "judías", "coffee": "café". Préstamo léxico de "whiskey" o "whisky" a "whisky" o "güisqui". Equivalente cultural: "biscuits" (bollos, panecillos): "bizcochos". Plano general. "Me han dado pastel, bizcochos": "DE".

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
227	Río Rojo	00:58:44	<i>Sixty days, tired c attle and tired men. Trouble was not far off. The men sat in small groups, sullen and morose. The food became worse and Dunson was constantly on the alert for the first sign of mutiny.</i>	<i>Sesenta días <u>después</u>, <u>acampamos cerca del poblado indio de los Wichitas</u>. Con ganado paupérrimo, hombres cansados <u>y las raciones cada vez menores</u>. <u>Los hombres estaban a un pie de la rebelión y Tom lo sabía, dado que los vigilaba continuamente, ni un solo momento les perdía de vista.</u></i>	1B1 1C1 1D3 3 1B3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador se ajusta al tiempo en que aparece el libro en la imagen. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Nadine Groot, el amigo del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye creaciones discursivas, omisiones y adiciones, respetando y violando las máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Por ejemplo, el espectador de la V.D. recibe información sobre los indios con la narración (00:58:44) y el espectador de la V.O. la recibe más tarde con el diálogo (01:00:33).
228	Río Rojo	01:01:01	A fella named Jesse Chisholm , an Indian trader. He told me he blazed a trail all through the nations. Said we could follow it to Kansas.	Había un muchacho llamado Jesse Chisholm, un traficante indio. Me dijo haber descubierto un camino a través de la región. Por el cual podíamos seguir hasta Kansas.	1C1 1D3 3 2B 2C	Elementos culturales: nombres de personajes famosos. Variedad de uso. Campo temático: historia. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	No traducción. Transferencia, préstamo puro. Naturalización: adaptación de la pronunciación. Plano general "DE" con la última frase de lado, por lo que no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía.
229	Río Rojo	01:02:16	- And you, Fernandes ? - Me, I think this way. - If I'm to die, I go south to die. - At least my people can find my grave and put flowers on it.	- ¿Y tú, Fernández? - Yo digo lo siguiente. - Si he de morir, quiero morir en el sur. - Por lo menos mi gente podrá ver mi tumba y poner flores en ella.	1C1 1D1 3 2B 2C	Elementos culturales: nombres de personajes. Presencia de otra lengua: nombre del personaje mexicano. Convenciones del género: caracterización del personaje, verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Naturalización: adaptación de la morfología y pronunciación. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
230	Río Rojo	01:03:43	Plantin' and readin', plantin' and readin'. Fill a man full of lead , stick him in the ground and then read words at him. Why, when you've killed a man... why try to read the Lord in as a partner on the job?	Matar y leer, matar y leer. Llenar el cuerpo de un hombre de plomo, meterlo bajo tierra y luego leer sobre la tumba. ¿Por qué cuando mata a un hombre... ha de pedir al Señor que le perdone de todos sus pecados?	1A2 1B2 1D3 2B 2C 3	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Intencionalidad: ironía. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado, figuras retóricas: metáfora e ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Explicitación del sentido figurado de "planting" con "matar". Traducción literal de la metáfora de la muerte "fill a man full of lead": "Llenar el cuerpo de un hombre de plomo". Creación discursiva de "to read the Lord in as a partner on the job": "pedir al Señor que le perdone de todos sus pecados". Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía.
231	Río Rojo	01:04:51	- Ain't as bad as it should be . - You too? What have you got to say? - Nothing. If I did, you wouldn't listen to it.	- Podía haber sido peor. - ¿Tú también? ¿Qué tienes que decir? - Nada. Si lo dijera, no me escucharías.	1B2	Intencionalidad: ironía. Convenciones del género: figura retórica: ironía.	Reducción de la ironía con la suavización de la carga informativa de "it should": "debería de/tendría que" con "podía".
232	Río Rojo	01:05:06	- You find 'em? - No. They're gone all right. - Well, that's a pretty how-d'ye-do! - You oughta... - Matthew... - No, I better tell him myself.	- ¿Les has encontrado? - No. Se han marchado. - En fin, es muy difícil explicárselo. - será mejor que se lo diga yo.	1D2 1D3 2B 2C	Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva "es muy difícil explicárselo" para "that's a pretty how-d'ye-do!", en vez de una expresión equivalente: "¡En buen lío/berenjenal nos hemos metido! o ¡Vaya lío!". Se pierde expresividad en la escena, puesto que este personaje se caracteriza por su uso de expresiones idiomáticas. Plano general (las tres primeras líneas) y medio (las tres líneas restantes), por lo que no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
233	Río Rojo	01:05:52 01:14:40	- Anybody know about Teeler, Kelsey or Laredo? - There's no doubt. I checked the wagon. - We're shy some cartridges and flour. - How many cartridges? - This side of 100. - Flour? - One sack. - Sneaking, yellow ...	- ¿Alguno de vosotros sabe algo de Teeler, Kelsey o Laredo? - No cabe la menor duda. He comprobado el carro. - Y se llevaron munición, harina y <u>un poco de sal</u> . - ¿Cuánta munición? - Un centenar. - ¿Y harina? - Un saco. - Cobardes... Además de robar <u>sal</u> , harina y munición. Es decir, además de ser ladrones, habéis desertado.	1A2 1D3 1B3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	-Traducción de la locución verbal "there's no doubt" con la expresión "no cabe la menor duda", manteniendo la peculiar idiosincrasia del personaje que se caracteriza por un registro informal, lleno de expresiones idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos y lenguaje figurado en general. -Amplificación de "un poco de sal". Plano general (primero "DE" y después se da la vuelta) lo que le permite al traductor violar la máxima conversacional de la cantidad, puesto que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. Se vuelve a añadir "sal" en otra escena, lo que al menos mantiene la coherencia. Plano en "OFF": ausencia de restricciones visuales. -Reducción de "sneaking, yellow": "escurridizos, gallinas" a "cobardes". Plano americano, lo que le permite al traductor seguir la máxima conversacional de la manera, puesto que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
234	Río Rojo	01:06:28	<i>He ordered the herd to move on , and move they did with Dunson driving them at every step.</i>	<i>Y seguimos avanzando, <u>Tom vigilaba</u> todos los pasos.</i>	1B1 1C1 1D3 3 1B3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Texas (ruta ganadera de Texas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen. Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador se ajusta al tiempo en que aparece el libro en la imagen. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera.	V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Nadine Groot, el amigo del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye creaciones discursivas y omisiones, respetando las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
235	Río Rojo	01:06:43	∅	(Narrador) <i>Eh, los muchachos confiaban en que Teeler, Laredo y Kelsey lograrían escapar, pero no les daban demasiadas facilidades, Cherry y Grant eran demasiado rápidos con sus armas y nosotros seguimos avanzando hasta...</i>	1B1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste: situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: continuación de la narración del escrito en la imagen (libro) que aparece en otras escenas, inexistente en ésta. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra el texto elaborado para el doblaje.	Código visual: plano general, con el ganado de fondo, sin código escrito en la imagen o diálogo. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. posiblemente para seguir con el hilo narrativo establecido con la narración del libro escrito en la imagen que aparece en otras escenas.
236	Río Rojo	01:11:45	That's awful good, tom. Boys did all right .	Eso está muy bien, Tom. Los muchachos se han portado, ¿eh?	1A2 1D3 1B3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	-Traducción de la expresión "did all right" con la expresión "se han portado, ¿eh?", manteniendo la peculiar idiosincrasia del personaje que se caracteriza por un registro informal, lleno de expresiones idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos y lenguaje figurado. Plano general, lo que le permite al traductor violar la máxima conversacional de la cantidad, puesto que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
237	Río Rojo	01:12:02	-That leg bothering you? -Yeah. I hooked it on a horn. -It's opened it up a little.	-¿Te molesta la pierna? -No. La he sujetado con un cuerno. -Se ha abierto un poco.	1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código lingüístico. Guion. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	Modulación de "yeah" a "no". Plano medio. El personaje está sentado e inclina la cabeza de lado a lado hacia abajo, con lo que la palabra "no" sí que es coherente con la imagen y respeta la sincronía cinésica, aunque no sea fiel al código lingüístico. V.O.: sí que le molesta la herida porque se le ha enganchado en el cuerno de una vaca. V.D.: no le molesta porque se ha sujetado la herida con un cuerno de vaca.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
238	Río Rojo	01:12:56 01:14:57	- Sometimes I think he's going plumb out of his head. - Why tell me? If you feel that way, what do you tell me for? You been drinking, you ain't been sleeping and you're close to crazy.	- A veces creo que ha perdido el juicio por completo. - Si lo crees así. ¿Por qué no se lo dices?, anda díselo. Ha estado bebiendo y no duerme nunca, y <u>si no está loco, está muy cerca de perder el juicio.</u>	1A2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	-Traducción de la expresión idiomática "he's going plumb out of his head "con la locución verbal "ha perdido el juicio por completo", manteniendo la peculiar idiosincrasia del personaje que se caracteriza por un registro informal, lleno de expresiones idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos y lenguaje figurado. Se emplea la misma locución como ampliación de: "you're close to crazy": "si no está loco, está muy cerca de perder el juicio". -Modulación, creación discursiva de "what do you tell me for?" por "anda díselo", quizá por tratarse de plano medio corto y tener restricción de isocronía y sincronía fonética o labial: "tell <u>m</u> e <u>fo</u> r": " <u>dí</u> s <u>e</u> lo".
239	Río Rojo	01:13:09-01:14:04 01:24:07-01:25:34 01:29:35-01:29:45 01:31:15-01:31:19 01:51:13-01:51:26 01:53:44-01:54:13 02:04:15-02:04:40 02:04:50-02:05:07	Cortes añadidos en inglés.	Cortes añadidos en inglés.	1D3 3 1E	Variedad de uso. Modo: -código lingüístico: guion -código visual: ajuste: situaciones con restricciones visuales Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico. Canal acústico. Código musical y de ruidos.	No traducción. Cortes añadidos en inglés sin doblaje, narrador, subtítulos, etc. en español.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
240	Río Rojo	01:17:36	<p>- You was wrong, Mr. Dunson.</p> <p>- I been with you a lot of years.</p> <p>- And up till now, right or wrong, I always done like you said.</p> <p>- Got to be kind of a habit, I guess, cos that's why I'm staying with you.</p> <p>- Go on with 'em.</p>	<p>- Estabas equivocado, Sr. Dunson.</p> <p>- He estado contigo durante muchos años.</p> <p>- Y hasta ahora, bien o mal, siempre he hecho lo que has mandado.</p> <p>- Supongo que se ha convertido en una costumbre, y por este motivo me quedo.</p> <p>-Vete con ellos.</p>	1D3 2B 2C	<p>Variedad de uso. Modo. Código visual.</p> <p>Ajuste. Situaciones con restricciones visuales.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.</p>	<p>Primer plano. Traducción bastante literal. Se le da más prioridad a la isocronía que a la sincronía fonética o labial.</p>
241	Río Rojo	01:19:39	<p><i>So Matthew Garth had the responsibility of a great herd...and onward they went with the spectre of Dunson behind.</i></p>	<p><i>Y así fue como <u>se llevaron el rebaño de Tom ...y emprendimos la marcha mirando por encima del hombro por si volvía en nuestra busca.</u></i></p>	1B1 1C1 1D3 3 1B3	<p>Foco contextual dominante: narrativo.</p> <p>Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Texas (ruta ganadera de Texas a Kansas "Chisholm Trail").</p> <p>Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste.</p> <p>Código escrito en la imagen.</p> <p>Sincronismo de caracterización o acústico: el narrador se ajusta al tiempo en que aparece el libro en la imagen.</p> <p>Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen.</p> <p>Máximas conversacionales de la cantidad y la manera.</p>	<p>V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película.</p> <p>V.D.: Naturalización: adaptación: narrador.</p> <p>La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Nadine Groot, el amigo del protagonista Tom Dunson ("Se llevaron" debería ser "nos llevamos" por coherencia con la narración a lo largo de la V.D.)</p> <p>La adaptación incluye creaciones discursivas, omisiones y ampliaciones respetando y violando las máximas conversacionales de la cantidad y la manera.</p>
242	Río Rojo	01:21:33	<p>-Yeah, I been wondering too.</p> <p>- The way he looked when we left him.</p> <p>- It all happened so fast.</p> <p>- I hadn't... I hadn't started out...</p> <p>- We couldn't let him hang Teeler and Laredo.</p> <p>- You sure he'd have done it?</p> <p>- I don't know.</p> <p>- He was wrong.</p> <p>- Hope I'm right. Hope there's a railroad in Abilene.</p>	<p>- Eso mismo me pregunto yo.</p> <p>- Recuerdo su mirada cuando le dejamos.</p> <p>- Todo fue tan...</p> <p>- No... no podía dejar que lo hiciera.</p> <p>- No podíamos dejarle ahorcar a Teeler y a Laredo.</p> <p>- ¿Te reprochas lo que hiciste?</p> <p>- No lo sé.</p> <p>- Él estaba en un error.</p> <p>- Confío en que yo estuviera en lo cierto. Y en que haya un ferrocarril en Abilene.</p>	1D3 2B 2C 3	<p>Variedad de uso. Modo. Código visual.</p> <p>Ajuste. Situaciones con y sin restricciones visuales.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Primer plano. Adaptación. Se le da más prioridad a la isocronía que a la sincronía fonética o labial y reproducción exacta del sentido. Aun así las tres primeras líneas tienen muy buena sincronía fonética, incluyendo las interjecciones del actor de doblaje "umm", "eh"...</p> <p>Carecen de restricción visual:</p> <p>- "You sure he'd have done it?": "¿Te reprochas lo que hiciste?" (Voz en "OFF". Creación discursiva)</p> <p>- "Hope there's a railroad in Abilene": "Y en que haya un ferrocarril en Abilene" (El actor se tapa la boca con la taza. Reducción de "hope")</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
243	Río Rojo	01:25:30	∅	(Narrador) <i>Pasaron otros tres días y constantemente descubríamos más señales de los indios, pero no sabíamos ni una palabra con respecto a Buster y Cherry.</i>	1B1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste: situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: continuación de la narración del escrito en la imagen (libro) que aparece en otras escenas, inexistente en ésta. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra el texto elaborado para el doblaje.	Código visual: plano general, cabalgando con el ganado, sin código escrito en la imagen o diálogo. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. posiblemente para seguir con el hilo narrativo establecido con la narración del libro escrito en la imagen que aparece en otras escenas.
244	Río Rojo	01:26:15	- A whole wagon train of 'em heading for Nevada! - No fooling? - Oh, I ain't fooling. I seen 'em. - They belong to the Donegal. - He sent back to New Orleans for his whole outfit. - They got a long bar and dice tables ... - That's for me! - Dancing girls . - Me, too.	- ¡Toda una columna de carros que va en dirección a Nevada! - ¿Eso es verdad? - Claro que digo la verdad, os lo prometo. Les he visto. Pertenecen a Donegal. - Él se marchó a Nevada y mandó a Nueva Orleans a buscar todos sus bienes. - Tienen un bar grande y muy largo y... - y mesas de juego. - Y muchachas que bailan y... - <u>y espejos</u> .	1A1 1B3 2B 2C	Léxico del género: juegos: dados; personajes, profesión, oficios: chica de <i>saloon</i> . Convenciones del género: caracterización del personaje: explicitación del léxico (su profesión); verosimilitud, espacio y tiempo. Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Ampliación, descripción de "long bar": "un bar muy grande y muy largo". Equivalente cultural, generalización del hipónimo "dice tables" al hiperónimo "mesas de juego". Equivalente funcional, descripción de "dancing girls": "muchachas que bailan". Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía, por lo que es posible violar la máxima de la cantidad con la amplificación "y espejos".
245	Río Rojo	01:26:50	Two days, we'll all have coffee .	Dentro de dos días tomaremos todos <u>una taza de café</u> .	1A1	Léxico general: alimentación, bebida. Convención del género: figuras retóricas: metonimia (objeto poseído por poseedor).	Ampliación, traducción con una metonimia ("una taza de"), figura retórica que sule aparecer en el género.
246	Río Rojo	01:27:05	- Remember that little filly I used to own? - That's what I figured.	- ¿Recuerdas aquella muchacha mía? - Lo que me imaginaba.	1A1 1D2 0 2B 2C	Léxico del género: jerga. Variedad de usuario: temporal. Convención del género: tiempo. Fase pre-analítica: contexto profesional del traductor. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de la connotación y registro informal de "filly" (jerga, arcaísmo): "una chica viva, marchosa", fig. "potrilla" por "muchacha". Eufemización suavizando el tono machista. Contexto profesional del traductor: posible autocensura en favor de la moralidad (suprimir el machismo). Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
247	Río Rojo	01:27:21	∅	(Narrador) <i>Las noticias que trajo Buster cambiaron la actitud de los muchachos, je, je, ya nadie tenía que darlos prisa.</i>	1B1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste: situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: continuación de la narración del escrito en la imagen (libro) que aparece en otras escenas, inexistente en ésta. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra el texto elaborado para el doblaje.	Código visual: plano general, cabalgando con el ganado, sin código escrito en la imagen o diálogo. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. posiblemente para seguir con el hilo narrativo establecido con la narración del libro escrito en la imagen que aparece en otras escenas.
248	Río Rojo	01:35:30	He wouldn't pick you off in the fog, Buster.	Dunson no podría dar contigo en la niebla.	1A2 1D3 2B 2C	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, verbos frasales, expresiones. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Reducción de la carga informativa de "to pick off" (verbo frasal o compuesto, jerga, coloquial): "cargarse" con la traducción "dar con". Se pierde expresividad en la escena. Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
249	Río Rojo	01:38:13 01:39:10	- Please. I'd really like to talk to you. - I'd like it better than talking to a mirror. - He had to belive . - So he started thinking one way-his way. - He told men what to do and made 'em do it. - Otherwise we wouldn't have got as far as we did . - He started for Missouri and all he knew was we had to get there . - I took his herd away from him. - You love him, don't you? - He must love you. - That wouldn't be hard. - Did you like that? - I've always been kinda slow in making up my mind. - Maybe I can help. - I don't need any more help, but will you do that again?	- De verdad. Me gustaría hablar contigo. - Te prefiero a ti que al espejo. - Tenía que creer en ello. - Y se forjó una idea fija. - Decía a los hombres lo que tenían que hacer y les obligaba a hacerlo. - Si no nunca hubiésemos llegado tan lejos. - Empezó el viaje hacia Misuri y sólo sabía que tenía que llegar. - <u>Luego</u> , yo le arrebaté su ganado. - Tú le quieres, ¿verdad? - Él debe quererte. - Es fácil de comprender. - ¿Te gusta esto? - Siempre he sido lento en tomar decisiones. - Tal vez te pueda ayudar. - No necesito tu ayuda, pero, puedes volver a hacerlo.	1D3 2B 2C 3 1B2	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico. Intencionalidad: Ironía. Convención del género: figura retórica: ironía	Primer plano. Adaptación. Se le da más prioridad a la isocronía que a la sincronía fonética o labial y reproducción exacta del sentido. Técnicas de traducción: -Omisión de información innecesaria para comprender el mensaje: "really", "talking to", "as we did", "there", "kinda" -Reducción: "So he started thinking one way-his way": "Y se forjó una idea fija" -Modulación, creación discursiva: "That wouldn't be hard": "es fácil de comprender", "please": "de verdad" -Ampliación: "believe": "creer en ello" -Amplificación: "luego" Se mantiene la ironía de "I've always been kinda slow in making up my mind": "Siempre he sido lento en tomar decisiones" (después de que la Srta. Melay bese a Matt y le pregunte si le ha gustado).

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
250	Río Rojo	01:38:55	After he'd gotten what he'd been after for so long, it wasn't worth anything. Wasn't worth having.	Después de haber hecho todo eso, después de haberlo conseguido... resultó que no tenía ningún valor.	1D2 2A 2B 2C	Variedad de usuario. Idiolecto (repetición). Convención del género: caracterización del personaje: figura retórica: repetición. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía	Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar: idiolecto. Con la reducción de la repetición de "wasn't worth" se pierde parte de la expresividad de la escena y caracterización del personaje (repeticiones). Sí que se mantiene la primera repetición de "he'd". Posible omisión por mantener la sincronía fonética o labial en un plano medio corto.
251	Río Rojo	01:41:15	<i>And that night they moved. The river was rising, they must get across while there was still time.</i> <i>In the meantime, Dunson had found men and ammunition and taken up the chase.</i> ∅	∅ <i>Mientras tanto, Tom había encontrado hombres, municiones y había emprendido la persecución.</i> <u><i>No se le podía reprochar, había trabajado muy duro durante catorce años y unos hombres le habían arrebatado lo suyo, tal vez ustedes hubiesen hecho lo mismo.</i></u>	1B1 1C1 1D3 3 1B3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Texas (ruta ganadera de Texas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen y situaciones sin restricciones visuales. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen y continuación de su narración en V.D. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra la traducción amplificada para el doblaje.	No traducción de parte del escrito en la imagen (libro). V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Nadine Groot, el amigo del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye omisiones y adiciones, que respetan o violan las máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. como continuación de la narración del libro escrito en la imagen. Código visual: plano general, sin código escrito en la imagen, personajes cabalgando sin hablar.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
252	Río Rojo	01:43:38	<p>- How'd you get that away from him?</p> <p>- I stole it.</p> <p>- So you stole that bracelet.</p> <p>- How did you get it?</p> <p>- Would you really like to know?</p> <p>- How did you get it?</p> <p>- I got it in the rain!</p>	<p>- ¿Cómo consiguió esto de él?</p> <p>- Se la robé.</p> <p>- De modo que le robó la pulsera.</p> <p>- ¿Cómo lo consiguió?</p> <p>- ¿En verdad quiere saberlo todo, Sr. Dunson?</p> <p>- ¿Cómo lo consiguió?</p> <p>- ¡La encontré en el fango!</p>	1B2 1B1 1B3 1D3 2B 2C	<p>Intencionalidad: ambigüedad.</p> <p>Convención del género. Figura retórica: cierta dilogía o doble sentido causando ambigüedad, escena de cierto foco contextual secundario "retórico persuasivo".</p> <p>Máxima conversacional de la manera.</p> <p>Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste Situaciones sin restricciones visuales.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>No se transfiere la ambigüedad, respetando la máxima conversacional de la manera, pero no siendo fiel a la intencionalidad de la V.O.:</p> <p>Argumento: Matt y la Srta. Melay se acostaron en el monte bajo la lluvia. Lo más probable es que él le diera la pulsera (de la madre de Tom Dunson) antes de irse, pero también es posible, aunque poco probable, que se la encontrara ella, de ahí la ambigüedad con "I got it in the rain", que establece una especie de dilogía o doble sentido.</p> <p>La traducción "la encontré en el fango" no da lugar a ambigüedad. Se pierde parte de la intencionalidad de la escena: la Srta. Melay es cauta con sus palabras para convencer al Sr. Dunson de que no mate a Matt. La finalidad retórica del diálogo del que esta fracción forma parte es la persuasión, lo que requiere cierta ambigüedad.</p> <p>El enunciado es plano medio corto, pero sin restricción visual porque la Srta. Melay está "DE", por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p>
253	Río Rojo	01:45:41 01:50:55	<p>- Can't live to see it grow.</p> <p>- Thought I had a son.</p> <p>- But I haven't.</p> <p>- And I want one.</p> <p>- I'll wait all day here for you to cross!</p> <p>- Take your time!</p> <p>- Can you blow the whistle once more?</p> <p>- Sure can!</p>	<p>Ø</p> <p>- Creí tener un hijo.</p> <p>- Pero <u>no ha sido así</u>.</p> <p>- No he tenido <u>un hijo</u>.</p> <p>- Y quiero <u>tener</u> uno.</p> <p>- ¡Les he estado esperando todo el día!</p> <p>- <u>¡Cómo quieran!</u></p> <p>- <u>Eh, señor</u>, ¿puede hacer sonar el pito?</p> <p>- ¡Desde luego!</p>	1A2 1B3 2B 2C	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Máximas conversacionales de la manera y la cualidad.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Adaptación. Fórmula que podríamos denominar: "omisión + amplificación = compensación"</p> <p>El segundo ejemplo se caracteriza además por la transposición que lleva al cambio de sentido y creación discursiva.</p> <p>En el primer ejemplo se omite el enunciado "can't live to see it grow" donde Dunson se lamenta de que algún día morirá y no podrá ver crecer su negocio del ganado. Con la amplificación de "un hijo" se produce una redundancia, paráfrasis, violando la máxima conversacional de la manera.</p> <p>En el segundo ejemplo la adaptación, creación discursiva, viola la máxima conversacional de la cualidad al crear una falsedad: el maquinista del tren no les ha estado esperando todo el día, acaba de llegar y se ofrece a esperar todo el día (fig.) a que pasen.</p> <p>Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
254	Río Rojo	01:48:25	<i>That was the question in every man's heart as they drove on.</i> <i>One hundred days and in Matthew Garth's heart a growing fear that there no railroad.</i>	∅ <i>Cien días y no habíamos visto señal humana y todavía menos durante las dos últimas semanas.</i> <i>Todo el mundo estaba dispuesto a creer que no existía el ferrocarril.</i>	1B1 1C1 1D3 3 1B3	Foco contextual dominante: narrativo. Elementos culturales: basado en los anales de la historia de Tejas (ruta ganadera de Tejas a Kansas "Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen. Convenciones del género: verosimilitud, escrito en la imagen y continuación de su narración en V.D. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra la traducción amplificada para el doblaje.	No traducción de la primera parte del escrito en la imagen (libro). V.O.: Código escrito en la imagen: libro del que el espectador lee la historia contada en tercera persona, sin narrador, a lo largo de la película. V.D.: Naturalización: adaptación: narrador. La historia se narra en primera persona, desde el punto de vista de Nadine Groot, el amigo del protagonista Tom Dunson. La adaptación incluye omisiones y adiciones, que respetan o violan las máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. como continuación de la narración del libro escrito en la imagen. Código visual: plano general, sin código escrito en la imagen y sin diálogo.
255	Río Rojo	01:51:25	∅	<i>Aquellas 12 millas por el atajo fueron las más cortas de mi vida. Qué diferente es cuando sabemos hacia dónde nos dirigimos.</i>	1B1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste: situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: continuación de la narración del escrito en la imagen (libro) que aparece en otras escenas, inexistente en ésta. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra el texto elaborado para el doblaje.	Código visual: plano general, Matt y Buster cabalgando, sin código escrito en la imagen o diálogo. Código lingüístico: amplificación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. posiblemente para seguir con el hilo narrativo establecido con la narración del libro escrito en la imagen que aparece en otras escenas.
256	Río Rojo	01:52:14	-What's the best way to the stockyard? -Drive 'em through town. - They're not house-broken. -That's all right.	-¿Cuál es el mejor camino hacia los establos? -Directamente a través de la población. -¿Quiere decir por entre las casas? -Exacto.	1C1 1B2	Elementos culturales: costumbres, situación cotidiana, expresión popular. Intencionalidad: ironía, humor. Convención del género: figuras retóricas: ironía.	Omisión y creación discursiva. V.O.: ironía y humor advirtiendo de que si el ganado pasa por el pueblo no "han aprendido a hacer sus necesidades donde corresponde": "they're not house-broken", expresión común referida a esa fase del período de entrenamiento de los perros para tenerlos como mascotas en casa. V.D.: con el cambio de enunciado con "¿Quiere decir por entre las casas?" se pierde la intencionalidad de la ironía y el humor.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
257	Río Rojo	01:52:41-01:52:50	And history was written that day in Abilene, August 14, 1865, a day that marked completion of the first drive on the Chisholm Trail. Excitement and wild hilarity greeted the trail weary men and cattle as they poured into...	∅	1C1 1D3	Elementos culturales: texto basasdo en los anales de la historia de Tejas ("Chisholm Trail"). Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Código escrito en la imagen.	No traducción del contexto histórico narrado por escrito en la pantalla: historia del "Chisholm Trail", ruta ganadera de Kansas a Texas establecida en la segunda mitad del s.XIX. Compensación: el narrador leerá una versión parcida casi cuatro minutos más tarde.
258	Río Rojo	01:56:27	∅	(Narrador) <i>Aquella noche teminó un día en que fue escrita la historia de Abilene, la fecha fue el 14 de agosto de 1865 en la que se hizo el primer viaje, el primero de miles de viajes en los que se trasladaría el ganado para toda la nación.</i>	1B1 1D3 3	Foco contextual dominante: narrativo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste: situaciones sin restricciones visuales. Convención del género: continuación de la narración del escrito en la imagen (libro) que aparece en otras escenas, inexistente en ésta. Dirección: Sincronismo de caracterización o acústico: el actor narra el texto elaborado para el doblaje.	Código visual: plano general, sin código escrito en la imagen o diálogo. Código lingüístico: compensación: narración inexistente en la V.O., añadida en la V.D. para seguir con el hilo narrativo establecido con la narración del libro escrito en la imagen. La parte final del libro había aparecido en pantalla casi cuatro minutos antes en la V.O. y se dejó sin traducir en la V.D.
259	Río Rojo	01:59:55	I <u>was</u> gonna <u>a</u> sk you to <u>ru</u> n, <u>bu</u> t... No, I'm not. It wouldn't do any good. You're too much like him. Oh, stop me, Matt. Stop me...	T<u>e</u> <u>iba</u> a p<u>e</u>dir que <u>huy</u>eras, <u>pe</u>ro <u>a</u>hora... No, no serviría de nada. Te pareces demasiado a él. Oh, <u>v</u>ete, Matt. <u>V</u>ete...	1A2 1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	Primer plano, de lado. Modulación. Aunque la traducción respeta la sincronía fonética o labial, se produce una incongruencia con la escena. (Ella le espera en su habitación para decirle que su enemigo ha llegado y quiere matarlo, pero es inútil que huya. Se besan. "Stop me" se podría referir a "no me dejes que te pida que te quedes" o a "párame" sexualmente, pero de ninguna manera "vete" tiene cohesión alguna con la escena, la intencionalidad o el desarrollo de la narración, por mucho que haya sincronía labial entre " <u>stop</u> " y " <u>v</u> ete".
260	Río Rojo	02:06:45	- When we get back to the ranch, I want you to change the brand . It'll be like this. - Red River D. - And we'll add an M to it. - You don't mind that, do you? - No. - You've earned it.	- Cuando regresemos al rancho, cambiaré la marca. Será así. - Río Rojo D. - Y añadiremos una M. - No te importa, ¿verdad? - No. - Te la has ganado.	1B2 2B 2C	Intencionalidad. Convención del género: valores (amistad, compañerismo). Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	A pesar de la modulación se mantiene la intencionalidad de la escena de remarcar la amistad entre los personajes, que es tan sólida que han resuelto el duelo sin matarse y con respeto. Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial sólo la isocronía.
261	Raíces profundas	00:00:01 a 01:53:00	Grafton's, Wyoming, Alabama, Cheyenne	El bazar / bar de Grafton, ∅, Alabama, Cheyenne	1C1 3	Elementos culturales: nombres de lugares. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	Transferencia, préstamo puro y naturalización (pronunciación y morfología), calco, explicitación.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
262	Raíces profundas	00:03:31 00:04:54	-Long time since I've seen a Jersey cow . -You'll see a lot more. - Jerseys, Holsteins... and the like . I would't know a Ryker from a Jersey cow .	-Hacia mucho tiempo que no veía una vaca Jersey. -Pues por aquí verá muchas. Jerseys, Holsteins... <u>y de otras razas lecheras</u> . Le aseguro que jamás he oído ese nombre.	1A1 1B2	Léxico del género: ganadería, vaqueros, granjeros. Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio. Intencionalidad: ironía. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, lenguaje figurado; figura retórica: símil, ironía.	No traducción. Amplificación con explicitación y particularización (hipónimo). Creación discursiva. Se pierde la intencionalidad de la ironía y con ello parte de la caracterización del personaje.
263	Raíces profundas	00:00:01 a 01:53:00	Joey, Ryker, Joe Starrett, Shane, Marian, Ernie Wright, Chris, Will, Grafton, Rufe, Yank Potts, Fred Lewis, Ed Howells, Johnson, Torrey, etc.	Joey, Ryker, Joe Starrett, Shane, Marian, Ernie Wright, Chris, Will, Grafton, Rufe, Yanqui Potts, Fred Lewis, Ed Howells, Johnson, Torrey, etc.	1C1 3	Elementos culturales: nombres de personajes. Convenciones del género: caracterización del personaje, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	No traducción, préstamo puro, traducción del apodo. Naturalización: adaptación de la pronunciación.
264	Raíces profundas	00:05:42 00:18:10 00:25:00 00:25:11 00:32:47 00:29:42 00:30:49	- Howdy , Starrett. - Howdy , Joe. - Shane, this is Yank Potts. - Howdy . - And Johnson. - Howdy , Shane. - Howdy , Starrett. What can I do you for? - Good afternoon. - Hello . - Hello ! - Morning.	- ¿Qué tal? Starrett. - Hola, Joe. -Shane, te presento a Yanqui Potts. - Encantado, Shane. - Y éste es Johnson. - Encantado. - Hola, Starrett. Me he enterado de que veníais, ¿en qué puedo servirlos? - Buenos días, <u>Sra. Starrett</u> . - Hola, <u>Sr. Johnson</u> . - ¡Hola, <u>Ernie</u> ! - Buenos días, <u>Joe</u> .	1D2 1D3 3	Variedad de usuario: variación social: clase socioeconómica baja. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial (howdy) y más formal (hello). Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación. (Hola para hello/howdy). (Aunque "howdy" se usa especialmente en el Sur, el programa para niños sobre el Oeste, "The Howdy Doody Show" era popular en todos los estados). En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". En esta película hay 11 casos de "hello" y 6 de "howdy", de los que sólo hemos mostrado algunos ejemplos. Se traduce "howdy" como un saludo ("hola"), para preguntar cómo se encuentra alguien (pero no con registro informal equivalente, como "¿qué hay?") y para hacer presentaciones (por ejemplo entre los ganaderos). Se traduce "hello" como un saludo ("hola") y se suelen añadir los nombres.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
265	Raíces profundas	00:00:00 a 01:53:00	Las construcciones gramaticales, sintaxis, morfología de la época son en ocasiones distintas a las empleadas en la lengua inglesa actual.	Se naturaliza la gramática.	1A2 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	A veces hay fidelidad lingüística, sobre todo en las construcciones sencillas. Otras se neutralizan o naturalizan, sobre todo las construcciones informales incultas características del género <i>western</i> (oeste americano, s. XIX). La gramática usada por los personajes con escasa educación formal se compensa con la puesta en escena y léxico que a veces consigue ese registro informal, pero se descompensa con el uso natural de Vd. La gramática incorrecta, inculta usada por los personajes americanos no se compensa con elementos paralingüísticos o prosódicos (como el acento "vulgar").
266	Raíces profundas	01:13:11 01:16:06 00:04:10 00:05:42 00:22:14 00:20:34 01:04:48 01:05:35	- We'd be doing wrong if we wasn't the same. -The two of them reach for pistols, but the new man is quick, terribly quick. One shot, Torrey dead . Sure had me snortin' , son. - I don't want no trouble, Starrett. - I don't see nobody else standing there. - You're thirsty, ain't you , Chris? - Will! Who's tendin' bar round here? - More then you make in this patch of ground. - Me and other men that are mostly dead now.	- Y creo que haremos mal si nosotros no lo somos también. - Luego, los dos sacaron el revólver... pero el forastero, es muy rápido y diestro con las armas. Sonó un disparo, Torrey cayó muerto. Me diste un buen susto, chico. -No vengo en son de pelea, Starrett. - No veo otro forastero por aquí. - Tienes la garganta seca, ¿verdad, Chris? - ¡Oye, Will! ¿Quién puede servir algo de beber? - Más de lo que puedes ganar en esta parcela. - La mayoría de mis compañeros murieron en la lucha.	1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social (y falta de educación formal). Idiolecto (acento sueco). Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal (e inculto). Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Transposición. Omisión. Creación discursiva. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, como la variedad dialectal, idiolecto y registro lingüístico. Varias técnicas para compensar el registro informal de la gramática V.O. que se pierde con la correcta gramática de la V.D. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". Tampoco se dobla el acento sueco del personaje Mr. Shipstead, "Swede" , con su incorrecto uso de la gramática del inglés (por ejemplo 01:16:06).

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
267	Raíces profundas	00:18:26 00:18:48 00:23:23 00:13:19 01:33:31	- My wheat. Them Rykers raided it. - I'm wore down and out. Tired of being insulted by them fellas. - Which one of them tater-pickers are you working for? - Or are you just squatting on the range? - Him and Lee, and all the rest of them Rebs. - Morgan and them boys went home...	- Mi trigo. Los hermanos Rayker derribaron la cerca. - Estoy cansado de tanto luchar. Estoy harto de que se metan con nosotros. - Diga, ¿está trabajando por su cuenta y riesgo? - ¿O, para alguno de esos estúpidos labriegos? - Se ve que el general Lee y los suyos, eran un atajo de cobardes. - Morgan y los demás se han ido a dormir...	 1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social: clase socioeconómica baja (de educación limitada o sin educación). Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	V.O.: Uso de "them" como "the, those" en vez de como la forma del pronombre "they" usada como complemento directo o indirecto del verbo o de preposición. V.D.: Estandarización lingüística: neutralización o nivelación. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
268	Raíces profundas	00:00:00 a 01:53:00	La música tiene la función de hilo narrativo conector de escenas. A veces se usa la misma melodía en distintos ritmos: por ejemplo más liviano, para escenas alegres o de acción, o lenta, en tono triste o de preocupación. Se utiliza "música romántica" cada vez que se miran Shane (forajido que intenta reinsertarse en la sociedad) y Marian (la esposa del ganadero Starrett, para el que trabaja Shane). Se emplea "música de malos" cada vez que salen el hotel-bazar-bar de Grafton o los cuatrereros que allí habitan. Se emplea música con intención "político-irónico-cómica" cada vez que aparece el "rebelde del Sur" Torrey y el viejo "yanqui" le toca con la armónica canciones como "Dixie", originaria de los estados confederados del Sur, en el s. XIX. Se emplea música "fúnebre-militar" para el entierro del veterano exconfederado Torrey. Se emplea "música fúnebre-militar" ("Taps") para el entierro del veterano de guerra Torrey.	Situación equivalente V.D.	 1D3 3 1E	Intencionalidad. El código musical y de ruidos refuerza la narración que se transmite a través de los otros códigos (lingüístico, visual, acústico). Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	La música del género le sirve al traductor como guía narrativa y refuerza el sentido de su traducción.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
269	Raíces profundas	01:04:28 01:03:09 00:11:37 00:15:48 00:33:22 00:49:11 00:11:33 01:21:12 00:58:58	- Evening, ma'am . - You were watching me, weren't you? - Yes, I was. - Where's Mr. Shane going? - He didn't even say goodbye. - I hope you'll stay, Mr. Shane. - Mr. Grafton... - They cut Mr. Wright's fence and Mr. Shipstead's, too. - That was an elegant dinner, Mrs. Starrett. - Goodbye, Mrs. Starrett, we're going. - Except for one man here. Yes, sir .	- Buenas noches, señora. - Me vigilabas mientras venía por el camino, ¿eh? - Sí, <u>señor</u> . - ¿Adónde va el señor Shane? - Ni siquiera se ha despedido. - Espero que se quede , Shane. - Escuche , Grafton... - Han derribado la cerca del Sr. Wright y también la del Sr. Shipstead. - Ha sido una cena exquisita, Sra. Scarrett. - Nos vamos, adiós Sra. Starrett. - Excepto para uno. Sí, señor.	1A2 1D2 1D3	Variedad de usuario. Variación geográfica. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo, espacio y verosimilitud.	Transposición. Compensación. La presencia de "Sir, Mrs., Ma'am", etc. en la V.O. y su traducción equivalente V.D.: "señor, señora, señorita", etc. conlleva al uso gramatical de Vd. en español, inexistente en inglés. El tratamiento de usted no sólo se usa para indicar la formalidad entre personajes distantes o para dirigirse a un militar, sino también para compensar la traducción de algunos términos más formales en inglés que no tienen equivalente formal en español (como el uso de "hello", más formal que "howdy"). Omisión frecuente de "Sir", "Ma'am", etc. por compensación con el tratamiento de usted a lo largo del texto. El uso de "ma'am" es muy común en EE.UU. y mucho más en el sur, donde "Sir" y "Ma'am" son prácticamente obligatorios. Mr.: 10 casos, Mrs.: 4 casos, Ma'am: 1 caso, sir: 2 casos, Miss: 0, "Vd.": 15 casos. Uso de usted: múltiple (ver muestra siguiente).

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
270	Raíces profundas	00:04:01 00:04:37 00:08:03 00:15:33 00:20:00	- You're a little touchy. - I just wanted you to see my rifle. - My place ain't very much yet, but my wife sure can cook! - It won't be long till supper. - You can wash up right here. - He said he didn't want you to fight his fights for him, just help with the work. - I bet you wouldn't leave just because it's dangerous. - Are you new? - Yes, I'm working for Starrett. - Got ready-made pants to fit me?	- Es Vd. un poco quisquilloso. - Sólo quería que viera Vd. mi rifle. - Mi casa no es muy cómoda, desde luego, pero eso sí, ¡mi mujer es una estupenda cocinera! - Dentro de un momento, lo comprobará Vd. personalmente. - Dijo que no para que le ayude Vd. en sus peleas, sino sólo en el trabajo. - Yo aposté a que Vd. no se iría por miedo a esos ganaderos. - ¿ Es Vd. nuevo? - Sí, trabajo para Starrett. - ¿ Tendría Vd. algún pantalón que pueda irme bien?	1A2 1D3 2B 2C 3	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: formal e informal. -Modo. Código lingüístico: registro formal e informal. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal e informal. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	(Ver muestra anterior para el uso de usted) Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal y formal. V.O.: el uso gramatical corresponde a un grado de formalidad coloquial, de vaqueros con escasa educación formal, aunque se tratan con respeto, de ahí el cierto grado de formalidad. V.D.: el uso de Vd. corresponde a un grado de formalidad más elevado, más formal, probablemente para connotar el respeto que los distintos personajes se tienen entre sí, pero que es distinto al registro general de la V.O. El registro informal de la gramática en la V.O. se pierde con la correcta gramática de la V.D. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". La mayoría de planos son medios, americanos, de espaldas, de lado, de lejos, etc., donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. (Continúa en la muestra siguiente)

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
271	Raíces profundas	00:21:52 00:22:12 00:28:25 00:44:43 01:40:24	- Anything else? - Got any soda-pop? - What'll it be? Lemon, strawberry or lilac, sodbuster? - You speaking to me? - I don't see nobody else standing there. - Don't stand in the rain. - You'll catch your death of cold! - Your head... your head needs a bandage. - Shane! Tell him he can't go. Tell him it won't work. Tell him! Shane! - Are you doing this just for me? - For you, Marian... and Joe and little Joe.	- ¿Desea algo más? - ¿Tiene Vd. gaseosas? - Oiga , destripaterrones. ¿A qué prefiere que lo invite? ¿A limón o a zumo de fresa? - ¿Se dirige Vd. a mí? - No veo otro forastero por aquí. - No se quede ahí parado bajo la lluvia. - ¡Puede Vd. pillar una pulmonía! - Convendría... que le vendase a Vd. la cabeza. -¡Shane! A Vd. le hará caso. Dígale que no haga esa locura, por favor. ¡Dígaselo Vd.! ¡Dígaselo! - ¿Hace todo esto por mí? - Por Vd. , Marian... por Joe y por el pequeño.	1A2 1D3 2B 2C 3	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: formal e informal. -Modo. Código lingüístico: registro formal e informal. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal e informal. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	(Continuación de la muestra anterior) Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal y formal. V.O.: el uso gramatical corresponde a un grado de formalidad coloquial, de vaqueros con escasa educación formal, aunque se tratan con respeto, de ahí el cierto grado de formalidad. V.D.: el uso de Vd. corresponde a un grado de formalidad más elevado, más formal, probablemente para connotar el respeto que los distintos personajes se tienen entre sí, pero que es distinto al registro general de la V.O. Además el trato de usted, refuerza la "moralidad" de la relación respetuosa entre Marian (la esposa de Starrett) y Shane (quien trabaja para Starrett). El registro informal de la gramática en la V.O. se pierde con la correcta gramática de la V.D. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". La mayoría de planos son medios, americanos, de espaldas, de lado, de lejos, etc., donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
272	Raíces profundas	00:03:31 00:05:50	- Long time since I've seen a Jersey cow . - You'll see a lot more. Jerseys and Holsteins... and the like. - I got that reservation beef contract .	- Hacía mucho tiempo que no veía una vaca Jersey. - Pues por aquí verá muchas. Jerseys, Holsteins... y de <u>otras razas lecheras</u> . - He conseguido un contrato para proveer de ganado a un tratante.	1A1 1B3 2B 2C	Léxico del género: ganadería, vaqueros, granjeros. Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Máxima conversacional de la cantidad.	No traducción. Amplificación con explicitación y particularización (hipónimo). Intercambio de equivalentes acuñados y culturales. Explicitación y ampliación violando la máxima conversacional de la cantidad, que es posible por ser plano americano y no primar la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
273	Raíces profundas	00:04:06 00:04:58 00:04:12 01:09:48	- Joey! You know not to point guns at people. - I wasn't pointing at anybody, Mother. - Would you put down that gun ? - I just wanted you to see my rifle . - Why don't we just gun him and get on with it?	- ¡Joey! ¿Por qué tienes que apuntar siempre a la gente con tu rifle? - Si no apuntaba a nadie, mamá. - En cuanto baje ese rifle. - Sólo quería que viera Vd. mi rifle. - ¿Por qué no nos decidimos a disparar?	1A1 1A2 2C 1B3 1D3	Léxico del género: armas. Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio. Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, sincronía cinésica, isocronía. Máxima conversacional de la cantidad. Convenciones del género: espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con y sin restricciones visuales.	Variedad léxica, sinonimia. Coherencia del código lingüístico con el visual. Particularización de "guns" con el hipónimo "rifle", en vez de con el equivalente acuñado "armas", lo que reitera la imagen que aparece en pantalla (un rifle, escopeta) y favorece la sincronía cinésica. Plano medio, de espaldas, por lo que no es importante la sincronía labial o fonética, sólo la isocronía, por lo que el traductor se permite la modulación y ampliación, violando la máxima conversacional de la cantidad. Equivalentes acuñados: "rifle": "rifle", "to gun": "disparar".
274	Raíces profundas	00:03:09	- Hello, boy. - You were watching me, weren't you? - Yes, I was.	- Hola, muchacho. - Me vigilabas mientras venía por el camino, ¿eh? - Sí, señor.	1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, sincronía cinésica, isocronía.	Primer plano. Se mantienen la sincronía fonética o labial (vocales abiertas), sincronía cinésica e isocronía.
275	Raíces profundas	00:06:04	- <u>That's just what I'm doin'.</u> - <u>I'm gonna need all my range.</u> - Now you've warned me, get off my place. - <u>Your place?</u> - <u>You'll have to get out before the snow.</u>	- Es lo que <u>hago precisamente.</u> - Te lo advierto <u>necesito todo el terreno para pastos.</u> - Ahora que ya me has advertido, largaos de mi propiedad. - ¿ Tu <u>propiedad?</u> - Antes de que desaparezcan <u>las nieves abandonarás el valle.</u>	1D3 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código visual: ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, sincronía cinésica, isocronía.	Primer plano. Se mantienen la sincronía cinésica, la isocronía y la sincronía fonética o labial: se intercambian las vocales abiertas; las consonantes bilabial nasal /m/, oclusiva bilabial sorda /p/, oclusiva bilabial sonora /b/; y las consonantes dentales: /t/, /d/, /n/ y /l/. Se emplean las técnicas de la explicitación, ampliación y amplificación, por lo que no se sigue estrictamente la sincronía, sino que se da prioridad al sentido del enunciado.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
276	Raíces profundas	00:06:32	- You and the other squatters . - Homesteaders , you mean. - I could blast you outta here right now. - Listen to me. The time for gun-blastin' a man off his place is passed.	- Os iréis, tú y los demás intrusos. - Campesinos, querrás decir. - Si quisiera podría arrojarnos de aquí a todos, ahora mismo. - Voy a contestarte a eso. Los tiempos en que pistola en mano se arrojaba a un hombre de su propiedad, han pasado.	1A1 1C1 1D3	Léxico general del género. Elementos culturales: historia. Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio. Variedad de uso: campo temático: historia.	Léxico de la época. Equivalente cultural de "squatter" ("invasor de tierras"), traducido como "intruso". Equivalente cultural de "homesteader" (término americano de la época, en desuso, que se refería a un "colono" ("settler who claims land"), traducido como "campesino". Reducción de "homestead" ("hacienda", "propiedad") por "esto", dejando que la información se transmita únicamente por el canal visual y perdiéndose en parte la carga histórica del léxico de la V.O. Historia: Abraham Lincoln firmó la primera ley, la "Homestead Act" (1862), para que pudiera pedir un préstamo de tierra federal todo aquel que no hubiera tomado armas contra el gobierno de EE.UU. (incluyendo esclavos liberados y mujeres), que fuera mayor de 21 años o cabeza de familia.
		00:09:23	- A homesteader can't run but a few beef, but he can grow grain.	- No podrá criar más que unos pocos terneros, pero si cultiva trigo, heno...			
		01:05:20	- What's more, I'll buy your homestead .	- Es más, estoy dispuesto a comprarte todo esto.			
		01:07:33	- The other homesteaders ?	- Y a los demás campesinos, ¿qué?			
		01:17:56	- The other homesteaders , I think they run. I think they get out of here.	- Yo creo que los demás campesinos, huirán inmediatamente. Seguro que se marcharan todos de aquí.			
277	Raíces profundas	00:06:42	- Who are you, stranger?	- ¿Quién eres, forastero ?	1A1 1C1	Léxico general del género. Elementos culturales: historia. Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio.	Léxico de la época. Equivalente cultural y acuñado de "stranger", "new man", creación discursiva, ampliación y ampliación de "forastero". El término "forastero" es tan característico del género western que incluso se añade a la traducción.
		00:22:18	- I don't see nobody else standing there.	- No veo otro forastero por aquí.			
		01:02:04	- Another man was there, likely hired by Ryker. - Who was that? - Stranger, decked out like a gunfighter.	- Vi allí a un forastero , seguramente será un nuevo matón de Ryker. - ¿Un forastero ? - Sí, un sujeto con trazas de pistolero, aunque a mí no me asustó.			
		01:16:08	- The new man shot him, the new man that works for Ryker did it. I was across the street, I heard anger in the voices. The two of them reach for pistols, but the new man is quick, terribly quick.	- Le disparó el forastero , el forastero que trabaja para Ryker. Yo estaba lejos, junto al cobertizo del herrero, oí que hablaban en tono provocativo. Luego, los dos sacaron el revólver, pero el forastero , es muy rápido y diestro con las armas.			
		01:31:52	- Torrey was a hot-head, he picked on a stranger.	- Torrey fue un loco, le apuntó a un forastero .			

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
278	Raíces profundas	01:02:04	- Another man was there, likely hired by Ryker. - Who was that? - Stanger, decked out like a gunfighter. - Did you say "guns"? - Yeah, two guns. - What did he look like? - Packs two guns, kinda lean... - He wears a black hat. - Is he a friend of yours? - No. - A man named Wilson looks like that, a gunfighter. - Jack Wilson? - Gunfighter outta Cheyenne.	- Vi allí a un forastero, seguramente será un nuevo matón de Ryker. - ¿Un forastero? - Sí, un sujeto con trazas de pistolero, aunque a mí no me asustó. - ¿Lleva revólver? - Sí, dos. - ¿Qué aspecto tiene? - Es inconfundible, muy alto, flaco, chupado de cara... - Lleva sombrero negro. - ¿Es amigo tuyo? - No. - Pero hay un tal Wilson con esa facha, es un pistolero. - ¿Jack Wilson? - Un pistolero de Cheyenne, sí.	1B1	Foco contextual secundario: descriptivo. (Foco contextual dominante: narrativo). Convención del género western: caracterización típica del personaje "malo", verosimilitud, espacio y tiempo.	Ampliación, amplificación y explicitación de "forastero" y "matón", términos típicos convencionales del género western. Términos acuñados y culturales característicos de la descripción del personaje "malo" del género western: "gunfighter": "pistolero", "gun": revólver, "lean": "flaco, chupado", "he wears a black hat": "lleva sombrero negro".
279	Raíces profundas	00:07:32	- Look, this...this thing ain't even loaded. - Not loaded? - No, Joey's too young to go loaded. That's his gun. If this don't beat all!	- Pero mire, fíjese...ni siquiera está cargado. - ¿No está cargado? - No, Joey es demasiado pequeño para usar armas. Se lo di para que jugara. ¡Es inofensivo!	1A2 1B2 1D2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Intencionalidad: ironía. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones, figura retórica: ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva explicitando el sentido en vez de transmitir la intencionalidad: ironía, con lo que se pierde parte de la caracterización del personaje. La creación discursiva es posible gracias a que se trata de un plano americano donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
280	Raíces profundas	00:07:58	- You can call me Shane. - Guess I spook kinda easy these days. - Hello, Joe. - My place ain't very much yet, but my wife sure can cook!	- Yo me llamo Shane. - Antes me puse nervioso y hablé sin ton ni son. - Hola, Joe. - Mi casa no es muy cómoda, desde luego, pero eso sí, ¡mi mujer es una estupenda cocinera!	1A2 1B3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: valores: amistad, camaradería. Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Escena 00:07:15 - 00:11:37: valores del género: el principio de una amistad marcada por el respeto mutuo y la camaradería. (Joe Starrett se disculpa ante Shane por la manera de presentarse con el rifle en la mano; le invita a cenar y a pasar la noche en su casa; y le ofrece trabajo). Naturalización, creación discursiva y ampliación de "hablé sin ton ni son". Esta técnica es posible gracias a que se trata de un plano americano, de espaldas, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y se puede violar la máxima conversacional de la cantidad.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
281	Raíces profundas	00:05:58 00:09:07 00:14:52	- Cattle that is bred for meat and fenced in and fed right, that's the thing. You gotta pick your spot, get your land, your own land. A homesteader can't run but a few beef , but he can grow grain , and then with his garden and hogs and milk , he'll be all right.	- El ganado que interesa es el que puede proporcionar carne y ese hay que criarlo en cercados y alimentarlo bien <u>con grano</u> . Por lo tanto, es mejor que cada uno escoja su parcela. No podrá criar más que unos pocos terneros, pero si cultiva <u>trigo, heno</u> ... y hortalizas, tiene vacas lecheras y unos cerdos también, puede apañárselas. - Otra vez esa dichosa ternera. - Joey, ve y métela en el corral . - Me imagino que la ternera no sabe levantar el pestillo.	1A1 1A2 1B3 2B 2C	Léxico del género: ganadería, vaqueros, granjeros. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Máxima conversacional de la cantidad.	Amplificación de "fed right": "alimentarlo bien con grano" y subsecuente particularización de "grain" con los hipónimos "trigo" y "heno". Equivalentes acuñados: "cattle": "ganado", "fenced in": "cercado", "hogs": "cerdos", "calf": "ternera". Equivalente cultural de "beef": "terneros", "cow": "ternera". Generalización de "milk" con el hiperónimo "vacas lecheras". Omisión del término histórico "homesteader" (colono) explicado anteriormente. Modulación y explicitación de "métela en el corral" en vez de "chase her out of there". Voz en OFF, por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y se puede violar la máxima conversacional de la cantidad.
282	Raíces profundas	00:09:47	- The only way I'll leave is in a pine box . - What do you mean, Pa? - I mean they'll have to shoot me and carry me out. - You shouldn't talk like that. - It's the truth.	- Pues a mí sólo podrán sacarme de este lugar, metido en una caja de pino. - ¿Qué significa eso? - Significa que para echarme de aquí, tendrán que matarme antes. - No me gusta que digas esas cosas. - Si es la verdad.	1A2 1B2 1D2 1D3 1B3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Intencionalidad: ironía. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones, figura retórica: ironía. Máxima conversacional de la cantidad. Sincronismo visual o sincronización: fonética o labial e isocronía.	Ampliación explicitativa de la ironía. Se viola la máxima conversacional de la cantidad en un plano medio corto. Se transmite la intencionalidad sin seguir estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
283	Raíces profundas	00:10:26	<p>- If I could hire me a man that... I had one once, but the Rykers roughed him up, so he lit out, cussin' me... They knocked his teeth out.</p>	<p>- Si pudiera emplear algún jornalero, sería otra cosa. Ya tuve uno, pero los hermanos Ryker lo molestaron hasta que se fue y me quedé sin ayuda... Le rompieron todos los dientes.</p>	1A2 1D2 1D3 2B 2C 3	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario: idiolecto y variación social (ganaderos). Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Código visual. Ajuste. Situaciones con y sin restricciones visuales. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>Se evita la traducción idiomática (natural, coloquialismos, modismos) de la sintaxis coloquial. Estandarización lingüística, neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal. Uso de varias técnicas de adaptación de construcciones gramaticales (transposición, modulación, explicitación, creación discursiva, traducción comunicativa, etc.) para traducir el registro informal de la gramática de la V.O., que se pierde con la correcta gramática de la V.D. Verbos informales: "to rough up" (dar una paliza), "to light out" (largarse) y "to knock out" (sacar, quitar de en medio). En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". La primera frase es voz en OFF, por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. El resto del enunciado es un plano medio corto, pero no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p>
284	Raíces profundas	00:11:17	<p>- Ready for pie? - If nobody else is gonna eat this biscuit, I guess I'll have to. - We're kind of fancy, aren't we?</p>	<p>- ¿Sirvo ya la tarta? - Bueno sírvela y si los demás están inapetentes, me la comeré yo sólo. - Hoy has echado la casa por la ventana.</p>	1B3 1C1 1D3 2B 2C	<p>Elementos culturales: gastronomía. Máximas conversacionales de la cantidad y la manera. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.</p>	<p>Naturalización. Equivalente cultural de "pie": "tarta". Aunque es plano medio de espaldas (situación sin restricción visual), el objeto se ve en la imagen (situación con restricción visual). Omisión del elemento cultural "biscuit" (especie de "panecillo"), lo que es posible gracias a que en la primera parte del enunciado otro personaje tapa al personaje que está hablando y la segunda parte del enunciado es una voz en OFF: situación sin restricción visual, sólo prima la isocronía. Explicitación y modualción de la expresión "we're kind of fancy" con una traducción idiomática (natural, coloquial) y comunicativa: "Hoy has echado la casa por la ventana".</p>
285	Raíces profundas	00:14:28	<p>- Well, I'll be doggone. - Come here a minute.</p>	<p>- ¿Estaré viendo visiones? - Mira.</p>	1A1 1D2 1D3	<p>Variedades de usuario. Variación temporal idiolecto, geográfico, social. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal.</p>	<p>Creación discursiva. Se evita la traducción de "doggoned" ("condenado"): eufemismo de la época, s. XIX, que sustituye a la expresión más grosera de: "doggoneddamned", "damned", "God damn". Posible autocensura evitando el lenguaje soez. Eufemización.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
286	Raíces profundas	00:14:32 00:16:26 00:53:43 01:17:40	- Joe, why don't you hitch up the team ? - Marian, I've been fighting this stump off and on for two years. Use the team now, this stump could say it beat us. - Would you like to hitch up the team and haul that wire from Grafton's? - Anything you say. - Shane, you better hitch up that team . - 'Cause today we're really gonna celebrate the Fourth of July! - Shane, hitch up the team . - What are you going to do, Joe? - Go to town. I'm gonna see about this.	- Joe, ¿por qué no atas ahí los caballos? - He estado luchando con este tronco durante dos años. Recurrir ahora a los caballos demostraría que nos puede. - Shane, ¿querría enganchar los caballos y traerme alambre espinoso del bazar de Grafton? - Sí, ahora voy. - Shane, hazme el favor de enganchar los caballos... - ¡Marian, hoy vamos a celebrar de veras el Cuatro de Julio! - Shane, ensilla mi caballo, por favor. - ¿Qué vas a hacer, Joe? - Ir al pueblo a averiguar lo ocurrido.	1A1 1C1	Léxico del género: caballería, transporte, agricultura y ganadería. Convención del género: tiempo y espacio. Elementos culturales: costumbres.	Léxico relativo a las costumbres de la época. Equivalente cultural de "team": "caballos" y de "hitch up", traducido como "atar", "enganchar" y "ensillar". Historia: normalmente las diligencias llevaban cuatro caballos ("a two team hitch") o seis caballos ("a three team hitch"). Un "single team" lo componían dos caballos. El "team" se cambiaba cada cinco o diez millas.
287	Raíces profundas	00:15:08	- Pa wishes you'd stay, too. I heard him tell Mother .	- También papá desea que se quede. Oí que se lo decía a mamá.	1D3	Variedad de uso. Tenor. Grados de formalidad: formal y coloquial. Convención del género: tiempo y espacio.	A lo largo de la película (14 casos), el pequeño Joey llama a su madre "Mother", lo que se ha traducido como "mamá" , en vez de por su equivalente acuñado "madre", utilizado también antiguamente por los granjeros y ganaderos españoles. Esta elección quizá es más consistente con "Pa": "papá", término que se emplea en la V.O. en vez de "Father", que sólo se usa en segunda persona ("tu padre") o referido al "Señor". De esta manera se homogeneiza un registro informal.
288	Raíces profundas	00:16:09 00:34:05	- What can I bring Joey? - Soda-pop ! - Well, now look here what we got. - That's one of the new ones. - They call him Sody-Pop .	- ¿Quieres que te traiga algo, Joey? - ¡Una gaseosa! - Vaya, mirad a quién tenemos aquí. - Al nuevo rústico. - El que se emborracha con gaseosa.	1A1 1D2	Léxico general: gastronomía, bebida. Variedades lingüísticas. Variedad de usuario: geográfica.	Equivalente cultural de "soda-pop" y "sody-pop" (siete ejemplos): "gaseosa".

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
289	Raíces profundas	00:16:44 00:50:18 00:55:12 01:16:45	- Aren't you wearing your six-shooter ? - I didn't know there was any wild game in town, Joey. - Why don't you ever wear your six-shooter , Shane? - I guess I don't see as many bad men as you do. - You got to admit, my men have kept their six-guns cased. - So we'll turn in our six-guns to the bartender, and we'll all start hoeing spuds, is that it?	- ¿Va Vd. a ir al bazar sin revólver, Shane? - No creo que haya caza por allí, Joey. - ¿Por qué no llevas nunca tu revólver? - Será porque no veo en todas partes tantos hombres malos como ves tú. - Pero hasta ahora no he permitido que mis hombres sacaran el revólver. - Bueno, entreguemos los revólveres a Will... y obremos con lealtad, ¿conforme?	1A1 1C1 1B3	Léxico del género: armas. Elementos culturales: tipo de arma. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Máxima conversacional de la cantidad.	Generalización. Traducción de "six-shooter" y su sinónimo "six-gun" por el hiperónimo "revólver" en vez del hipónimo "revólver de seis tiros", siguiendo así la máxima conversacional de la cantidad.
290	Raíces profundas	00:17:22	- He didn't wear his gun today. - Why's that, Pa? - Well, he's tradin' at the store, not holdin' it up . - But why, Pa? Honest, why didn't he? - I don't wear one myself. - It goes with him, though.	- No se ha llevado el revólver. - ¿Por qué, papá? - Pues porque ha ido al pueblo a comprar, no a buscar pelea. - Pero dime, ¿por qué? ¿Por qué no lo llevaba? - Yo no llevo tampoco.	1B2 1D2 1D3 2B 2C	Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado; figura retórica: ironía. Intencionalidad: ironía y humor. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Traducción de la expresión idiomática figurativa "hold it up" ("robar") con la creación discursiva "buscar pelea", que también es coherente con la escena. Se pierde en parte la intencionalidad de la ironía humorística del diálogo con el niño que no cesa de hacer preguntas a su padre. Plano general, de lado, con lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
291	Raíces profundas	00:18:12	- How are you, Ernie? - No good. - What's the matter? - I'm pulling stakes . No use of your talking. - Now what's the matter? - My wheat. Them Rykers raided it.	- ¿Cómo va eso, Ernie? - No muy bien. - ¿Qué ocurre? - Quito las estacas. A pesar de tus consejos, Joe Starrett. - Dime, ¿qué ha pasado? - Mi trigo. Los hermanos Rayker derribaron la cerca.	1D3 2B 2C	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado; figura retórica: ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, isocronía.	Traducción literal de la expresión idiomática figurativa "to pull up stakes" ("mudarse") como "quitar estacas", quizá por la falta de tiempo o recursos del traductor, o por simple preferencia personal. Plano de espaldas, por lo que no es primordial mantener la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
292	Raíces profundas	00:19:31 00:38:11 01:03:23	- I'm wore down and out. Tired of being insulted by them fellas . - Hold on, young fella . - You may have a friend you don't know you've got. -We eat now, everyone. - You fellas get the shoe game!	- Estoy cansado de tanto luchar. Estoy harto de que se metan con nosotros. - Un momento, cálmate, muchacho. - Puede que sin tú proponértelo hayas encontrado un amigo en éste lugar. - Bueno muchacho, todos a comer. - Eh, venid, ¡todo el mundo a la mesa!	1D2 1D3	Variedad de usuario. Problema de traducción por la variación geográfica y social. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: tiempo, caracterización del personaje.	Omisión, creación discursiva o equivalente cultural de "fella" ("compañero", "colega"), traducido como "muchacho" o "todo el mundo". Variación geográfica y social: "fella" es una pronunciación de "fellow", generalmente asociada con los estados del sur o gente sin educación formal.
293	Raíces profundas	00:19:47	- All right, but if we're having a meeting... it'd better be more than pokin' holes in the air with your finger.	- De acuerdo, iré a avisarlos, pero si celebramos una reunión... que no sea para perder el tiempo haciendo castillos en el aire.	1A2 1B2 2A 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: caracterización del personaje: expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Intencionalidad: ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	-Traducción de la expresión "it'd better be more than pokin' holes in the air with your finger" con una expresión culturalmente equivalente "que no sea para perder el tiempo haciendo castillos en el aire". Se mantiene la sincronía cinésica (el personaje mueve el dedo en el aire en forma de remolino). También se mantiene la peculiar idiosincrasia del personaje que se caracteriza por un registro informal, con expresiones idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos y lenguaje figurado. Plano medio, de lado.
294	Raíces profundas	00:20:01	- Got ready-made pants to fit me? - Farm rig? - I outfit all these farmers. - Step right in back and try 'em on. - Thanks.	- ¿Tendría Vd. algún pantalón que puedairme bien? - ¿Para el campo? - Yo equipo a todos los campesinos. - Vaya a la trastienda y pruébeselo. - Gracias.	1A1 2B 2C	Léxico general: tienda. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Equivalente cultural de "back": "trastienda", traducción coherente con la imagen. Plano americano, la sincronía fonética o labial no es primordial, sólo la isocronía.
295	Raíces profundas	00:21:34	- Pants, a dollar . Two shirts, 60 cents . - Belt... - Young man, you owe two dollars and two bits .	- El pantalón un dólar. Dos camisas, 60 centavos. - Un cinturón... - Me debe dos dólares con veinticinco.	1A1 1C1 1B3 2B 2C	Léxico del género. Elementos culturales: moneda. Máxima conversacional de la manera. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.	Naturalización. Préstamos naturalizados y equivalentes acuñados: "dollar": "dólar", "cents": "centavos", "two bits" (término de la época): "25 centavos", "un cuarto de dólar", traducido simplemente por "veinticinco", puesto que se sobreentiende por el contexto y se respeta así la máxima conversacional de la cantidad. Plano americano, la sincronía fonética o labial no es primordial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
296	Raíces profundas	00:20:24 00:23:23 00:23:35	- What'll it be? - Lemon, strawberry or lilac, sodbuster ? - You speaking to me? - I don't see nobody else standing there. - Which one of them tater-pickers are you working for? Or are you just squatting on the range? - Now you and your soda-pop get outta here and stay outta here. - And don't come back!	- Oiga, destripaterrones . - ¿A qué prefiere que lo invite?, ¿a limón o a zumo de fresa? - ¿Se dirige Vd. a mí? - No veo otro forastero por aquí. - Diga, ¿está trabajando por su cuenta y riesgo? ¿O, para alguno de esos estúpidos labriegos ? - Ande, vaya a emborracharse con ella cuanto más lejos mejor. - ¡Y no vuelva por aquí!	1A1 1A2	Léxico y sintaxis correspondiente al género. Convención del género: caracterización del personaje: estereotipo "del malo".	Ligera disfemización, pero coherente con la escena y la intencionalidad de la V.O.: caracterizar "al malo". (Todos los TCR pertenecen a la misma escena). Disfemización: "sodbuster" ("campesino", informal), traducido por "destripaterrones" ("campesino", despectivo); "nobody": "forastero"; "tater-pickers": "estúpidos labriegos"; "get outta here": "vaya a emborracharse".
297	Raíces profundas	00:24:13	- Warm it up for you?	- ¿Un poco de café caliente?	1A1 1A2 2B 2C	Léxico y sintaxis correspondiente al género. Convención del género: verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	Explicitación textual de la imagen. Plano medio, la sincronía fonética o labial no es muy primordial.
298	Raíces profundas	00:24:34	- Ryker's war-party 's been around to see all of us.	- Ya habrá ido Ryker a veros para deciros otra vez que os marchéis.	1A1 1B2	Léxico relativo a los indios. Intencionalidad: ironía. Convenciones del género: caracterización del personaje, tiempo y espacio.	Eufemización. Omisión de la referencia analógica a los indios: el término "war-party": grupo de guerreros preparados para el combate, usado especialmente con los indios. Se pierde en parte la ironía característica del personaje.
299	Raíces profundas	00:25:00 00:25:26	- Shane, this is Yank Potts. - Howdy. - Here's Torrey. - Hello, Reb . - Hello, Yank . - About time you showed up. - That's enough out of you, Yank . And you, too. - All right. Cool off, Stonewall.	-Shane, te presento a Yanqui Potts. - Encantado, Shane. - Vaya, aquí llega, Torrey. - Hola, Rebelde. - Hola, Yanqui. - Saludemos al héroe. - Bueno, ya está bien, Yanqui. He dicho que basta. - Oh, dejaos de bromas. No te enfades, Torrey Stonewall.	1C2 1D3 2B	Aspectos ideológicos. Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud. Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política. Sincronismo visual o sincronización. Isocronía.	Préstamo naturalizado o equivalente acuñado: "Yank" (apodo de "Yankee"): "Yanqui" y "Reb": "Rebelde". Se mantiene la intencionalidad. Escena: el viejo "Yank": "Yanqui" toca con la armónica una canción en referencia al Sur cuando aparece "Reb": "Rebelde" (apodo de Torrey, campesino que luchó con el ejército del Sur en la Guerra de Secesión). Aunque es una broma, porque son campesinos del mismo bando, a Torrey ("Reb") le parece una broma pesada.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
300	Raíces profundas	00:57:18	<p>- Three cheers for Wyoming!</p> <p>- The rest of you care to join me?</p> <p>- Drink a toast to the greatest state in the Union?</p> <p>- I'm from Wyoming.</p> <p>- Here's to the independence of the sovereign state of Alabama.</p> <p>- There you are.</p> <p>(Siguiente escena)</p> <p>- I'm through with all you Yanks.</p> <p>- Listen, you Yankees...!</p> <p>- Hello, Axel...</p> <p>- You're late, Reb, we took Richmond two hours ago!.</p>	<p>∅</p> <p>- ¿Alguno de los presentes quiere unirse a mí?</p> <p>- ¿Para brindar por la independencia del más grande estado de la Unión?</p> <p>∅</p> <p>- Brindo por la independencia del estado soberano de Alabama.</p> <p>- Ahí tienes.</p> <p>(Siguiente escena)</p> <p>- A ver si te callas, Yanqui.</p> <p>- ¡Si no, te ajustaré las cuentas...!.</p> <p>- Hola, Shipstead...</p> <p>- Hola, Rebelde, ¡tomamos a Richmond hace dos horas!</p>	1C2 1D3 2A 2B 2C 0	<p>Aspectos ideológicos.</p> <p>Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud.</p> <p>Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política, geografía, cultura.</p> <p>Variedad de uso. Modo. Código visual.</p> <p>Ajuste. Situación sin restricción visual (voz en OFF).</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.</p> <p>Fase pre-analítica: contexto profesional del traductor.</p> <p>Intencionalidad: patriotismo el Día de la Independencia americana marcada por el apego a la pertenencia a diferentes estados de la Unión ("Yanquis", Norte) o Confederación ("Rebeldes", Sur).</p>	<p>Omisión del brindis, aunque el sureño tuerce la cabeza molesto al escucharlo en la V.O. Se pierde la conexión con la siguiente escena, en que grita al Yanqui "que se calle" por tocar la armónica. En la V.O. está molesto con los Yanquis en las dos escenas. Posible omisión por: ser voz en OFF; falta de tiempo o recursos de documentación; o tendencia a la estandarización vs. extranjerización en lo referente a los estados, asumiendo que el público meta no entendería la referencia (que se podría haber explicitado, ver siguiente ejemplo).</p> <p>Referencias históricas: -Guerra de Secesión: 1861-1865, siete estados se separan de la Unión y forman la Confederación en 1861. 1ª capital: Montgomery, Alabama (febrero de 1861); 2ª capital: Richmond, Virginia (mayo de 1861). -Alabama: cuarto estado en separarse de la Unión (Norte) en 1861 y convertirse en confederado (Sur). Torrey, el personaje que propone sin éxito un brindis por Alabama es un ex-confederado de dicho estado. -Richmond: la Unión toma la ciudad "rebelde" en 1865. -Wyoming: no se convierte en estado hasta 1890, pero muchos combatieron con la Unión.</p>
301	Raíces profundas	01:11:47	<p>- They tell me they call you "Stonewall".</p> <p>- Anything wrong with that?</p> <p>- It's just funny.</p> <p>- I guess they named a lot of that...</p> <p>- Shouthern trash after old Stonewall.</p> <p>- Who'd they name you after?</p> <p>- Or would you know?</p> <p>- I'm saying that "Stonewall" Jackson was trash himself.</p> <p>- Him and Lee, and all the rest of them Rebs.</p> <p>- You, too.</p> <p>- You're a low-down, lying Yankee.</p> <p>- Prove it.</p> <p>- No, Torrey!</p>	<p>- He oído que te llamas Torrey.</p> <p>- ¿Y eso que tiene de particular?</p> <p>- Que es gracioso.</p> <p>- Creo que se llaman así...Torrey...</p> <p>- muchos mequetreces del <u>Sur</u>.</p> <p>- Yo también soy del <u>Sur</u>.</p> <p>- ¡Y a mucha honra!</p> <p>- Vaya, ahora me explico la derrota que sufrieron los Rebeldes.</p> <p>- Se ve que el general Lee y los suyos, eran un atajo de cobardes.</p> <p>- Como, tú.</p> <p>- El cobarde eres tú, Yankee.</p> <p>- Demuéstralo.</p> <p>- ¡No, Torrey!</p>	1C2 2B 2C	<p>Aspectos ideológicos.</p> <p>Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud.</p> <p>Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política, geografía, cultura.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización. Sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Omisión de la referencia histórica y política al General Stonewall Jackson, uno de los mejores Generales de la Confederación durante la Guerra de Secesión, después del General Robert E. Lee (al que sí que se explicita en la traducción).</p> <p>Compensación de la omisión con la referencia al "Sur" (ver ejemplo anterior).</p> <p>Plano medio, pero no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
302	Raíces profundas	01:48:19	- I've heard that you're a low-down, Yankee liar.	- He oído decir que no eres más que un cobarde.	1C2 2B 2C	Aspectos ideológicos. Convenciones del género: tiempo y espacio, caracterización de personajes, verosimilitud. Variedad de uso. Campo temático: historia, guerra, política, geografía, cultura. Sincronismo visual o sincronización. Sincronía fonética o labial e isocronía.	Omisión de la referencia política, histórica y cultural de "Yanqui". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
303	Raíces profundas	00:26:16	- I'll string along, leastways till the shooting starts.	- Yo aguantaré por lo menos hasta que empiece el tiroteo.	1D2 3 2B 2C	Variedad de usuario. Problema de la traducción de la variación geográfica y social. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico, elementos paralingüísticos y prosódicos. Sincronismo visual o sincronización. Sincronía fonética o labial e isocronía.	Estandarización lingüística, neutralización o nivelación de la variedad dialectal: "leastways": "por lo menos" (usada en el lenguaje oral, no escrito). No se compensa en la traducción o con elementos paralingüísticos o prosódicos (como un acento correspondiente al registro coloquial). Plano medio, pero no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
304	Raíces profundas	00:27:57	- I know you ain't afraid. - It's a long story, Joey.	- Yo sé que no eres un cobarde. - Sería largo de contar, Joey.	1D3 1A2 3	Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje, tiempo y espacio. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico, elementos paralingüísticos y prosódicos.	Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación del registro lingüístico informal. (26 casos de ain't).
305	Raíces profundas	00:28:09 01:01:58	- So, on Saturday, we'll get together and go into town for our supplies. - Joe don't want you in town by yourself.	- Entonces, nos reuniremos el sábado e iremos juntos al bazar a buscar provisiones para la semana. - Joe, no quiere que ninguno de vosotros vaya solo al bazar.	1A1 2B 2C	Léxico correspondiente al género: ciudad, establecimiento. Convención del género: verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización. Sincronía fonética o labial e isocronía.	Explicitación textual del lugar que aparece con frecuencia en la imagen. Particularización del término "town" por el hipónimo "bazar", coherente con el código visual, dado que la "ciudad" se compone de un único establecimiento que hace las veces de hotel, tienda y bar. Plano medio, pero no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. El segundo ejemplo también es plano medio, pero de lado.
306	Raíces profundas	00:28:15	- I don't need no bodyguard. - I'll put on my .38 and go when I please.	- No necesito que me escolte nadie. - Cogeré mi 38 e iré al bazar cuando me plazca.	1A1 1C1	Léxico del género: armas. Elementos culturales: marca. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.	Préstamo naturalizado o equivalente acuñado de "38", que por el contexto y estereotipo del género, se sobreentiende que se refiere a un revólver. No es necesaria su explicitación.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
307	Raíces profundas	00:30:41	- Hold your horses, we wanted to see how pretty you were.	- Oh, no te enfades, es que estábamos impacientes por ver lo guapa que te habías puesto.	1A2 1D3 1B2 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Intencionalidad: humor. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Estandarización lingüística: neutralización o nivelación del registro lingüístico. Explicitación del sentido figurado de la expresión idiomática "hold your horses": "no te enfades". Se pierde ligeramente la peculiar idiosincrasia del personaje que se caracteriza por un registro informal, con expresiones idiomáticas, locuciones verbales, verbos frasales o compuestos y lenguaje figurado. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
308	Raíces profundas	00:31:53 00:46:45 01:08:55 01:10:34 01:22:12	GRAFTON'S GENERAL MERCANTILE CO. SUNDRIES & SALOON HOTEL	Ø	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: letreros del establecimiento. Convenciones del género: escrito en la imagen, verosimilitud, espacio y tiempo.	No traducción de los letreros. Posible expectativa de que el público M recompone el sentido por la carga visual de las acciones de las escenas y su conocimiento previo del género. A lo largo de la película los campesinos van al único establecimiento de lo que llaman "town": el hotel, bar y tienda de Grafton, cuyos letreros no se traducen.
309	Raíces profundas	00:32:45	- My jars come yet? - Howdy, Starrett. What can I do you for? - My, my, my...! - What will they think of next?	- ¿Han traído ya esos tarros que pedí? - Hola, Starrett. Me he enterado de que veníais, ¿en qué puedo servirlos? - ¡Vaya... estupendo! - Ahora no se me estropearán las especias.	1B2 2B 2C	Intencionalidad: asombro para reflejar las convenciones del género de verosimilitud, espacio y tiempo. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva. Ligera pérdida de la intencionalidad de la escena: contribuir a la verosimilitud, espacio y tiempo del género resaltando el asombro de Marian, que no ha visto nunca un tarro con la tapa que hace vacío y se pregunta "qué inventarán después": "what will they think of next?". Traducción: "ahora no se me estropearán las especias". En el enunciado anterior, su expresión de asombro "my, my, my..." se refiere, casi con seguridad a "my Lord", pero en vez de mantenerse la intencionalidad del asombro, se traduce con una expresión de alegría "vaya... estupendo". El cambio de la intencionalidad sí que es coherente con la imagen visual. Los dos primeros enunciados se hacen con voz en OFF, los dos últimos corresponden a un plano general, luego no es primordial la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
310	Raíces profundas	00:33:04	SEARS, ROEBUCK & CO., CHEAPEST SUPPLY HOUSE ON EARTH, CHICAGO DEPARTMENT OF HATS AND CAPS.	∅	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: catálogo de mercancías. Convenciones del género: escrito en la imagen, verosimilitud, espacio y tiempo.	Primerísimo plano. No traducción del catálogo de mercancías. No es necesario porque se ven los dibujos y se sobreentiende que al estar en la tienda es un catálogo. Primera página: sombreros para caballero. Segunda página: trajes de cuerpo entero de ropa interior de señora. Después se ve al personaje Joe pasando las páginas del catálogo en plano medio.
311	Raíces profundas	00:33:01	Get the coal oil can from the wagon.	Me he olvidado el bidón de petróleo en el carro, ve a buscarlo.	1A1	Léxico del género: energía, combustible. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Adaptación, equivalente cultural de "coal oil": "petróleo". "Coal oil" era un queroseno empleado para la iluminación, hecho de la hulla extraída de Pennsylvania al NE de Ohio.
312	Raíces profundas	00:33:26	- How about some of those jellies ...?. - We'll talk about that later. - What do I get for the empty ? - The usual. - Thank you. - Give the bottle to Will. - I need some white flour , Mr. Grafton, and four pounds of coffee.	- Luisa, yo llevaré gelatina y <u>una caja de fruta</u> . - Muy bien, cada uno que se encargue de una cosa. - ¿Qué me da por el <u>casco</u> vacío? - Lo de siempre. - Gracias. - Toma, ve a llevárselo a Will. - Sr. Grafton, necesito <u>tres</u> kilos de harina y cuatro libras de café.	1A1 1C1 1D3 2A 2B 2C	Léxico correspondiente al género: comercio, compra, alimentación. Elementos culturales: unidad de peso y masa. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	Explicitación del texto y de la imagen. Amplificación: "those jellies": "gelatina (calco de "confitura") y una caja de fruta" (voz en OFF, no se ven en la imagen) "the empty": "casco vacío" (se ve el casco en la imagen, sincronía cinésica, personaje de espaldas) "some white flour": "tres kilos de harina" (voz en OFF) Equivalente acuñado: "pounds": "libras". Modulación: "bottle": "lo". No prima la sincronía fonética o labial en las escenas sin restricción visual: voz en OFF y plano de espaldas, sólo prima la isocronía.
313	Raíces profundas	00:35:21	GLASS JARS HANDLE WITH CARE	∅	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: caja de tarros de cristal. Convenciones del género: escrito en la imagen, verosimilitud, espacio y tiempo.	No traducción del código escrito en la imagen (caja de madera llena de tarros de cristal). No es necesario puesto que se deduce por el contexto. Plano general.
314	Raíces profundas	00:36:34	- There ain't a marshall within a hundred- mile ride.	- Lo malo que tiene esta comarca, es que no hay un sheriff en cien millas a la redonda.	1C1 2B 2C	Elementos culturales: unidad de longitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Equivalente acuñado: "mile": "milla". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
315	Raíces profundas	00:36:15	<ul style="list-style-type: none">- Go on!- Go get him, Chris.- There ain't a marshall within a hundred-mile ride.- Get after him, Chris.- Plough him under, Chris.- Beat his brains out!- Get him!- Land that right, Chris.- Knock him into that pigpen, Chris!- Dirty pig-farmer!- Stop this!- Go on, get at it.- Here, men, stop this!- Settle it outside.	<ul style="list-style-type: none">- ¡Vamos!- Atízale, Chris.- Lo malo que tiene esta comarca, es que no hay un sheriff en cien millas a la redonda.- Dale una lección, Chris.- Que se acuerde toda su vida.- ¡Anda, machácale los sesos!- ¡Ánimo, Chris!- Demuéstrale que le puedes, devuélvele el puñetazo.-¡Rómpele las narices a ese porquero!- ¡Campesino del diablo!- ¡Basta, muchachos!- Por mí, seguid.- ¡Basta he dicho!- Id a pelearos fuera.	1A2 1D3 1B2 2A 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de uso. Campo temático: pelea característica del género western. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual. Intencionalidad: tensión propia de una pelea de "saloon". Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, fonética o labial e isocronía.	Creaciones discursivas y equivalentes culturales para mantener la intencionalidad de tensión típica de una pelea en un "saloon" en una película del género western. Voces en OFF acompañando a la pelea en plano general. No prima la sincronía fonética o labial, sólo la sincronía cinésica y la isocronía.
316	Raíces profundas	00:37:25	PUBLIC AUCTION	∅	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: cartel. Convenciones del género: escrito en la imagen, verosimilitud, espacio y tiempo.	No traducción del código escrito en la imagen (cartel). No es necesario puesto que no es importante para el contexto: pelea.
317	Raíces profundas	00:38:11	<ul style="list-style-type: none">- Maybe you'd like to draw straws.- Hold on, young fella.- You may have a friend you don't know you've got.	<ul style="list-style-type: none">- ¿Quiere recibir alguien más?- Un momento, cálmate, muchacho.- Puede que sin tú proponértelo hayas encontrado un amigo en este lugar.	1A2 1D2 1D3 1B2 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado; figura retórica: ironía. Intencionalidad: ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Explicitación del significado de la expresión idiomática y sentido figurado. Se pierde la intencionalidad de ironía y el registro informal característico del personaje, con expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Escena: el final de una pelea en el "saloon", que continuará con otra. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. Plano americano, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
318	Raíces profundas	00:40:28	<ul style="list-style-type: none">- No more fighting.- Keep outta this.- This man's unarmed.- It ain't shooting.- Quit butting in.	<ul style="list-style-type: none">- No quiero peleas en mi bar.- No te metas en esto.- Va desarmado.- Nadie dispara.- Conque a callar.	1A2 1D2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Modulación del verbo compuesto, frasal, coloquial y figurativo "to butt in" ("entrometerse, meter las narices") por "callarse". Escena: continuación de una pelea en el "saloon". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
319	Raíces profundas	00:42:36	- Ryker ain't paying for this damage. - I'm paying for what's broke. - No, by Godfrey , we're paying for what's broke, me and Shane.	- Ryker no le pagará un sólo centavo por haberle causado este estropicio. - Es incapaz de eso. - Pero no se preocupe, ¡lo pagaremos entre Shane y yo!	1D2 1D3 2B 2C	Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Modulación de la expresión idiomática "by Godfrey" ("By God!", leve blasfemia) por "pero no se preocupe". Leve pérdida de la expresividad textual de la escena, que se compensa con el código visual. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
320	Raíces profundas	00:42:42	- Morgan, put one of the boys on a good horse. - He's got a long trip, all the way to Cheyenne. - I'm though fooling , Grafton. - From now on, when we fight with them, the air's gonna be full of gunsmoke .	- Morgan, que uno de los muchachos coja un buen caballo. - Tendrá que cabalgar todo un día, para llegar a Cheyenne. - Ya estoy harto de todo esto, Grafton. - De ahora en adelante, cuando nos peleemos con ellos, quedará luego en el aire el olor de la pólvora.	1A2 1D2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, figura retórica: metáfora. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción equivalente de la expresión verbal informal "to be through (with)", con la locución verbal "estar harto de"; y de la metáfora de la muerte "the air's gonna be full of gunsmoke": "quedará luego en el aire el olor de la pólvora". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
321	Raíces profundas	00:43:15	- I was scared. Then Pa picked up that man and slung him on the floor.	- Yo estaba asustado. Entonces entró papá, le zumbó a aquél hombre y lo dejo tendido en el suelo.	1A2 1D2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Compensación equivalente del lenguaje coloquial de la expresión "to sling" (arrojar) con la expresión coloquial "zumar" (atizar un golpe). Modulación de "picked up", traducido como "zumbó", para compensar el registro coloquial y expresividad de la escena. Plano de lejos, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
322	Raíces profundas	00:43:31	- When that chair came down on you, Shane, I thought you were a goner . - It was an easy chair, Joey.	- Cuando te dieron con la silla, pensé que ya no lo contabas, Shane. - Era una silla carcomida.	1A1 1A2 1D2 1D3 2B 2C	Léxico general informal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación: idiolecto. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción equivalente del término coloquial "goner" (muerto, "estar en las últimas"), con la locución verbal "no contarle", manteniéndose así el registro informal, la caracterización del personaje y expresividad de la escena. Plano medio, pero no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
323	Raíces profundas	00:43:33	- When that chair came down on you, Shane, I thought you were a goner. - It was an easy chair, Joey.	- Cuando te dieron con la silla, pensé que ya no lo contabas, Shane. - Era una silla carcomida.	1A1 1A2 1B2 2B 2C	Léxico general informal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Intencionalidad: ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Explicitación y creación discursiva de "easy" (fácil), traducido como "carcomida", para explicar la escena, darle expresividad y mantener la intencionalidad irónica. Plano medio, pero no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
324	Raíces profundas	00:43:43	- This turpentine 'll hurt. - He wouldn't say nothing. - No matter how much it hurt. - Would you, Shane? - I'm afraid I would, Joey, if it hurt bad enough. - It stings like anything. - Joey, go on to bed. - Joey, vete a la cama. - It does smart, I know. - Ouch!	- Esta trementina va a escocerle. - Qué cosas tienes, mamá. - Aunque le escueza no dirá nada. - ¿Verdad, Shane? - Pues, temo que si me escuece mucho, me quejaré. - Ya lo creo que escuece. - Le escocerá un poco, lo sé. - ¡Huy!	1A1 2B 2C	Léxico general del género: remedio casero. Convenciones del género: tiempo, espacio, verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Equivalente acuñado: "turpentine": "trementina". Plano medio, pero no se sigue estrictamente la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
325	Raíces profundas	00:47:10	- Where's Ryker? - He's getting a little sleep .	- ¿Dónde está Ryker? - Echando la siesta en su cuarto.	1A1 1C1 2B 2C	Léxico general del género: costumbres. Elementos culturales: costumbres. Convenciones del género: tiempo, espacio, verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Naturalización, explicitación, equivalente cultural de "sleep", traducido como "siesta". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
326	Raíces profundas	00:47:19 01:11:53	- Where's the coffee ? - I'll put it right on. - Where do you think you are going? - To get a whiskey .	- Quiero un café. - Se lo seviré enseguida. - ¿Qué se te ofrece? - A tomar un whisky.	1A1 1D3 2B 2C	Léxico general: alimentación, bebida. Convenciones del género: figuras retóricas: metonimia (objeto poseído por poseedor), verosimilitud. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situación sin restricción visual. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Se evita la metonimia "una taza de café", traducidiéndose "coffee" por su equivalente acuñado: "un café". Situación sin restricciones visuales: Pregunta: plano general de lado. Respuesta: voz en OFF. Préstamo léxico naturalizado: "whiskey": "whisky". Plano general.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
327	Raíces profundas	00:47:44 01:16:51	<p>- They killed my sow last night.</p> <p>- Kept shooting and yelling what they'd do next.</p> <p>- Woke up the kids and scared the missus half to death.</p> <p>- I passed Lewis, his missus and Johnson.</p> <p>- They're scared.</p>	<p>- Anoche me mataron a tiros un cerdo.</p> <p>- Y me amenazaron con hacerme algo peor la próxima vez.</p> <p>- Despertaron al chico y le dieron un susto de muerte a mi mujer.</p> <p>- Por el camino he avisado a Lewis y a su mujer y también a Johnson.</p> <p>- Todos están asustados.</p>	1A1 2B 2C	<p>Léxico general informal.</p> <p>Convenciones del género:</p> <p>caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación del registro lingüístico informal.</p> <p>Traducción del término informal "missus" por "mujer", en vez de un equivalente más informal como "parienta".</p> <p>Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p>
328	Raíces profundas	00:48:50 00:58:54 00:54:05 00:55:38	<p>- Anyhow, I'm going to Grafton's to get a bottle.</p> <p>- Show 'em it's Independence Day.</p> <p>- Ma, you getting ready?</p> <p>- Good luck.</p> <p>- Good luck for you, too, Stonewall.</p> <p>- You all know what today is.</p> <p>- It's Independence Day.</p> <p>- Shane, you better hitch up that team, 'cause today we're really gonna celebrate the Fourth of July!</p> <p>- Hello, Torrey.</p> <p>- Something I can do you for?</p> <p>- A jug. It's the Fourth.</p> <p>- Come in, come in.</p> <p>- Jug. And a whiskey.</p>	<p>- Voy al bar de Grafton a buscar una botella <u>para la fiesta</u>.</p> <p>- Y les recordaré que hoy es el Día de la Independencia.</p> <p>- Démonos prisa.</p> <p>- <u>De todos modos</u>, buena suerte.</p> <p>- Lo mismo te deseo.</p> <p>- Ya sabéis por que celebramos está fiesta.</p> <p>- Hoy es el día de la Independencia para todos.</p> <p>- Shane, hazme el favor de enganchar los caballos...</p> <p>- ¡Marian, hoy vamos a celebrar de veras el 4 de julio!</p> <p>- Hola, Torrey.</p> <p>- ¿En qué puedo servirte?</p> <p>- Quería echar un trago.</p> <p>- Pasa hombre, pasa.</p> <p>- Una botella de whisky. Y sírve me un vaso.</p>	1C1 1B3 2B 2C	<p>Elementos culturales: días festivos, celebraciones.</p> <p>Convenciones del género: tiempo, espacio, verosimilitud.</p> <p>Máxima conversacional de la cantidad.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.</p>	<p>Equivalentes acuñados de "Independence Day": "Día de la Independencia" y "the Fourth of July": "el 4 de julio", que no necesitan explicación.</p> <p>Amplificación: explicitación de la situación: "para la fiesta" y amplificación de "de todos modos". La violación de la máxima conversacional de la cantidad es posible por ser plano general, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.</p> <p>Omisión de "the Fourth".</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
329	Raíces profundas	00:51:26	<p>- Get 'em up!</p> <p>- We've got some learning to do!</p> <p>- Come on. You stand right here.</p> <p>- All right, put your arms down to your side.</p> <p>- Your holster's too low.</p> <p>- Never have your holster at arm's lenght.</p> <p>- Let's fix this.</p> <p>- You always have it here, with the grip between the elbow and the wrist.</p> <p>- So when your hand comes up, the gun clears the holster without coming up too high, see?</p> <p>- Now you try it, real fast and straight.</p> <p>- That's it.</p> <p>- Gosh! Is that what real gunfighters do?</p> <p>- No, Joey. Most of them have tricks of their own.</p> <p>- One, for instance, likes a shoulder holster.</p> <p>- Another one puts it in the belt of his pants.</p> <p>- And some like two guns.</p> <p>- But one's all you need if you can use it... after 15 paces. No good for putting a bullet where you want it.</p> <p>- Which is the best way?</p> <p>- What I'm telling you is as good as any, better than must.</p>	<p>- ¡Manos arriba!</p> <p>- ¡Tienes mucho que aprender todavía!</p> <p>- Ven acá. Ponte derecho.</p> <p>- Los brazos a los lados del cuerpo.</p> <p>- Llevas la revolvera demasiado baja.</p> <p>- Nunca ha de estar a tanta distancia del brazo.</p> <p>- Bueno, esto tiene arreglo.</p> <p>- Procura siempre que la culata quede aproximadamente entre la muñeca y el codo.</p> <p>- Así al subir la mano... el revólver sale de la funda y queda en posición para disparar.</p> <p>- Ahora hazlo tú, rápido, y el revólver horizontal.</p> <p>- Eso es.</p> <p>- ¡Anda! ¿Así es como lo hacen los verdaderos pistoleros?</p> <p>- No, Joey. La mayoría tienen trucos propios.</p> <p>- Unos llevan, la revolvera colgada del hombro.</p> <p>- Otros se ponen el revólver en el cinturón.</p> <p>- Y algunos suelen llevar dos revólveres.</p> <p>- Pero si eres diestro con uno basta... siempre que la distancia sea corta. Porque a más de 15 pasos es difícil dar en el blanco.</p> <p>- ¿Y el mejor sistema?</p> <p>- El que te he explicado es, tan bueno como otros, y mejor que muchos.</p>	1B1 1A1	<p>Foco contextual secundario: instructivo. (Foco contextual dominante: narrativo). Convenciones del género: tiempo, espacio, verosimilitud. Léxico del género: uso de las armas.</p>	<p>Se mantiene la intencionalidad del foco contextual instructivo.</p> <p>Equivalentes acuñados: "gun": "revólver", "gunfighters": "pistoleros".</p> <p>Equivalente cultural: "grip": "culata".</p> <p>Se traduce "holster" como "funda" y "revolvera", aunque este último término no figura en el diccionario de la RAE, que recoge el término "pistolera".</p> <p>Posible ambigüedad causada por el doble sentido del término "diestro", que en el contexto se refiere a "hábil", pero como en la escena le está enseñando a disparar, se puede entender como disparar "con la mano derecha":</p> <p>V.O.: "But one's all you need if you can use it..." (refiriéndose al revólver).</p> <p>V.D.: "Pero si eres diestro con uno basta..."</p>
330	Raíces profundas	00:52:44	<p>- What do you want me to shoot at?</p> <p>- The little white rock over there, see?</p> <p>- Gosh, almighty, that is good!</p>	<p>- ¿Contra qué quieres que tire?</p> <p>- Contra aquella piedra blanca que hay allí.</p> <p>- ¡Shane, qué puntería! ¡Eres un hacha!</p>	1A2 1D3	<p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Convenciones del género:</p> <p>caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado.</p> <p>Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste.</p> <p>Situaciones con y sin restricciones visuales.</p>	<p>Compensación: traducción de la expresión "that is good" con la locución coloquial "eres un hacha". Esto ayuda a compensar la pérdida del registro coloquial de la V.O. (p. ej. el uso incorrecto de la gramática) que se produce en otras ocasiones con el uso de un registro más elevado en español (p. ej. gramática correcta, tratamiento de Vd., etc.).</p> <p>Plano medio corto (situación con restricción visual): ¡Shane, qué puntería!</p> <p>Voz en OFF (situación sin restricción visual): ¡Eres un hacha!</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
331	Raíces profundas	00:26:50 00:55:10 01:11:47	- He let Chris buffalo him at Grafton's. - Sure, I've tired to buffalo the sodbusters . You got to admit, my men have kept their six-guns cased. - Torrey... I wouldn't go over there, Torrey. - Nobody's gonna buffalo me .	- Dejó que Chris se burlara de él en el bar de Grafton. - Bueno, sí, claro que he estado molestando a esos campesinos. Pero hasta ahora no he permitido que mis hombres sacaran el revólver. - Torrey...yo en tu lugar, no iría. - A mí no me acobarda nadie.	1A2 1D3	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de uso. Campo temático: intimidación de los campesinos por parte de "los malos". Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, espacio y tiempo.	Equivalente cultural, creación discursiva amoldándose a cada escena: "to buffalo someone" (intimidar): "burlarse", "molestar", "acobardar".
332	Raíces profundas	00:56:14	- Jug. And a whiskey. - Here's to you, Ryker, for running Ernie Wright off his claim. - Another. - Is that one of them? - Yeah. - It's a downright dirty shame. It's all he had and he worked hard for it. I want to tell you something, Ryker. He's running because he's a coward. And here's to me, 'cause I ain't a coward and you ain't getting my claim. - They're hot-headed.	- Una botella de whisky. Y sírveme un vaso. - A tu salud Ryker, por conseguir que Ernie abandone su campo. - Otro. - ¿Es uno de ellos? - Sí. - Ha sido una jugada sucia. Era todo lo que tenía y le había costado muchos sudores. Voy a decirte una cosa, Ryker. Se marcha porque es un cobarde. Brindo ahora por mí, yo no soy un cobarde, y no podrás echarme. - Un exaltado.	1B2 2A 2B 2C	Intencionalidad: ironía. Convención del género: figura retórica: ironía. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, sincronía fonética o labial e isocronía.	Equivalente cultural. Se mantiene la intencionalidad de la ironía que está en sintonía con la imagen (sincronía cinésica del brindis irónico). Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y en este caso, la sincronía cinésica. Creación discursiva de "It's a downright dirty shame" con una expresión típica del género, acorde con las expectativas del público: "Ha sido una jugada sucia" (aunque no abundan los clichés o sobretraducciones).
333	Raíces profundas	00:59:00	- This was the day Joe Starrett got himself hooked, by golly!	- ¡Hoy hace años que Joe Starrett se dejó atrapar por su media naranja!	1A2 2A 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva: "se dejo atrapar por su media naranja", como traducción del verbo compuesto, frasal, figurativo y coloquial "to get hooked" (engancharse) y de la interjección coloquial, eufemismo "by golly" (¡por Dios!, ¡caramaba!) Aunque quizá no es tan informal, sí que mantiene la expresividad de la escena en congruencia con la sincronía cinésica. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y en este caso, la sincronía cinésica. Escena: celebración del Día de la Independencia, que coincide con el décimo aniversario de Joe Starrett, que perdió "la independencia" al casarse felizmente con Marian.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
334	Raíces profundas	00:59:56	- Congratulations. - Pass the word to the boys, I got some cheer for us. - Many more, Joe!	- Felicidades. - Venid acá los hombres, traigo una cosa que os gustará. - Oye, Joe, ¿no quieres echar un trago?	1A1 1B2	Léxico general, lenguaje figurado. Intencionalidad: ironía, expresión de alegría. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio.	No explicitación del leguaje figurado "cheer" (alegría), referido en la escena a la "botella de whisky", para ser coherente con la V.O. y con la imagen: se ve el objeto, no es necesaria una explicación, que resultaría redundante con la imagen. La traducción "una cosa que os gustará" mantiene la ironía, alegría y expresividad de la escena. La V.D. refuerza la alusión a la botella preguntándole a Joe que si quiere beber un trago (para celebrar su décimo aniversario de casado). La V.O. se centra en felicitarle: "Many more, Joe!
335	Raíces profundas	01:10:25	- Ernie's getting out today. Packed up kit and caboodle . - Been expecting that. Ryker's boys bluffed him out.	- Ernie se ha marchado. Lo dejé cargando sus bártulos en el carro. - Esperaba que ocurriera eso. Los hombres de Ryker lo han acobardado.	1A1 1D2	Léxico de la época del género: objetos, pertenencias, hacer maletas. Variedad de usuario. Problema de traducción de la variedad temporal. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, verosimilitud, tiempo y espacio.	Equivalente cultural de "kit and caboodle", traducido como "bártulos". El término americano del s. XIX: "caboodle", o "boodle" está en desuso y sólo se oye ocasionalmente en la expresión informal "the whole kit and caboodle" para designar "a collection of things".
336	Raíces profundas	00:59:55 01:01:50	(Canción en inglés)	(Canción en inglés)	1D3 3 1E 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código lingüístico: visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales: canción. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico, elementos paralingüísticos y prosódicos. Canal acústico: código musical o de ruidos. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, sincronía fonética o labial e isocronía.	No traducción de la canción "I Ride an Old Paint" ("I'm A-Leavin' Cheyenne", Frank Goodwin, ca. 1875) Escena: los personajes cantan y bailan para celebrar el Día de la Independencia. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y en este caso la sincronía cinésica. La banda sonora de la película está seleccionada cuidadosamente, manteniendo un alto grado de verosimilitud, puesto que se trata de canciones del siglo XIX (ver la banda sonora en la página de imdb, Shane Soundtrack). El lenguaje empleado en la V.O. va acorde con el empleado en las canciones de la época. En la V.D. se emplea una gramática más correcta y registro más formal. No se traducen las canciones. Se pierde el lenguaje del siglo XIX, pero se compensa con la puesta en escena.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
337	Raíces profundas	01:00:43 01:01:10	AD LIB, o AB LIBITUM, voces indistintas: (Se oye más a las mujeres. Joe gesticula como diciendo "wow, wow"). AD LIB, o AB LIBITUM, voces indistintas.	- <u>Vamos, vamos, huyamos de la quema.</u> - <u>¿Se puede saber qué haces ahí, pasmarote?</u> - <u>¡Estos hombres!</u> - <u>Oye Torrey, ¿no crees que ya es hora de que me saques a bailar?</u>	1B2 3 2A 2B 2C	Intencionalidad: ironía y humor. Convención del género: figura retórica: ironía. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, sincronía fonética o labial e isocronía.	Explicitación del lenguaje ininteligible en la imagen, creación discursiva para el personaje de Joe. Escena: las mujeres vienen a sacar a los hombres a bailar. Intencionalidad: ironía y humor. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y en este caso la sincronía cinésica. Buena sincronía y dirección.
338	Raíces profundas	01:02:34	- What's a gunman doing around here? - Pow-wow with Ryker? - Don't start. We don't know it's Wilson.	- ¿Qué va a hacer un pistolero como Wilson por aquí? - Aliarse con Ryker. - Fred no empecemos, Torrey no ha dicho que fuese Wilson.	1A2 1D2	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Problema de traducción por la variación histórico geográfica. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Explicitación del significado del verbo "to pow-wow" (powwow, pow wow, pau wau), que proviene del término Narragansett "powwaw": "líder espiritual". Se utiliza haciendo referencia a la congregación de algunos nativos norteamericanos. Se traduce como "aliarse", con la inevitable pérdida de la referencia a los indios. Explicitación de los sujetos Fred y Torrey.
339	Raíces profundas	01:02:56	- I don't want no part of gunslinging . - Murder's a better name.	- No quiero tratar con tales tipos. - Todos ellos son asesinos.	1A1 1D2	Léxico del género: personajes, pistoleros. Variedad de usuario. Problema de traducción por la variación geográfica y temporal. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	Creación discursiva para la referencia al término de la época "gunslinger" (pistolero), término coloquial, figurativo, referido a un "American Wild West gunfighter". Se pierden en parte las connotaciones de la terminología de la época.
340	Raíces profundas	01:03:02	-We eat now, everyone. - You fellas get the shoe game !	- Bueno muchachos, todos a comer. - Eh, venid, ¡todo el mundo a la mesa!	1A1 1D2 2B 2C	Léxico del género: personajes, pistoleros. Variedad de usuario. Problema de traducción por la variación geográfica y temporal. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva: "todo el mundo a la mesa", en lugar de: "shoe game" (caja donde se metían varias barajas para sacar las cartas de una en una y evitar posibles trampas. Las primeras recordaban a la forma de un zapato de mujer). Se pierden en parte las connotaciones de la terminología de la época. Plano general, de lejos, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
341	Raíces profundas	01:03:04	- Torrey, I want to go to the blacksmith's , but Joe says we shouldn't go alone.	- Oye Torrey, hace varios días que quiero llevar a herrar el caballo... pero como Joe no quiere que vayamos solos al pueblo...	1A1 2B 2C	Léxico del género: profesiones. Convenciones del género: caracterización del personaje: explicitación del léxico (su profesión); verosimilitud, espacio y tiempo. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Ampliación con una transposición funcionando a modo de equivalente descriptivo: "quiero llevar a herrar al caballo", en vez de "el herrero" ("the blacksmith's"). Plano americano: no prima la sincronía fonética o labial, se mantiene la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
342	Raíces profundas	01:04:30	- I had somethin' I wanted to talk over with you. - Whatever business we got, we can talk over right here. - I'll just lay it on the barrelhead, then. - How'd you like to work for me? - I work for myself. - Done enough working for others.	- Quisiera hablar de un asunto contigo, Starrett. - Sea el que fuere, podemos tratarlo aquí mismo y despachar pronto. - Bien, pues te lo expondré en dos palabras. - ¿Te gustaría trabajar para mí? - Trabajo por mi cuenta. - Ya he trabajado bastante para los demás.	1A1 1A2 2B 2C	Léxico general de la época, lenguaje figurado. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva. La expresión figurativa "I'll just lay it on the barrelhead" se refiere a "de inmediato". Proviene de la expresión "cash on the barrelhead", que implica "pagar de inmediato", puesto que los primeros bares tenían barriles, que hacían las veces de asiento y de mesa, y como había que pagar inmediatamente, se dejaba el dinero en el barril. En la V.O. se compensa el sentido con "despachar pronto" y "bien, pues te lo expondré en dos palabras". Se pierde ligeramente la idea visual metafórica que produce la expresión en el espectador de la V.O., que sirve como refuerzo visual de las convenciones del género. Se podría reemplazar por una expresión figurativa como "iré/vayamos al grano" o "seré más rápido que una bala". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
343	Raíces profundas	01:04:56	- I haven't said it all. - You can run your cattle with mine. - What's more, I'll buy your homestead .	- Espera, no he terminado todavía. - Podrás apacentar tu ganado junto al mío. - Es más, estoy dispuesto a comprarte todo esto.	1A1 1A2 2B 2C	Léxico general: ganadería. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Particularización del verbo "run" con el hipónimo "apacentar". Generalización del término "homestead" con el hiperónimo "todo esto". Voz en OFF, por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
344	Raíces profundas	01:05:40	- I got a bad shoulder yet from a Cheyenne arrowhead . We made this country, we found it and we made it, with blood and empty bellies. Cattle we brought in were hazed off by Indians and rustlers.	- Yo fui herido en el hombro por una flecha de los indios. Descubrimos este territorio, y poco a poco lo hicimos prosperar... trabajando, pasando hambre, regándolo con nuestra sangre. Los Indios y cuatreros nos robaban el ganado.	1A1 1D3	Léxico relativo a los indios. Convenciones del género: espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales.	Traducción explicativa. Generalización, traducción de "Cheyenne" con el hiperónimo "indios". Equivalente acuñado: "Indians": "indios". Primer plano. Se le da más prioridad a la isocronía que a la sincronía fonética o labial.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
345	Raíces profundas	01:06:19	- Then people move in who never had to rawhide it through the old days. They fence off my range and fence me off from water.	- Después empezaron a venir gentes que no habían peleado en los tiempos difíciles. Se apropiaron y cerraron las parcelas más fértiles.	1A1 1A2 2B 2C	Léxico general de la época, lenguaje figurado. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción explicativa de "to rawhide it" (fig. curtir, endurecer la vida a una persona; de la expresión montar con cuero sin curtir), traducido como "pelear". Se pierde ligeramente la idea visual metafórica que produce la expresión en el espectador de la V.O., que sirve como refuerzo visual del léxico y las convenciones del género. Se mantiene el sentido del enunciado. Primer plano, pero voz en OFF, luego no hay restricción visual y no prima la sincronía
346	Raíces profundas	01:06:50 01:08:31 01:14:05	- I'm not belittling what you did, but you didn't find this country. There were trappers here and Indian traders before you. They tamed this country. They weren't ranchers . - What do you make of him? - He's no cowpuncher . - One less sodbuster .	- No voy a quitarle mérito a lo que hicisteis, pero cuando tú viniste a este territorio, lo habitaban indios y cazadores establecidos desde hacía muchos años, que también habían luchado por él. No se trataba de ganaderos. -¿Qué opinas de ese hombre? - No es un vaquero. - Un campesino menos.	1A1 2B 2C	Léxico del género: profesión. Convención del género: caracterización del personaje: explicitación del léxico (su profesión), verosimilitud, espacio y tiempo. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción del término "trappers" con el sinónimo "cazadores" en lugar del equivalente acuñado "tramperos" (cazadores) que podría dar lugar a confusión con "tramposos" dentro del género. Generalización de "Indian traders" con el hiperónimo "indios". Omisión de "traders" (comerciantes) y equivalente acuñado "Indian": "indios". Equivalente cultural, acuñado: "ranchers": "ganaderos". Equivalentes acuñados: "cowpuncher": "vaquero" (Sinónimos: cowboy, buckaroo, buckeroo, cowhand, cowman, cowpoke, waddy, waddie, wrangler) y "sodbuster": "campesino". Plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
347	Raíces profundas	01:07:17	- Look, be reasonable! - After all, there's just so many hands in a deck of cards .	-¡Sé razonable, Starrett! - Al fin y al cabo, nadie juega con todas las cartas de la baraja.	1A1 1A2 2B 2C 1D3	Léxico general de la época, lenguaje figurado. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales.	Adaptación de la expresión figurativa "there's just so many hands in a deck of cards": "nadie juega con todas las cartas de la baraja". Se mantiene la idea visual metafórica que produce la expresión en el espectador de la V.O., que sirve como refuerzo visual del léxico y las convenciones del género. Plano de espaldas, por lo que no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
348	Raíces profundas	01:09:22	- You mean I'll kill him if you have to. - I can't have any run-in with the law. - You heard Grafton.	- Te juro que si hay que matarlo, lo mataré. - Querrás decir que lo mataré yo, ¿no? - No puedo tener tropiezos con la ley.	1A1 1A2 2B 2C	Léxico general de la época, lenguaje figurado. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Equivalente cultural de la expresión verbal informal "to have a run-in" (to quarrel with), traducido con la locución verbal "tener tropiezos". Se mantiene el registro informal de la expresión empleada en la V.O. Plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
349	Raíces profundas	01:09:26	- Just get Starrett in here. - It wouldn't take much to bait him.	- Dale una cita aquí. - Será fácil deshacerse de él.	1A1 1A2 2B 2C	Léxico general de la época, lenguaje figurado. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva y ampliación del sentido figurado de la expresión "It wouldn't take much to bait him": "será fácil deshacerse de él". Se podría haber mantenido el registro informal caracterizado por las expresiones idiomáticas y lenguaje figurado, con una locución verbal como "será fácil hacerle picar el anzuelo". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
350	Raíces profundas	01:09:38	- Well, looky here. - Looky here.	- Viene alguien. - El exaltado.	1A1 1A2 1D3 2A 2B 2C	Léxico general de la época, exclamación. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, verosimilitud, tiempo y espacio. 2B Variedad de uso. Modo. Código visual. 2C Ajuste. Situación con restricción visual. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial, cinésica e isocronía.	Creación discursiva de la exclamación informal "Looky here!" empleada para llamar la atención, traducida como "viene alguien, el exaltado", explicitando la imagen para el espectador de la V.D. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. El personaje está mirando quién viene al bar, con lo que la traducción debe ajustarse a la imagen. Se pierde ligeramente el registro informal.
351	Raíces profundas	01:09:48	- Why don't we just gun him and get on with it?	- ¿Por qué no nos decidimos a disparar?	1A2 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Omisión de la expresión verbal informal "to get on with it", cuyo significado equivale en español a la locución verbal "ponerse a trabajar", "ir al tajo". Se pierde ligeramente el registro informal, lleno de expresiones verbales, idiomáticas y lenguaje figurado. Plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
352	Raíces profundas	01:11:20 01:10:34 01:16:31	- Remember, Wilson, you got to make this look right to Grafton. - Hey, come here! - Torrey... I wouldn't go over there, Torrey. - Nobody's gonna buffalo me. (Convenciones del género en el código visual: "el malo preparando la muerte") - One shot, Torrey dead. - One shot.	- Recuerda, Wilson, procede de modo que le parezca legal a Grafton. - Eh, ¡acercaos! - Torrey... yo en tu lugar, no iría. - A mí no me acobarda nadie. (Convenciones del género en el código visual: "el malo preparando la muerte") - Sonó un disparo, Torrey cayó muerto. - Y quedó tendido en el barro.	1A1 1A2 2B 2C	Léxico general del género. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización visual del personaje y la temática, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción coherente con el código visual. Las convenciones del género en el código visual refuerzan las expectativas del público y la traducción textual (sincronismo de contenido): el barro, los truenos, "el malo" vestido de negro, que se pone los guantes negros, etc., simbolizan el presagio de la muerte a disparos, unos segundos después. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. "One shot": "Y quedó tendido en el barro": la traducción refuerza el código visual y las convenciones del género (narración de la violencia y la muerte), lo que es posible gracias a ser un plano general, de lejos y con la voz en OFF.
353	Raíces profundas	01:16:41 01:17:04	- It was all quiet. We separate. Then the anger in the voices, I hear. Only the anger, not the words. Ryker's men were all around. [...] Morgan say they wait for any more who come looking for trouble.	- Todo estaba tranquilo. Nos separamos. Luego Wilson le habló en tono provocativo. Pero no pude oír lo que le dijo. Los hombres de Ryker andaban por allí. [...] Morgan me dijo que si alguno de nosotros quiere ir a buscar jaleo, lo esperan en el pueblo.	1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social (falta de educación formal). Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal inculto. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Transposición. Omisión. Creación discursiva. Traducción comunicativa. Adaptación de construcciones gramaticales. Explicitación del sujeto. Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, como la variedad dialectal, idiolecto y registro lingüístico. Varias técnicas para adaptar el registro informal (incorrecto, inculto) de la gramática V.O. que se pierde con la correcta gramática de la V.D. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar".
354	Raíces profundas	01:18:02	- What goes on? - We're going on. I've had enough. - I sure figured you for a better man. - You saw what's happened. Torrey's dead. - Just gonna pile up your plunder and skip. Too scared to see Torrey get a decent funeral. - I don't want him killed. We're going.	- ¿Qué pasa Fred? - ¿No lo ves?, que nos vamos. Ya estoy harto. - Me decepcionas, te creía un hombre más entero. - ¿Es qué no sabes lo que ha sucedido? Han matado a Torrey. - Sólo se os ocurre liar vuestros bártulos y marcharos. Ni siquiera pensáis en que hay que darle digna sepultura. - No quiero que maten a Fred. Nos vamos.	1A1 1D2 2B 2C	Léxico de la época del género: objetos, pertenencias, hacer maletas. Variedad de usuario. Problema de traducción de la variedad temporal. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, verosimilitud, tiempo y espacio. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Equivalente cultural para el término "plunder", según lo que significaba en la época del género (s. XIX): "bártulos", "enseres", "trastos" (posesiones como muebles y ropa). Hoy en día se usa como "saqueo", "botín", "pillaje" (Por ejemplo un "Viking plunder". A veces se usa en publicidad para dar a entender que otra empresa "se está aprovechando" del cliente). Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
355	Raíces profundas	01:18:23	- It ain't a question of who stays or who runs. The thing is we gotta see Stonewall get a Chistian burial, and his wife hear some words of comfort said over her man.	- No se trata de si os vais o si os quedáis, Martha, <u>allá vosotros</u> . Solamente se trata de enterrar a Torrey como buenos cristianos... y de consolar a su viuda en estos momentos de aflicción.	1A2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Amplificación. Naturalización, familiarización, domesticación, compensación de la gramática informal, a menudo incorrecta e inculta del texto con una expresión informal como ésta: "allá vosotros" (práctica que hasta ahora no se ha observado con excesiva frecuencia). La amplificación y compensación es posible por ser un plano general, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
356	Raíces profundas	01:19:42	- Shipstead, would you please lead us in the Lord's Prayer? - Our Father who art in heaven, hallowed be Thy name. Thy Kingdom come, Thy will be done on earth, as it is in heaven. Give us this day our daily bread, and forgive us our trespasses as we forgive those who trespass against us. And lead us not into temptation, but deliver us from evil. For Thine is the Kingdom, and the power, and the glory, forever. Amen.	- Por favor Shipstead, empieza la oración del Señor. Padre nuestro, que estás en los cielos, santificado sea tu Nombre; venga a nos el tu reino; hágase tu voluntad, así en la tierra como en el cielo. El pan nuestro de cada día dánosle hoy... y perdona nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores. Y no nos dejes caer en la tentación, más líbranos de mal. Pues tuyo es el reino, el poder... y la gloria del cielo. Amén.	1C3	Intertextualidad. Oración de la Biblia: Padre Nuestro. Convenciones del género: valores, verosimilitud, espacio y tiempo.	Equivalente cultural de la oración del Padre Nuestro según Mateo 6:12 ([...] "perdona nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuetros deudores" [...]). Ligera variación de Mateo 6:13 "porque tuyo es el reino y el poder y la gloria para siempre jamás", traducido como: "pues tuyo es el reino, el poder y la gloria del cielo". También se mantiene el ambiente antiguo y algo informal de los campesinos con "venga a nos el tu reino" y "líbranos de mal". Escena: los campesinos entierran al campesino ex-confederado Torrey "Stonewall", o "Reb".
357	Raíces profundas	01:18:51 01:19:25	(Canción en inglés)	(Canción en inglés)	1D3 3 1E 2A 2B 2C	Variedad de uso. Modo. Código lingüístico: visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales: canción. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico, elementos paralingüísticos y prosódicos. Canal acústico: código musical o de ruidos. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo, valores. Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica, sincronía fonética o labial e isocronía.	No traducción de la canción. Escena: los personajes cantan en el funeral de Torrey "Stonewall" o "Reb". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía y en este caso la sincronía cinésica.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
358	Raíces profundas	01:21:42	(Melodía fúnebre militar tocada con la armónica)	(Melodía fúnebre militar tocada con la armónica)	1C2 1B2 1E	Aspectos ideológicos: toque militar fúnebre "El silencio" (en inglés "Taps"). Canal acústico: código musical o de ruidos. Intencionalidad: ironía y muestra de respeto. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo, valores: respeto, comadarería.	Escena: el viejo "Yanqui", que tocaba melodías con la armónica que enfurecían a Torrey "Stonewall", "Reb", ex soldado confederado (Sur) de Alabama, toca ahora en su entierro el toque militar fúnebre "El silencio" en su honra. El código musical le sirve al traductor como guía de intencionalidades a lo largo del texto.
359	Raíces profundas	01:22:29	IN GLORY	∅	1D3	Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Código escrito en la imagen: eígrafe de una tumba de madera en el cementerio. Convenciones del género: escrito en la imagen, verosimilitud, espacio y tiempo.	No traducción del epígrafe "IN GLORY", que figura en una tumba de madera. La traducción no es necesaria, puesto que se sobreentiende por el contexto (cementerio, escena de un funeral) y por su proximidad a su equivalente en español.
360	Raíces profundas	01:24:24	- Who's Ryker to run us away from our own homes? He only wants to grow beef , and we want to grow families, to grow them good and strong, the way they were meant to be grown.	- ¿Vamos a permitir que Ryker o cualquier otro, nos eche de nuestros hogares? Él sólo quiere esta tierra para que su ganado mate el hambre rumiando hierbajos... nosotros la queremos para cultivarla con ahínco y ganar el pan de los nuestros.	1A2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Amplificación, compensación de la gramática informal, a menudo incorrecta e inculta de la V.O., mediante el uso creativo del léxico en la V.D.: "que su ganado mate el hambre rumiando hierbajos", como traducción de "to grow beef". Plano americano, con el último enunciado en voz en OFF. No prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
361	Raíces profundas	01:24:52	- It's our place. - Ryker lit it. - He had no right. - He wouldn't have, if you hadn't left it. - I built it with my own hands. - Not the girls' room. - I was getting round to it.	- Arde nuestra casa. - Ryker la ha incendiado. - No tenía derecho a hacerlo. - No lo hubiera hecho, si no la hubieras abandonado, Lewis. - Era nuestra, la construí con mis propias manos. - Sólo faltaba la habitación de las niñas. - Estaba a punto de hacerla.	1B2 2B 2C	Intencionalidad: sarcasmo. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía. Convención del género: caracterización del personaje, figuras retóricas: sarcasmo.	Eufemización suavizando el sarcasmo de la V.O. Plano general, menos la quinta línea en plano medio. No prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía. Escena: comentario sarcástico de la mujer de Fred.
362	Raíces profundas	01:26:29	- Hang on? - I promise something's gonna be done.	- No os marchéis, siempre lo mismo. - Os prometo hacer algo para pararle los pies .	1A2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Compensación de la gramática informal, a menudo incorrecta e inculta de la V.O., mediante el uso creativo del léxico en la V.D.: la locución verbal coloquial "pararle los pies" para traducir "be done". Creación discursiva, ampliación. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
363	Raíces profundas	01:27:08	- Starrett's <i>git</i> to go. - I've warned him twice, but he's pig-headed . He'll have to pay for it.	- Starrett tiene que marcharse. - Se lo he advertido dos veces inútilmente. Pero ahora le va a costar caro.	1A1 1A2 1D3 2B 2C	Léxico general, lenguaje figurado. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Eufemización del enunciado con la omisión del insulto "pig-headed": "cabezón", "cabezota", "tozudo", "testarudo". Plano medio corto: situación con restricción visual, aunque no se sigue la sincronía fonética o labial estrictamente, sólo la isocronía.
364	Raíces profundas	01:27:50	- Tell him I'm a reasonable man, things have gone far enough. - Tell him I'm beat, anything, but, by Jupiter , get him here! - He'll come. - He thinks he's a reasonable man.	- Dile que soy un hombre razonable, que las cosas ya han ido bastante lejos. - Dile que he perdido, lo que quieras, pero por el Diablo, ¡convéncele de que venga! - Aquí le espero. - Quiero acabar con él de una vez.	1A1 1A2 1D3 2B 2C	Léxico general, lenguaje figurado. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Disfemización endureciendo la exclamación de sorpresa "by Jupiter!": My God!, by God!, by Jove, del latín Jovis (God), traducida como "por el Diablo", quizá justificada por ser las palabras del "malo". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
365	Raíces profundas	01:28:20	- This is a false square knot , Joe, it won't hold.	- El nudo del lazo está flojo, no aguantaría.	1C1 1A1 2B 2C	Elementos culturales: nudo marinero. Léxico general. Convenciones del género: verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción explicativa de "false square knot": "el nudo del lazo está flojo", en vez de su equivalente acuñado: "square knot (reef knot, Hercules knot)": "nudo marinero". Plano medio, donde no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
366	Raíces profundas	01:32:20	- Who is it? - Calloway. Chris Calloway. - Stay where you are. I can drill you. - Hold it, I got something to tell you. - What do you want? - Starrett's up against a stacked deck .	- ¿Quién es? - Calloway. Chris Calloway. - No te acerques o disparo. - Guarda el revólver, Shane, vengo a decirte algo. - ¿Qué quieres? - A Starrett le preparan una emboscada.	1A2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción explicativa, equivalente cultural de la expresión idiomática "is up against a stacked deck" (to have the cards stacked against one; to have the deck stacked against one), traducido como "le preparan una emboscada". Plano general, voz en OFF: situación sin restricción visual, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
367	Raíces profundas	01:32:41	- Why are you telling me? - I reckon something's come over me. - I don't figure. - I'm quitting Ryker. - So long. - Chris... - Thanks. - Be seeing you.	- ¿Por qué me lo cuentas? - No lo sé, tal vez porque he cambiado. - No te conozco. - Voy a dejar a Ryker. - Adiós. - Chris... - Gracias. - Suerte, Shane.	1A2 1D3 2B 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Primer western psicológico o superwestern. Valores: conciencia. Convenciones: el "malo" quiere abandonar su pasado, como el protagonista Shane. Caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Traducción explicativa de una de las líneas claves por la que se considera a esta película como el superwestern o western psicológico (junto a Sólo ante el peligro): "-I reckon something's come over me. - I don't figure.". "-No lo sé, tal vez porque he cambiado. - No te conozco". Plano americano, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
368	Raíces profundas	01:34:17	- Honey, it's because you mean so much to me that I've got to go. - Could I go on living with you, and you thinking I'd showed yellow ? - And what about Joey? How would I explain that to him? - Oh, Joe... Joe!	- Escucha, precisamente porque significáis tanto para mí, debo ir. - No podría continuar viviendo contigo, sabiendo que me creías un cobarde. - En cuanto a Joey. ¿Qué supones que opinaría de su padre? - Oh, Joe... ¡Joe!	1A1 1A2 1D3 2B 2C	Léxico general informal: insulto. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas y lenguaje figurado. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Equivalente acuñado del insulto "yellow": "cobarde" (gallina). Plano americano, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
369	Raíces profundas	01:34:47	- I've been thinking a lot, and... I know I'm kinda slow sometimes, but I see things... And I know if anything happened to me that you'd be took care of.	- He estado pensando estos días que... reconozco que soy un poco duro de mollera , Marian, pero veo las cosas y... y sé que si algo malo me ocurre otro cuidará de vosotros.	1A1 1A2 1D3 2B 2C	Léxico general. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Compensación. Creación discursiva del adjetivo "slow" con la locución adjetiva "duro de mollera". Aunque no se mantiene el significado exacto, sí que se contribuye a compensar el registro informal de la V.O. que se pierde con la correcta y formal gramática de la V.D. a lo largo del texto. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
370	Raíces profundas	01:36:11	- Now, don't you go counting me out! I wouldn't have lived this long if I wasn't pretty tough .	- ¡Y no me des todavía por vencido! No hubiera sobrevivido a tantos peligros, sino fuera duro de pelar .	1A1 1A2 1D3 2B 2C	Léxico general. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Compensación. Ampliación del adjetivo "tough" con la locución verbal "ser duro de pelar". Contribuye a compensar el registro informal de la V.O., que se pierde con la correcta y formal gramática de la V.D. a lo largo del texto. Plano medio, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
371	Raíces profundas	01:36:39	- Are you fighting for this shack , this ground and nothing but work? I'm sick of it, I'm sick of trouble. Let's move, let's go on, please!	- ¿Por qué lucháis?, ¿por una cabaña y un pedazo de tierra que sólo da trabajo y más trabajo? Ya estoy harta de esto, no quiero más disgustos. ¡Vámonos del valle, te lo suplico!	1A1 2B 2C	Léxico general: vivienda. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Eufemización de "shack" (chabola, choza, casucha) suavizado con el término más general "cabaña". Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
372	Raíces profundas	01:40:05	- Shane...Wait! - You were through with gunfighting . - I changed my mind.	- Shane... ¡Espere! - Dijo que no quería usar de nuevo el revólver. - He cambiado de idea.	1A1 1A2 2B 2C	Léxico del género: armas. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Modulación, ampliación de "you were through with gunfighting", traducido como "dijo que no quería usar de nuevo el revólver". "Gunfight": "Wild West shootout with firearms": pelea a tiros, tiroteo. Plano americano, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.
373	Raíces profundas	01:46:48	- So we'll turn in our six-guns to the bartender, and we'll all start hoeing spuds , is that it? - Not quite yet.	- Bueno, entreguemos los revólveres a Will... y obremos con lealtad, ¿conforme? - No, en absoluto.	1B2 1A1 1A2 1D3 2B 2C	Intencionalidad: ironía. Léxico general. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Creación discursiva, traducción explicativa de la expresión figurativa "start hoeing spuds" (literalmente "comenzar a sacar patatas con el hazadón"), traducido como "obremos con lealtad", con lo que se pierde en parte el registro informal y la intencionalidad: mostrar el desprecio del "malo" Ryker hacia los campesinos. Plano general, no prima la sincronía fonética o labial, sólo la isocronía.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
374	Raíces profundas	01:50:15	- Can't I ride home behind you? - I'm afraid not, Joey. - Please! Why not?	- ¿No podrías llevarme a la grupa? - No, Joey. - Pero, ¿Por qué no?	1A1	Léxico general del género: caballería.	Modulación de "behind you", traducido como: "a la grupa" (parte posterior y superior del cuarto trasero del caballo).
375	Raíces profundas	01:50:23	- I gotta be going on. - Why, Shane? - A man has to be what he is, Joey. Can't break the mould. I tried it and it didn't work for me. - We want you, Shane. Joey, there's no living with a killing. There's no going back from one. Right or wrong, it's a brand. A brand sticks. There's no going back.	- He de marcharme. - ¿Por qué, Shane? - No puede uno dejar de ser lo que es. Torcer su destino. Yo lo he intentado inútilmente. - Te apreciamos todos, Shane. No gusta convivir con un asesino. No hay que darle vueltas, Joey. Por suerte o por desgracia, yo llevo esa mancha... Imborrable.	1B2 1A1 1A2 1D3 2B 2C	Intencionalidad: moralizadora, western psicológico. Léxico general. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: valores, el foragido que intenta en vano reinsertarse en la sociedad y huir de su pasado; registro informal, expresiones idiomáticas, lenguaje figurado. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial e isocronía.	Primer plano. Se le da más prioridad a la isocronía y a mantener la intencionalidad, la expresividad y el sentido que a la sincronía fonética o labial. Plano medio: líneas 2 y 4. Modulación, equivalente cultural, se conservan las expresiones en sentido figurado.
376	¿Quién grita venganza?	00:00:01-01:26:00	El Paso, Blackstone, Lexington, Yuma, Tombstone, Wyoming, Colorado, Tucson, Pittsburgh Ø, Ø	El Paso, Blackstone, Lexington, Yuma, Tombstone, Wyoming, Colorado, Tucson Ø Abilene, Dodge city	1C1 3	Elementos culturales: nombres de lugares. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	Transferencia, préstamo puro y naturalización (pronunciación y morfología), calco, omisión, creación discursiva, amplificación.
377	¿Quién grita venganza?	00:00:01-01:26:00	Fred Dalton, Johnny, Steve Rogers, Bob Watson, Forrest ("Tomás"), Jack Logan, Jonathan, George, Gregory Lassiter, Elizabeth, Anderson, Pearson, Jonathan Rastaufer ("Alegría"), Samuel Latour (versión española e italiana) Juez Bray Daniel (personaje masculino)	Fred Dalton, Johnny, Steve Rogers, Bob Watson, Forrest ("Tomás"), Jack Logan, Jonathan, George, Gregory Lassiter, Elizabeth, Anderson, Pearson, Jonathan Rastaufer (Ø), Ø Judge Braid Daniel (en inglés se pronuncia como "Danielle", que es un nombre femenino).	1C1 3	Elementos culturales: nombres de personajes. Convenciones del género: caracterización del personaje, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	No traducción, préstamo puro. Naturalización: adaptación de la pronunciación. Amplificación.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
378	¿Quién grita venganza?	00:10:41 00:39:31 00:49:04 01:16:12	- ¡Hola Bob! - ¡Hola Rogers! - ¡Hola Sr. Forrest! - ¿Qué hay Johnny? - ¡Hola Sr. Rogers! ¿Qué está haciendo aquí? - ¡Hola! - ¡Fred! ¡Fred! Ø - Fred tienes que ayudarme.	- Hello Bob! - Howdy Rogers! - Howdy Mr. Forrest! - How are you, Johnny? - Well, howdy Mr. Rogers, what are you doing here? - Hmm, howdy boys! - Fred, Fred! - Howdy! - Fred, you gotta help me find 'em, find 'em and kill 'em.	 1D2 1D3 3	Variedad de usuario: variación social: clase socioeconómica baja. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial (howdy) y más formal (hello). Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Estandarización lingüística. Neutralización o nivelación. (Hola para hello/howdy). (Aunque "howdy" se usa especialmente en el Sur, el programa para niños sobre el Oeste, "The Howdy Doody Show" era popular en todos los estados). En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". En esta película hay 2 casos de "hello" y 5 de "howdy". Se traduce "howdy" como un saludo ("hola"), para preguntar cómo se encuentra alguien (pero no con registro informal equivalente, como "¿qué hay?").
379	¿Quién grita venganza?	00:39:31 00:55:56 01:15:10	- ¡Hola Sr. Forrest! - ¿ Qué hay Johnny? - ¿Te apetece un trago? - ¡Hola Logan! - ¿ Qué hay Bob? - No me gusta esto. Las cuevas no se han hecho para los Lasiter. ¡Vamos al pueblo! - ¡Oye Bob! - ¿ Qué hay ? - Estoy casi seguro de que el más joven de ellos es el hijo de Alan Reid. - Eso no es posible.	- Howdy Mr. Forrest! - How are you, Johnny? - Join me in a little old drink. - Hoa! Here we are Logan. - Mighty glad to see you, Bob. - You mean this is the place, it won't do for the Lassiter gang, sheriff. I'm headed into town. - Now, listen, Bob. - Yeah. - I'm almost sure the youngest one of those two is the son of Alan Reid. - It's not possible, can't be that kid.	 1A2	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.	La expresión informal "¿qué hay?" no se emplea en las traducciones de los westerns de nuestro corpus que no son spaghetti westerns.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
380	¿Quién grita venganza?	00:00:01-01:26:00	<p>No es necesario neutralizar tanto la gramática (menos estandarización lingüística que en el género western tradicional).</p>	<p>En este spaghetti western ya no se aprecia tanto que las construcciones gramaticales, sintaxis, morfología de la época sean tan distintas a las empleadas en la lengua inglesa actual, como se podía apreciar en los westerns clásicos.</p> <p>La pronunciación y usos gramaticales incorrectos o "incultos" son menos frecuentes y más típicos del "slang" que todavía se usa en la actualidad.</p> <p>(En las muestras siguientes analizamos ejemplos encontrados de gramática "incorrecta o inculta". Se trata más de construcciones informales que se usan hoy en día, que de construcciones típicas de personas sin educación formal del s. XIX, como las que se encontraron al analizar los westerns clásicos).</p>	1A2 3	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.</p>	<p>En los westerns clásicos se apreciaba que a veces había fidelidad lingüística, sobre todo en las construcciones sencillas. Otras se neutralizaban o naturalizaban, sobre todo las construcciones informales incultas características del género western clásico (oeste americano, s. XIX).</p> <p>La gramática usada por los personajes con escasa educación formal se compensaba con la puesta en escena y léxico que a veces conseguía ese registro informal, pero se descompensaba con el uso natural de Vd.</p> <p>La gramática incorrecta, inculta, usada por los personajes americanos no se compensaba con elementos paralingüísticos o prosódicos (como el acento "vulgar"). Sin embargo en la versión inglesa de este spaghetti western no se aprecia tanto que la gramática sea muy inculta, informal o típica del s. XIX, sino se que encuentran muchas construcciones típicas del "slang" moderno. Por el contrario se observa que la versión española es más informal que las versiones españolas de los westerns clásicos.</p> <p>(Continuación en la muestra siguiente)</p>
381	¿Quién grita venganza?	01:20:50	<p>- Recuerdo el camino perfectamente.</p> <p>- ¿Cómo en Tombstone?</p> <p>- ¡Cómo en Tombstone!</p> <p>- ¿Qué pensáis hacer?</p> <p>- Nada, sheriff. Se trata sólo de un antiguo juego.</p> <p>- ¡Es el sheriff!</p> <p>- ¡Malditos!</p> <p>- ¡Vámonos de aquí!</p>	<p>- Yeah, I reckon we know the way real good.</p> <p>- Like Tombstone.</p> <p>- Yeah, like Tombstone.</p> <p>- What are you all gonna do?</p> <p>- We ain't gonna shoot ya for a while, cause we need ya.</p> <p>- It's the sheriff.</p> <p>- Who coulda done it?</p> <p>- Let's go in.</p>	1A2 3	<p>Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.</p>	<p>(Continuación de la muestra anterior)</p> <p>Ejemplos encontrados de gramática "incorrecta o inculta". Se trata más de construcciones informales que se usan hoy en día, que de construcciones típicas de personas sin educación formal del s. XIX, como las que se encontraron al analizar los westerns clásicos.</p> <p>(Continuación en la muestra siguiente)</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
382	¿Quién grita venganza?	01:00:40	- No me digas qué... - ¡Hablo en serio!, un poco de formalidad. - Entonces, ¿qué es lo que quería? - Ha venido para advertirnos que dejemos el pueblo lo antes posible. Por lo visto nuestras vidas corren peligro. Parece ser que aquí en Blackstone hay cierta persona interesada en acabar con nosotros. - ¿Tú qué dices? - Nada. Nos quedaremos aquí. Piensa que siempre que uno estorba... es que hay dinero detrás.	- You're doin' pretty good ain't ya? - Come on, be serious, would ya? - Alright, what'd she have to say, then? - Well, she said ah we outta get out of here as fast as we can, and that our lives are in danger. Seems as if someone here in Blackstone is out to get us. Anyway, that's what she says. - Wha do you think? - I dunno , I just know one thing, boy, whenever there is a pile of money around there is always a little bit of danger around to go with it.	1A2 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	(Continuación de la muestra anterior) Ejemplos encontrados de gramática "incorrecta o inculta". Se trata más de construcciones informales que se usan hoy en día, que de construcciones típicas de personas sin educación formal del s. XIX, como las que se encontraron al analizar los westerns clásicos. (ver algunas contrucciones verbales incorrectas en la muestra)
383	¿Quién grita venganza?	00:06:48 01:11:40	- Dígame, ¿qué va a tomar? - Déme un whisky . - También a mí me extraña. Pero ellos estaban muy seguros. Es posible que se hayan quedado tomando unos tragos .	- What's your pleasure Mister? -Whisky. - Right away. - I wouldn't worry about them. Not them Lassiter brothers. I bet they stopped in for a couple of beers after the shootin'.	1A1 1C1 1D3	Léxico del género. Elementos culturales: gastronomía, alimentación, bebida. Convenciones del género: verosimilitud, espacio y tiempo. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones con y sin restricciones visuales.	Préstamo léxico natualizado de "whiskey" o "whisky" a "whisky" o "güisqui". Generalización, hiperónimo: " tragos". Particularización, hipónimo: "beers". Restricción visual cuando el objeto aparece en pantalla.
384	¿Quién grita venganza?	00:00:01- -01:26:00	La música tiene la función de hilo narrativo conector de escenas, como en los westerns clásicos analizados, pero más que tener las melodías y canciones populares típicas del s. XIX, tiene la música característica del spaghetti western, que recuerda a la música de los westerns de Sergio Leone.	Situación equivalente en la versión inglesa.	1D3 3 1E	Intencionalidad. El código musical y de ruidos refuerza la narración que se transmite a través de los otros códigos (lingüístico, visual, acústico). Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo.	La música del género le sirve al traductor como guía narrativa y refuerza el sentido de su traducción.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
385	¿Quién grita venganza?	<p>00:58:59</p> <p>00:10:45</p> <p>00:12:34</p> <p>01:00:24</p> <p>00:27:56</p>	<p>- ¡Mark!</p> <p>- ¡Diga!</p> <p>- Voy al pueblo.</p> <p>- ¡Prepárame el caballo!</p> <p>- ¡Enseguida!</p> <p>- ¿Qué, se han calmado los ánimos con la ejecución de esos tres forasteros?</p> <p>- No del todo.</p> <p>- Lo encontramos hace... hace ya algún tiempo.</p> <p>- ¿Eso es todo lo que pueden decirme?</p> <p>- ¿A que no sabes, Fred, quién ha venido para hablar conmigo?</p> <p>- La Sra. Rogers.</p> <p>- ¿Ah, sí?</p> <p>- ¡Eh, Fred! ¿No es ese el Sr. Rogers?</p> <p>- ¡Buenos días, Sr. Rogers!</p> <p>- ¡Buenos días!</p>	<p>- Mark.</p> <p>- Yes?</p> <p>- If anyone asks for me, I'll be back in about an hour.</p> <p>- Yes Ma'am.</p> <p>- Yes Sir, I hope you don't feel badly about the execution of those three strangers.</p> <p>- No, not too.</p> <p>- Yeah, well, you see Mister, It's like this, we just up and found it.</p> <p>- I sure hope you are not lying to me.</p> <p>- Fred, guess who came to have chat with me.</p> <p>- Who?</p> <p>- Mrs. Rogers.</p> <p>- Oh!</p> <p>- Hey Fred, there's Mr. Rogers.</p> <p>- Morning Mr. Rogers.</p> <p>- Hello, boys.</p>	<p>1A2</p> <p>1D2</p> <p>1D3</p>	<p>Variedad de usuario. Variación geográfica.</p> <p>Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal.</p> <p>Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Convenciones del género: tiempo, espacio y verosimilitud.</p>	<p>Transposición. Compensación. La presencia de "Sir, Mrs., Ma'am", etc. en la versión inglesa y su equivalente en la versión española: "señor, señora, señorita", etc. conlleva al uso gramatical de Vd. en español, inexistente en inglés. El tratamiento de usted no sólo se usa para indicar la formalidad entre personajes distantes o para dirigirse a un militar, sino también para compensar la traducción de algunos términos más formales en inglés que no tienen equivalente formal en español (como el uso de "hello", más formal que "howdy").</p> <p>Omisión frecuente de "Sir", "Ma'am", etc. por compensación con el tratamiento de usted y ampliación de "señor/a/ita" a lo largo del texto.</p> <p>El uso de "Ma'am" es muy común en EE.UU. y mucho más en el sur, donde "Sir" y "Ma'am" son prácticamente obligatorios. También se omite "gentlemen" y a veces se añade "caballeros" o "señores".</p> <p>Mr.: 11 casos, Mister: 6, Mrs.: 2, Ma'am: 1, Sir: 5, Miss: 1, Gentlemen: 2, "Vd.": 22 casos.</p> <p>Uso de usted: múltiple (ver muestras siguientes).</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
386	¿Quién grita venganza?	00:23:25 00:55:02 00:07:42 00:52:47 00:27:44	- Sí claro, con permiso. - ¡Señores, brindemos por los nuevos representantes de la ley! - ¡Bien! - ¡Enhorabuena! - Acabas de convertirte en un hombre muy importante para ellos. - Te aseguro Elizabeth, que me basta con que a ti te lo parezca. - Valía la pena arriesgarse por la recompensa, ¿no? ¡Pase! - ¡Por favor, señores! Pero, ¿cómo puede ser? Oiga, Sr. Forrest yo no puedo... - Buenas noches, caballeros. Les estaba esperando.	- Of course, gentlemen , good day. - Alright gentlemen , let's have a toast to representatives of the law. - I'm proud of you. It must feel good to be so important to the others. - It's more important to me that it be important to you. - I would say you are a very brave gent . There is a reward too. Over there. - Now thank you friends, that's, that's not the job for me. - Sir, good evening. I'm waiting.	1A2 1D2 1D3	Variedad de usuario. Variación geográfica. Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: formal. Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: tiempo, espacio y verosimilitud.	(Continuación de la muestra anterior) Transposición. Compensación. La presencia de "Sir, Mrs., Ma'am", etc. en la versión inglesa y su equivalente en la versión española: "señor, señora, señorita", etc. conlleva al uso gramatical de Vd. en español, inexistente en inglés. El tratamiento de usted no sólo se usa para indicar la formalidad entre personajes distantes o para dirigirse a un militar, sino también para compensar la traducción de algunos términos más formales en inglés que no tienen equivalente formal en español (como el uso de "hello", más formal que "howdy"). Omisión frecuente de "Sir", "Ma'am", etc. por compensación con el tratamiento de usted y ampliación de "señor/a/ita" a lo largo del texto. El uso de "Ma'am" es muy común en EE.UU. y mucho más en el sur, donde "Sir" y "Ma'am" son prácticamente obligatorios. También se omite "gentlemen/gent/gents" y a veces se añade "caballeros", o "señores". Mr.: 11 casos, Mister: 6, Mrs.: 2, Ma'am: 1, Sir: 5, Miss: 1, Gentlemen: 2, "Vd.": 22 casos. Uso de usted: múltiple (ver muestra siguiente).
387	¿Quién grita venganza?	00:34:03 00:36:22	- Tiene Vd. razón. Yo presencié la muerte de los Harrison. Siempre he pensado que detrás de esas tierras hay algún misterio. Cuente Vd. conmigo para ayudarle . - Gracias por el ofrecimiento. Es Vd. forastero, ¿verdad? - ¿ Quiere tomar algo? - Whisky. - Dos. - ¡Juez Bray! - ¿Qué se le ofrece ? - Me han dicho que es Vd. la única persona decente de este pueblo. ¿Es verdad? - Sí, no le han engañado joven. - ¿Y no hace Vd. nada para evitarlo? - No me dejan. Estoy solo. Tráigame pruebas y yo le prometo que meteré en la cárcel a quien sea.	- I agree with you Mister, I witnessed the killing of the Harrison's. There must be a reason why this land is worth so much. You need a hand, you can depend on me. - We're obliged for your offer. We could use a good gun. - Mind if I had a drink? - Whisky. - Two of them. - Judge Bride. - Yes, what can I do for you? - I've been told you are the one honest lawman in this town. Is that right? - The bandit run it. - Oh, why don't you do something about it? - Corruption here is incredible, impossible to get anything on them. Bring me proof and they'll all go to the gallows.	1A2 1D3 3	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: formal e informal. -Modo. Código lingüístico: registro formal e informal. Convención del género: caracterización del personaje: registro formal e informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	(Ver muestras anteriores para el uso de usted) Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal y formal. Versión inglesa: el uso gramatical corresponde a un grado de formalidad coloquial, de vaqueros con escasa educación formal, aunque se tratan con respeto, de ahí el cierto grado de formalidad. Versión española: el uso de Vd. corresponde a un grado de formalidad más elevado, más formal, probablemente para connotar el respeto que los distintos personajes se tienen entre sí, pero que es distinto al registro general de la lengua inglesa. El registro informal de la gramática en la lengua inglesa no se pierde tanto con la correcta gramática de la lengua española en el spaghetti western (registro más informal) como se observó en las traducciones de los westerns clásicos. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". (Continuación en la muestra siguiente)

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
388	¿Quién grita venganza?	00:10:03 00:26:00	<p>- Lo siento amigos, habéis llegado con un día de retraso.</p> <p>- ¡Qué mala suerte!</p> <p>- Entrégume el cinturón.</p> <p>- Pero hombre, ¿no es Vd. capaz de aguantar una broma? No, no...</p> <p>- He dicho que me des el arma. Con que una broma, ¿eh? Esos tres eran también forasteros</p> <p>¿Quién me dice que vosotros no habéis tomado parte en el asesinato de los Clayton?</p> <p>- Le aseguro que no tenemos nada que ver con los Clayton.</p> <p>- Óigame, sheriff. Vd. sabe tan bien como nosotros que ha ahorcado a tres inocentes y que no puede detenernos porque no tiene ninguna prueba para hacerlo. ¡Sáquenos de aquí! O de lo contrario nos va Vd. a hacer pensar, que es algo peor que un estúpido.</p> <p>- Yo creo que esos hombres son sinceros.</p> <p>No se puede pensar en que después de matar a los Harrison vengan a traerlos a la oficina del sheriff.</p> <p>- Quizá tengas razón.</p>	<p>- Exactly, you guessed it, they killed the Claytons. You happened to arrive on the day of execution.</p> <p>- Great.</p> <p>- Fine.</p> <p>- Hand me your gun.</p> <p>- It was a little joke, sheriff, I mean...</p> <p>- I said hand over your gun</p> <p>- So it was only a joke, huh? It just so happens that a few members of that bunch are still at large for all I know.</p> <p>- But we had nothing to do with the Claytons.</p> <p>- Just a minute sheriff, you know as well as I do that we had nothing to do with that killing and you'd have a tough time trying to bring charges against us, now you know that, so why are you holding us here?</p> <p>I bet you can't give us a reason or won't.</p> <p>- Look those two are innocent, aside the fact we haven't got an ounce of evidence, they had not motive to do it.</p> <p>- You're right.</p>	1A2 1D3 3	<p>Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Variedades de uso:</p> <p>-Tenor. Grado de formalidad: formal e informal.</p> <p>-Modo. Código lingüístico: registro formal e informal.</p> <p>Convención del género: caracterización del personaje: registro formal e informal.</p> <p>Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.</p>	<p>(Ver las dos muestras anteriores)</p> <p>Estandarización lingüística: neutralización o nivelación de rasgos no estándar, registro lingüístico informal y formal.</p> <p>Versión inglesa: el uso gramatical corresponde a un grado de formalidad coloquial, de vaqueros con escasa educación formal, aunque se tratan con respeto, de ahí el cierto grado de formalidad.</p> <p>Versión española: el uso de Vd. corresponde a un grado de formalidad más elevado, más formal, probablemente para connotar el respeto que los distintos personajes se tienen entre sí, pero que es distinto al registro general de la lengua inglesa.</p> <p>El registro informal de la gramática en la lengua inglesa no se pierde tanto con la correcta gramática de la lengua española en el spaghetti western (registro más informal) como se observó en las traducciones de los westerns clásicos.</p> <p>En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar". Se aprecia un uso más distendido: los cazarrecompensas jóvenes usan Vd.; el sheriff, más mayor, emplea "vosotros".</p> <p>(Continuación en la muestra siguiente)</p>
389	¿Quién grita venganza?	00:07:06	REWARD \$ 15,000 IS BEING OFFERED FOR THE APPREHENSION OF THE KILLER OR KILLERS OF SAMUEL CLAYTON AND HIS FAMILY. MURDERED THE NIGHT OF JUNE 4th 1868.	REWARD \$ 15,000 IS BEING OFFERED FOR THE APPREHENSION OF THE KILLER OR KILLERS OF SAMUEL CLAYTON AND HIS FAMILY. MURDERED THE NIGHT OF JUNE 4th 1868.	1D3	<p>Variedad de uso. Modo. Código visual.</p> <p>Ajuste. Código escrito en la imagen: cartel.</p> <p>Convenciones del género: escrito en la imagen, verosimilitud, espacio y tiempo.</p>	<p>No traducción del código escrito en la imagen (cartel). No es necesario puesto que se entiende por el contexto, las expectativas del público y el código acústico: el personaje lee un resumen del cartel: "15.000 dólares por el asesino de la familia Clayton".</p>
390	¿Quién grita venganza?	00:26:08	<p>- Yo creo que esos hombres son sinceros.</p> <p>No se puede pensar en que después de matar a los Harrison vengan a traerlos a la oficina del sheriff.</p> <p>- Quizá tengas razón.</p>	<p>- Look, those two are innocent, aside the fact we haven't got an ounce of evidence, they had not motive to do it.</p> <p>- You're right.</p>	1C1	<p>Elementos culturales: unidad de peso y masa.</p> <p>Convención del género: verosimilitud, caracterización del personaje: lenguaje figurado.</p>	<p>Creación discursiva, omisión de la unidad de peso y masa "ounce", empleada en sentido figurado.</p> <p>En este spaghetti western no se observa el uso de unidades de medida (pound, mile, yard) como se observaba en los westerns clásicos, donde se reflejan más las costumbres.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
391	¿Quién grita venganza?	00:04:47 00:07:06	- ¡Bueno! este es el gran Samuel Latour. - Vamos a ver, ciento, doscientos, cuatrocientos, setecientos... - En total solamente novecientos dólares. - Sí, se ha convertido en una profesión ridícula. - Cada día se hace más difícil. - Sí, nos faltan los cinco más importantes. - Nuestra situación cambiará cuando les demos caza.	- Bueno, eh, one hundred, two, three, four, five hundred... What the hell are you going to do anyway? - The way I see it, kind of an insult to our profession, all that work for a measly few dollars . - We still got about five more of these left. We have the most important to get. - Fifteen thousand dollar reward for the killer of the Clayton family. Fifteen thousand.	1A1 1C1	Léxico del género. Elementos culturales: moneda. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.	Naturalización. Préstamo léxico naturalizado: "dollar": "dólar". En este spaghetti western no se encuentran monedas específicas de la época, como se encontraban en los westerns clásicos, que tenían más carga cultural. Por ejemplo: "two bits" (término de la época): "25 centavos", "un cuarto de dólar"; "three-cent piece": "moneda de tres céntimos". Tampoco se hace alusión a las monedas de plata, que se dejaron de hacer durante la Guerra de Secesión y se substituyeron por las de níquel.
392	¿Quién grita venganza?	00:03:15 00:44:54	- ¡Eh, amigo! - ¡Bueno! este es el gran Samuel Latour. - Vamos a ver, ciento, doscientos, cuatrocientos, setecientos... - En total solamente novecientos dólares. - ¡Eh, amigos! - ¡Bob! Tenemos que huir. Han muerto todos.	- Eh, amigo ! - Bueno , eh... - One hundred, two, three, four, five hundred. What the hell are you going to do anyway? - Hey amigo , over here. - Bob we got to get outta here, all of our men are dead.	1D1 3	Presencia de otra lengua: español. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo, caracterización paralingüística y prosódica del personaje. Sincronismo de caracterización o acústico. Dirección.	Equivalente literal del préstamo del español. No compensación prosódica con acento mexicano, por ejemplo.
393	¿Quién grita venganza?	00:23:05	- Con permiso. Esos que están en el carro, ¿son muertos? - ¿Vd. qué cree?, ¿que están durmiendo la siesta?	- With your permission. Those there in the carriage, they passed on? - Now what do you think, they sure aren't taking a siesta !	1D1 3	Presencia de otra lengua: español. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo, caracterización paralingüística y prosódica del personaje. Sincronismo de caracterización o acústico. Dirección.	Equivalente literal del préstamo del español. No compensación prosódica con acento mexicano, por ejemplo.
394	¿Quién grita venganza?	00:27:28	- Me gustaría saber qué piensas del sheriff. - ¿A qué te refieres? - A esa historia que nos ha contado de la cabaña. - Todavía nada. - ¿Y tú?, ¿qué ves detrás de tanta muerte? - El cementerio. - Yo veo dinero, mucho dinero. - No se mata a la gente porque sí.	- Tell me what do you think about that Sheriff, Fred. - Referring to what? - I find hard to believe he found nobody at that Pearson Place. - That's one thing. - There's someone else behind these killings. I bet on it. - The butler. - Its dinero lots of it. - You don't kill people for nothing.	1D1 3	Presencia de otra lengua: español. Convención del género: verosimilitud, espacio y tiempo, caracterización paralingüística y prosódica del personaje. Sincronismo de caracterización o acústico. Dirección.	Equivalente literal del préstamo del español. No compensación prosódica con acento mexicano, por ejemplo.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
395	¿Quién grita venganza?	00:10:09 00:17:58	<p>- Pero hombre no es Vd. capaz de aguantar una broma? No, no...</p> <p>- He dicho que me des el arma.</p> <p>- Con que una broma, ¿eh?</p> <p>- Esos tres eran también forasteros.</p> <p>- ¿Quién me dice que vosotros no habéis tomado parte en el asesinato de los Clayton?</p> <p>- Le aseguro que no tenemos nada que ver con los Clayton.</p> <p>- ¿Vosotros de nuevo aquí?</p> <p>- Esta vez sí que no es broma, sheriff. Ahora sí que tendrá que pagarnos los 1.000 dólares de recompensa por la captura de Anderson.</p> <p>Mire esto y dígame si cree que es la misma persona o un simple parecido.</p> <p>- Es él no cabe duda.</p>	<p>- Hand me your gun.</p> <p>- It was just a little joke sheriff, I mean...</p> <p>- I said hand over your gun. So it was only a joke, huh? It just so happens that a few members of that bunch are still at large. For all I know.</p> <p>- But we had nothing to do with the Claytons.</p> <p>- Two jokers are still here.</p> <p>- This time it's no joke sheriff.</p> <p>I am sure that you would agree that the person in this room here and the person on this poster are one and the same, unless they're twin brothers that is, hmm...</p> <p>- It's Anderson alright.</p>	1B2 1B3	Intencionalidad: ironía y humor. Convenciones del género: figura retórica: ironía; caracterización del personaje: repetición. Máxima conversacional de la relación (repetición).	Adaptación. Se mantiene la intencionalidad de la ironía y el humor, intensificado con la repetición.
396	¿Quién grita venganza?	00:12:18	<p>- Oiga amigo, ¿no cree que está haciendo demasiadas preguntas? ¿A qué viene tanta curiosidad? Por qué no empieza presentándose a sí mismo.</p> <p>- Sí, perdonen, me llamo Steve Rogers.</p> <p>- ¿Puedo saber cómo ha llegado a sus manos?</p> <p>- ¿Y Vd. puede decirnos por qué ese interés?</p> <p>- Por una cuestión personal. Este revólver tiene una larga historia.</p>	<p>- You're asking a lot of questions for a man I don't know. Why don't you mind your manners. You might introduce yourself first.</p> <p>- Not a bit stranger. My name is Steve rogers. The pistol, now, how did you come across it?</p> <p>Curiosity killed the cat. What do you want to know for?</p> <p>- Sort of personal, that revolver has a long story.</p>	1A2 1D3 2C	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Convención del género: figuras retóricas: metáfora. Variedad de uso. Modo. Código visual. Ajuste. Situaciones sin restricciones visuales. Sincronismo visual o sincronización: sincronía fonética o labial.	Versión inglesa: metáfora. Versión española: omisión de la metáfora, pero compensación de la sensación de "curiosidad" en el diálogo, incluso con la explicitación de la palabra "curiosidad". Voz en OFF, por lo que son posibles la omisión y la creación discursiva, puesto que el enunciado no está sujeto a la sincronía labial o fonética.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
397	¿Quién grita venganza?	<p>00:23:17</p> <p>00:53:25</p> <p>00:55:14</p>	<p>- Permítanme que me presente, Jonathan Rastaufer, amigos.</p> <p>- Los amigos me llaman Alegría, llámenme así.</p> <p>- Esto... y digo yo, a propósito, ¿quién paga el entierro?</p> <p>- Llévate a tus muertos y déjanos en paz.</p> <p>- ¡Y ojalá vengan más pistoleros! Aunque sea el condado quien pague los entierros.</p> <p>- Que afición tiene a los muertos. Ahora me explico porqué le llaman "Alegría".</p> <p>- Por favor.</p> <p>- ¡Por mis mejores proveedores!</p> <p>- "Qué simpático."</p> <p>- Enhorabuena Alegría, se avecinan tristezas.</p> <p>- Así es muchacho. Nadie es capaz de enriquecerse a costa de los vivos.</p> <p>- Eso digo yo.</p>	<p>- By way of introduction, Johnathan Rastaufer. I know it's a terrible tragedy, terrible tragedy , but I must know who's paying for them.</p> <p>- Take the bodies and get out of here.</p> <p>- You have my vote, man who'll always hit the target. Even if I have to underwrite the Undertaking.</p> <p>- Never thought I would see you give funerals away. They may be the cheapest time to die.</p> <p>- Professionally speaking, the most important purveyors of the trade!</p> <p>- You're a damn buzzard.</p> <p>- Know what I think undertaker, you are a blood thirsty idiot.</p> <p>- That's right, I'm blood thirsty. I will tell you something else if you're interested. I enjoy my work.</p> <p>- Good luck.</p>	1B2 1B3	<p>Intencionalidad: ironía y humor.</p> <p>Convenciones del género: figura retórica: ironía; caracterización del personaje: repetición.</p> <p>Máxima conversacional de la relación (repetición).</p>	<p>Versión española: intencionalidad mantenida a lo largo de la película: ironía y humor con el apodo del enterrador, al que los amigos llaman "Alegría" y cuya personalidad es contraria a dicho apodo.</p> <p>Versión inglesa: creación discursiva, omisión del apodo e intencionalidad de ironía y humor.</p> <p>Eufemización del humor causado en torno a la "Alegría" del enterrador y el tema de la muerte.</p>
398	¿Quién grita venganza?	00:25:00	<p>- ¿Qué ha ocurrido?</p> <p>- Dos cazadores de recompensas me trajeron a Anderson. Y ahora a los Harrison.</p> <p>Os han visto.</p> <p>Y conocen este lugar.</p> <p>- ¿Y dices que son dos?</p> <p>- Sí.</p>	<p>- Oh yeah, what are you telling us?</p> <p>- Just what I said you hear. Two bounty hunters just caught Anderson.</p> <p>They also saw you kill the Harrisons and they know where you are.</p> <p>- Did you say there were two?</p> <p>- Yeah.</p>	1A1	<p>Léxico del género: profesiones.</p> <p>Convenciones del género: caracterización del personaje: explicitación del léxico (su profesión); verosimilitud, espacio y tiempo.</p>	<p>Equivalente acuñado: "bounty hunter": "cazador de recompensas".</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
399	¿Quién grita venganza?	<p>00:12:22</p> <p>00:50:46</p>	<p>- ¿Puedo saber cómo ha llegado a sus manos?</p> <p>- ¿Y Vd. puede decirnos por qué ese interés?</p> <p>- Por una cuestión personal. Este revólver tiene una larga historia.</p> <p>- Primero el revólver y ahora...</p> <p>- ¿Qué tiene el revólver de Johnny?</p> <p>¿Por qué le interesa tanto saber de dónde lo hemos sacado?</p> <p>- Verán, era de un gran amigo mío. De un hombre al que yo quería mucho y al quien hace años que no veo. Al ver su arma... pensé que quizá le hubiera ocurrido algo. También pensé que Vds. podrían darme noticias tuyas.</p> <p>- Tal vez sea la misma persona que se lo dio a Johnny.</p> <p>- Un buen hombre.</p> <p>- Pero, ¿no dijeron que lo habían encontrado?</p> <p>- Sí, dijimos eso.</p>	<p>- The pistol, now, how did you come across it? Curiosity killed the cat. What do you want to know for?</p> <p>- Sort of personal, that revolver has a long story.</p> <p>- Begin with a revolver and now</p> <p>- Back to the pistol, huh. I am real interested in why that pistol is so damn important.</p> <p>- Alright. What does it mean to me. It once belonged to a friend. And many years ago he vanished. Now his gun shows up here. I don't suppose that means anything to you. Thought perhaps you met him and could give me news of him. That's all there is to it, as far as I'm concerned.</p> <p>- Well, now, that's interesting if that was the man that gave Johnny the gun.</p> <p>- But you s.. You said you found that gun.</p> <p>- Well, yeah. Is that what I said...</p>	<p>1A1</p> <p>1C1</p>	<p>Léxico del género: armas.</p> <p>Elementos culturales: tipo de arma.</p> <p>Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.</p>	<p>Equivalentes acuñados, préstamos y frecuencia de términos empleados para referirse a las armas: Versión española: revólver (8), Colt (0), Winchester (0), pistola (0), arma (9), escopeta (0), total (17). Versión inglesa: revolver (2), Colt (0), Winchester (0), pistol (5), gun (18) (fig. "a hired gun by the name Jack Logan (1); verbo "gun/ned down" (3), six-shooter (0), six-gun (0), shotgun (0), rifle (0), .38 (0), total (25).</p> <p>Se observan más hiperónimos (generalización de los términos referentes a las armas) en el spaghetti western que en los westerns clásicos.</p> <p>Se observa una mayor redundancia del código lingüístico con el visual en la versión inglesa.</p>
400	¿Quién grita venganza?	<p>00:10:15</p> <p>00:10:45</p> <p>00:13:00</p>	<p>- Esos tres eran también forasteros.</p> <p>- ¿Quién me dice que vosotros no habéis tomado parte en el asesinato de los Clayton?</p> <p>- Le aseguro que no tenemos nada que ver con los Clayton.</p> <p>- ¿Tienes ya eso?</p> <p>- Sí, ahora te lo doy.</p> <p>- ¿Qué, se han calmado los ánimos con la ejecución de esos tres forasteros?</p> <p>- No del todo.</p> <p>- No es tu antiguo capataz. Son dos desconocidos. Dos forasteros desaprensivos que se han encontrado el arma.</p>	<p>- It just so happens that a few members of that bunch are still at large.</p> <p>For all I know.</p> <p>- But we had nothing to do with the Claytons.</p> <p>- I'd like to see those.</p> <p>- Right over here.</p> <p>- Yes sir, I hope you don't feel badly about the execution of those three strangers.</p> <p>- No, not too.</p> <p>- There is no reason to get upset. It is only a coincidence. They're just a couple of saddle tramps happen to find a gun.</p>	<p>1A1</p> <p>1C1</p>	<p>Léxico general del género.</p> <p>Elementos culturales: historia.</p> <p>Convenciones del género: verosimilitud, tiempo y espacio.</p>	<p>Léxico de la época. En los westerns clásicos analizados se observaba el uso de equivalentes culturales y acuñados de "stranger", "new man", creaciones discursivas, ampliaciones y ampliificaciones de "forastero".</p> <p>El término "forastero" es tan característico del género western en español, que incluso se añadía a la traducción.</p> <p>En el spaghetti western también se usa con frecuencia, posiblemente por la tradición que se originó con la traducción de westerns americanos. La palabra "forastero" no se emplea en la versión inglesa. Aparecen cinco caso en la versión española.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
405	¿Quién grita venganza?	'00:54:20	- ¡Yo, el juez, haciendo uso de las atribuciones que me confiere mi cargo y en representación de los ciudadanos de este pueblo , les nombro a Vds. dos, sheriff y ayudante de sheriff de Blackstone! Ahora jure ante esta Santa Biblia respetar, defender e imponer la ley. Ponga la mano sobre la Biblia y diga juro.	- By the powers vested in me by the great state of Arizona and in the name of the good citizens of Blackstone all assembled here for the post under discussion, sheriff and deputy sheriff, you are hereby appointed. You'll put your right hand on this Sacred Bible and swear to defend and uphold the sovereign laws of this township and the state of Arizona.	1C1 1C2	Elementos culturales: nombres de lugares. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Aspectos ideológicos: patriotismo, estados, geografía.	Explicitación. Amplificación y énfasis en el lugar del juramento del cargo del sheriff y su ayudante: "Blackstone, en el gran estado de Arizona". Patriotismo. Compensación en muestra 408.
406	¿Quién grita venganza?	00:16:14 00:42:44	- ¿Qué sucede? - ¡Que están ahí! He visto a Anderson. - ¿Cómo en Pittsburgh ? - ¡Como en Pittsburgh ! - ¡Hasta la vuelta, Jim! - ¡Eh, Pearson! - ¡Ya están ahí! - ¡Logan! - ¡Vamos! - ¿Has oído eso? - Sí. ¡Vamos!	- What's the matter? - It's Anderson. - Like Abilene ? - Like Abilene . - Huhm, good luck to you! - Pearson! - Here they come! - Logan! - Here they come. Get ready! - Like Dodge City ? - Like Dodge City .	1C1 1B3	Elementos culturales: nombres de lugares, geografía. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud; valores: amistad, camaradería; caracterización del personaje: repetición. Máxima conversacional de la relación (repetición).	Creación discursiva. A lo largo de la película los cazarrecompensas (Fred y Johnny) acometen contra los forajidos según las tácticas que siguieron en el pasado en otros lugares. Todos los lugares coinciden (4 casos), excepto estos dos ejemplos. Los seis ejemplos en total, muestran la camadería entre los personajes. Se mantiene el valor del western tradicional de la amistad.
407	¿Quién grita venganza?	00:54:36	- ¡Bravo, juez Bray! ¡Bravo! ¡Qué memoria más prodigiosa! Ha soltado el mismo discurso que le oí hace 14 años. - " Simpático ". ¡Jure! - ¡Lo juro! - ¡Mi enhorabuena! Aquí tiene, desde ahora es suya. ¡Ojalá no tengan que hacer uso de las armas en el ejercicio de su cargo! - No lo estropee al final, juez. Ahora que iba tan bien. - " Simpático ".	- I figured out a way to thank these two fine boys. The best way to show my appreciation, I'll offer complete service, two caskets, no charge, in case you get yourselves killed. - Damn buzzard! Do you swear? - I swear. - My compliments. Here's your badge. You're now acting sheriff and we all hope in the performance of your duty you will never have to use your gun. - Don't say that judge. Otherwise how can I make ends meet? - Damn buzzard!	1B2 1B3	Intencionalidad: ironía y humor. Convenciones del género: figura retórica: ironía; caracterización del personaje: repetición. Máxima conversacional de la relación (repetición).	Creación discursiva, modulación. Se mantiene la intencionalidad de la ironía y humor, aunque con una variación: En la versión española se mantiene a lo largo del texto la ironía y el humor que produce lo "simpático" que es el enterrador del pueblo, a quien sus amigos llaman "Alegría". En la versión inglesa no figura el apodo de "Alegría" o ninguna connotación irónica que muestre que es "simpático", sino todo lo contrario, el juez lo llama "damn buzzard": "maldito buitres", por sus ansias de enterrar a los muertos (su negocio).

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
408	¿Quién grita venganza?	00:56:53	- El sheriff tiene razón. Cada cosa a su tiempo. No he olvidado lo de Lubbock . A Fred me lo reservo yo.	- Not so fast Wynn. I'll go with you, I don't want you going in without me. They killed Cal LeMon and he was a friend of mine.	1C1	Elementos culturales: nombres de lugares, geografía; nombres de personajes. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.	Creación discursiva, modulación. Versión española: énfasis en el lugar del asesinato: Lubbock (Texas). Compensación de la muestra 405. Versión inglesa: énfasis en la persona asesinada: Cal LeMon.
409	¿Quién grita venganza?	00:56:55	- ¡Bienvenidos, muchachos! Después de dos semanas de soledad, ya empezaba a sentirme como un hombre de las cavernas .	- Now boys, am I glad to see you. Last couple weeks in the mine alone I was beginning to appreciate the company of dead prospectors .	1A1	Léxico del género: personajes: buscadores de oro; mina. Caracterización del personaje: profesión. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.	Creación discursiva: "hombre de las cavernas" (en la cueva, mina): "dead prospectors": "buscadores de oro muertos" (en la mina).
410	¿Quién grita venganza?	01:00:46	- Ha venido para advertirnos que dejemos el pueblo lo antes posible. Por lo visto nuestras vidas corren peligro. Parece ser que aquí en Blackstone hay cierta persona interesada en acabar con nosotros. ¿Tú qué dices? - Nada. Nos quedaremos aquí. Piensa que siempre que uno estorba... es que hay dinero detrás. - Me alegre de que pienses así. Ya tenía ganas de que coincidiésemos en algo.	- Well, she said ah we outta get out of here as fast as we can. And that our lives are in danger. Seems as if someone here in Blackstone is out to get us. Anyway, that's what she says. Whatta do you think? - I dunno. I just know one thing boy, whenever there is a pile of money around, there is always a little bit of danger around to go with it. - When you talk like that, you talk like my kind of man, you sure do.	1A2 1B2	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Intencionalidad: ironía y humor. Convenciones del género: figura retórica: ironía; valores: amistad, camaradería.	Creación discursiva, modulación. Variación: Versión española: ironía y humor entre camaradas. Versión inglesa: afirmación, más que ironía o humor. Se mantiene el valor del western tradicional de la amistad.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁMETROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
411	¿Quién grita venganza?	00:21:11 01:11:42	- No han venido a robar. ¿Por qué los habrán matado? - No lo sé, pero de momento vamos a llevar los cadáveres al sheriff. - Quizás él nos aclare algo. - ¿Por qué no tratamos de cazar a esos? - No tenemos prisa. Si hay recompensa, ahora ya sabemos dónde encontrarles. - Bueno. Cuatro. - No me gusta esto nada. Ya deberían estar de vuelta. - También a mí me extraña. Pero ellos estaban muy seguros. Es posible que se hayan quedado tomando unos tragos. - No estaré tranquilo hasta que sepa lo ocurrido.	- I wonder why couldn't have been robbery. - Well, I suppose we ought to report this find to the Sheriff's office, but I sure don't want to. - Why don't we go after them killers? - They'll be time for that. Our Christian obligations is to bring these stiff's in. - Grand total of four - Where are they? They outta be back. I am getting' a little concerned about'em. - I wouldn't worry about them. Not them Lassiter brothers. I bet they stopped in for a couple of beers after the shootin'. - I hope you're right. I'm still worried.	1A2 1D2 1D3 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Variedad de usuario. Variación social: clase socioeconómica baja (de educación limitada o sin educación). Variedad de uso. Tenor. Grado de formalidad: coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro inculto informal. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	Sólo se observan dos casos en los que "them" se usa incorrectamente, frente al frecuente uso incorrecto que se observaba en los westerns tradicionales. En la V.O. de los westerns tradicionales: uso de "them" como "the, those" en vez de como la forma del pronombre "they" usada como complemento directo o indirecto del verbo o de preposición. En la V.D. de los westerns tradicionales: estandarización lingüística: neutralización o nivelación. En la interpretación de los actores no se doblan los elementos paralingüísticos o prosódicos como el acento "vulgar" ni en los westerns tradicionales, ni en los spaghetti westerns.
412	¿Quién grita venganza?	01:13:12	- ¡Hola, George! Demasiado movido el día para encontrarte leyendo el periódico . - Trae cosas muy interesantes. Por ejemplo, la adjudicación a la Southern Company de la construcción de un ferrocarril que pasará por este pueblo. Es extraño, nunca había oído hablar de este proyecto. - Tampoco yo. Demasiado irregular la llegada de periódicos de un tiempo a esta parte.	- Good day Judge. You seem very much engrossed in that newspaper I must say. - Yes. The news is extremely interesting. For example, the contract given to the Southern Company for the construction of a railroad passing through Blackstone. Seems very strange to me that we're just hearing of it. - I agree. That certainly is an interesting development. Of course, we do always get the news rather late in Blackstone.	1C1 1D3 1D1 3	Elementos culturales: compañía de ferrocarril. Variedad de uso. Campo temático: historia. Presencia de otra lengua: inglés en la versión española. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico.	No traducción, préstamo puro. Naturalización: adaptación de la pronunciación de "Southern Company".
413	¿Quién grita venganza?	01:25:44	- Bien, la vida sigue. ¿Cómo en Wyoming? - No, allí nos pegaron. - ¡Ah sí! - ¿Cómo en Colorado? - ¡Como en Colorado!	- Life goes on. Like Wyoming? - Uh, uh. They're looking for me there. - Oh yeah, then Colorado? - Colorado! - Yeah!	1A2 1B2	Sintaxis, morfología y construcciones gramaticales. Intencionalidad: humor. Convenciones del género: valores: amistad, camaradería.	Creación discursiva manteniendo la intencionalidad del humor y el valor de la amistad que se observaba en el western tradicional.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
414	¿Quién grita venganza?	00:18:26	- ¡ Imbécil! Te ordené que no aparecieras por el pueblo. ¡Entra! - Pero bueno, ¿es que vas a encerrarme? - ¿A ti que te parece? ¿Te han hecho alguna pregunta? - He tenido que decirles donde está Logan. Déjame ir a la cabaña y les haremos un buen recibimiento.	- Alright you stupid jackass! You haven't got the sense you were born with? Get in there! - I was just thirsty. Why the cell? - I have to treat you like a prisoner. They ask you any questions? - They asked me where Logan was I had to tell them or they would have killed me. What'll we do?	1A1 1C1	Léxico general del género: insultos. Elementos culturales: insultos. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud; caracterización del personaje.	Equivalente cultural, creación discursiva. Aparación de insultos "más modernos" que en los observados en los westerns tradicionales, tales como "sodbuster": "destripaterrones". Películas: La diligencia, Río Rojo, Raíces Profundas (westerns tradicionales) y ¿Quién grita venganza? (Spaghetti western). Insultos: La dili R. Rojo Raíc ¿Quién Estúpido 1 (se evita) 2 1 1 Imbécil 0 (se evita) 0 0 1 Stupid 1 0 0 1 Jackass 0 0 0 1
415	¿Quién grita venganza?	00:10:19 00:21:35 01:25:38	- Le aseguro que no tenemos nada que ver con los Clayton. Díselo tú Fred. ¿De qué demonios te estas riendo? - ¿Qué sabéis vosotros de esas muertes? - Menos los motivos, todo. Lo hemos presenciado, pero no pudimos intervenir. Estábamos algo lejos. - Cuidado con lo que dices. Aun a mí hay cosas que pueden ofenderme. - Ella así lo cree. No la desengañes. Mató a su cómplice por salvarte. Una bella acción. Una acción muy bella. Bien, la vida sigue.	But we had nothing to do with the claytons. Fred, you tell him. What the hell you laughing at? - Just what do you two know about these murders? - We heard guns being fired and road like hell , but arrived too late to do anything about it Sheriff, but I remember their faces. - Well, hell , we can't have her goin' around believin' that. - What she believes don't count. We alive boy and that's what counts. Yeah, both of us. We ought to get a move on.	1A1 1C1	Léxico general del género: palabras soeces, blasfemia. Elementos culturales: palabras soeces, blasfemia. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud; caracterización del personaje.	Omisión, creación discursiva. En la versión española no se emplean los términos "infierno" o "diablo". Sí aparece un caso de "demonios". En la versión inglesa: la palabra "hell" no se encuentra en los westerns tradicionales analizados. Sí que se emplea en este spaghetti western en 7 ocasiones: "what the hell?" (4), "a hell of a time" (1), "like hell" (1), "well, hell" (1). No se utiliza la palabra "heck", que substituye a "hell" suavizándolo (eufemización).
416	¿Quién grita venganza?	00:18:32 01:25:40	- ¿A ti que te parece? ¿Te han hecho alguna pregunta? - He tenido que decirles donde está Logan. Déjame ir a la cabaña y les haremos un buen recibimiento. - Ella así lo cree. No la desengañes. Mató a su cómplice por salvarte. Una bella acción. Una acción muy bella. Bien, la vida sigue.	- I have to treat you like a prisoner. They ask you any questions? - They asked me where Logan was I had to tell them or they would have killed me. What'll we do? - What she believes don't count. We alive boy and that's what counts. Yeah, both of us. We ought to get a move on.	1A2 3	Sintaxis, morfología o construcciones gramaticales. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	Versión española: correcto uso de la gramática. Versión inglesa: ejemplos encontrados de gramática "incorrecta o inculta". Estas construcciones gramaticales, con errores de concordancia y conjugación, son similares a las construcciones típicas de personas sin educación formal del s. XIX que se encontraron al analizar los westerns clásicos. Estos errores también se pueden dar en la actualidad.
417	¿Quién grita venganza?	01:04:49	Forrest: - ¡ Márchense de aquí! Lassiter: - Todavía no. Elisabeth: - No podemos hacer nada.	Forrest: - ¡ Márchense de aquí! Lassiter: - Todavía no. Elisabeth: - No podemos hacer nada.	1D1 3	Presencia de otra lengua: español en la versión inglesa. Dirección. Sincronismo de caracterización o acústico: adaptación de la pronunciación.	No traducción. Además de dejarse esta parte del diálogo en español, se compensa el resto de los enunciados con elementos paralingüísticos o prosódicos: acento español.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
418	¿Quién grita venganza?	00:23:51	- Iré yo sólo. Vosotros os quedaréis encerrados. - ¿Otra vez? - ¿Qué hemos hecho? - Solamente os quedaréis en el calabozo hasta que compruebe que lo que decís es verdad. ¡Enciérralos, Jim! - Muy graciosos.	- Better idea's I'll go while you two stay here as my guest. - What's that for? - Why, what did we do? - I considerate it a practical thing to keep you here in custody as material witnesses. Keep an eye on them! - Smart alecs.	1A1 1B2	Léxico general del género: adjetivo calificativo. Intencionalidad: sarcasmo. Convención del género: caracterización del personaje. Figura retórica: sarcasmo.	Creación discursiva manteniendo la intencionalidad del sarcasmo. Versión española: "muy graciosos", versión inglesa: "smart alec" (o "smart aleck": "sabelotodo". Termino originado en 1865).
419	¿Quién grita venganza?	00:25:16 00:23:39	- Si pudiéramos terminar con ellos , me sentiría mucho más tranquilo. - Olvídate de eso ahora. - La gente está furiosa. Recoged todo y en cuanto anochezca os vais a la mina. - ¿Por qué no me deja a mí, sheriff? Quizá yo pueda refrescar le la memoria. - Aguarda, esto es cosa mía.	- You wouldn't mind if we took care of those coyotes before we got out of here. - There's not time for that. Now, here's the plan, the mine is your new headquarters, you'll move there tonight. - Give me just a few seconds with this animal and I'll make him talk. - That'll be enough, I'm still Sheriff.	1A1 1C1 1B2	Léxico general del género: adjetivo calificativo. Elementos culturales: animal oriundo de Norteamérica empleado en sentido figurado. Intencionalidad: sarcasmo. Convención del género: caracterización del personaje. Figuras retóricas: metáfora, sarcasmo. Lenguaje figurado.	Versión inglesa: difemización endureciendo "ellos" con "coyotes". Amplificación del animal oriundo de Norteamérica ("coyote") como calificativo despectivo, quizá para familiarizar o domesticar la versión española.
420	¿Quién grita venganza?	00:25:32	- ¿Tú te imaginas lo que hubiera pasado si llegamos aquí un día antes? - Ahora estaríamos ahí fuera colgando tú y yo en lugar de esos tres. Tiene gracia, ¿eh? - No mucha.	- How can you laugh at a time like this? - Just thinking about if we'd arrived two days earlier, we'd be hanging there in place of them. You can bet your boots. Funny, huh? - That's no joke.	1A2 1D3 1B3 1B2	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas; valores: amistad, camaradería. Máxima conversacional de la cantidad. Intencionalidad: humor.	Versión inglesa: amplificación violando la máxima conversacional de la cantidad: adición de una expresión idiomática, figurativa, informal. Las expresiones idiomáticas y el lenguaje figurado no son tan frecuentes en este spaghetti western como lo eran en los westerns tradicionales estudiados. La versiones dobladas al español solían evitar traducir estas expresiones idiomáticas, verbos frasales, construcciones informales, etc. con expresiones o locuciones equivalentes. Creación discursiva manteniendo la intencionalidad del humor y el valor de la amistad que se observaba en el western tradicional.
421	¿Quién grita venganza?	00:26:02	- Amigos traigo malas noticias para vosotros. He estado en esa cabaña y no había nadie.	I have bad news for you my slick friends, went to the cabin and found nothing	1A2 1B3 1B2	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Convenciones del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones idiomáticas. Máxima conversacional de la cantidad. Intencionalidad: ironía.	Amplificación del lenguaje en sentido figurado en la versión inglesa con "slick" (escurridizo, hábil), con la intención de añadir una ironía, violando la máxima conversacional de la cantidad.

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
422	¿Quién grita venganza?	00:32:55	<p>- Está bien muchacho, escúchame con atención. Yo creo que para conquistar a una mujer no hay más que un camino, educación y gentileza. Así no hay quien se resista.</p> <p>- Educación y gentileza. Sí, algo de eso había pensado yo. Gracias, Fred.</p>	<p>Alright, listen to me now, when you're out to conquer a girl, the first thing you have to do is take off your hat and you bow low, that always gets them.</p> <p>- I'll do it, you bet. Hat and low bow. Thanks Fred.</p>	1A1 1A2 1C1 1D3 2A	<p>Léxico general del género.</p> <p>Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales.</p> <p>Elementos culturales: costumbres (buenos modales, conquista de la dama).</p> <p>Variedades de uso. Campo temático: educación y buenos modales.</p> <p>Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.</p> <p>Sincronismo visual o sincronización: sincronía cinésica.</p>	<p>Creación discursiva que mantiene la sincronía cinésica (el gesto de quitarse el sombrero y hacer una reverencia).</p>
423	¿Quién grita venganza?	00:32:39	<p>- ¡Fred, oye! Vamos a ver... tú que eres más viejo. Bueno, perdona, quiero decir que... tú que tienes más experiencia...</p> <p>Es que yo con esta clase de mujeres, no sé...</p> <p>Dime, ¿qué tengo que hacer para hablar con ella?</p> <p>- Bajar a la calle y acercarte.</p> <p>- ¿Pero no ves que te estoy hablando en serio, Fred? Por favor, dime, ¿qué tengo que hacer?</p> <p>- Está bien muchacho, escúchame con atención. Yo creo que para conquistar a una mujer, no hay más que un camino, educación y gentileza. Así no hay quien se resista.</p> <p>- Educación y gentileza.</p> <p>- Sí, algo de eso había pensado yo.</p> <p>Gracias, Fred.</p>	<p>- Well, then I'll go boy. Fred, I mean, I've never had anything to do with that kind of woman. It's not like she were some bar girl...</p> <p>Look, you're a lot older, I mean, you've a lot more experience than me, how do I get to talk to her?</p> <p>- Just go speak up.</p> <p>- Come on Fred, I'm talking serious, I can't do that.</p> <p>- Alright, listen to me now, when you're out to conquer a girl, the first thing you have to do is take off your hat and you bow low, that always gets them.</p> <p>- I'll do it, you bet, hat and low bow.</p> <p>Thanks Fred.</p>	1B1 2A	<p>Foco contextual secundario: educativo, consejos sobre cómo conquistar a una dama (registro informal).</p> <p>Sincronismo visual o sincronización. Sincronía cinésica.</p> <p>Convención del género: valores: amistad, compañerismo, camaradería.</p>	<p>Traducción literal de los enunciados que denotan el foco contextual secundario educativo (pedir y dar consejo).</p> <p>Creación discursiva para el consejo en concreto, pero que mantiene la sincronía cinésica.</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
424	¿Quién grita venganza?	00:12:50	<p>- Jeff Murphy. ¿A qué ha vuelto? Cuando al fin había conseguido olvidarme de todo. ¿Qué quiere? Vendernos su silencio o... ¿Ha vuelto solo, Steve?</p> <p>- No es tu antiguo capataz. Son dos desconocidos. Dos forasteros desaprensivos que se han encontrado el arma.</p> <p>- ¿Son jóvenes?</p> <p>- Olvida lo que estas pensando. No es tu hijo. No he debido decirte nada. Lo único que ha vuelto del pasado es ese arma.</p> <p>- Y el recuerdo.</p> <p>- No pienses más en ese revólver. Sólo el azar lo ha traído a Blackstone. A tu hijo le prohijarían los Murphy. Y nunca le dirían la verdad. Por miedo a que venga y me vea obligado a matarle como hice con su padre.</p> <p>- De todos modos me gustaría ver a ese forastero.</p> <p>- Hablaré con Bob y le diré que los suelte.</p> <p>- Abandonarán el pueblo, ya lo verás.</p>	<p>- It's Murphy's. I have been afraid for many years that I'd have to pay for what I did, you know. Is it blackmail they're after or is it revenge?</p> <p>- There is no reason to get upset. It is only a coincidence. They're just a couple of saddle tramps happen to find a gun.</p> <p>- Young men?</p> <p>- Just put those thoughts out of your mind, it's not your son. The only thing that has returned from the past, my dear, is that gun.</p> <p>- I wonder.</p> <p>- Now, I want you to forget about this pistol. Alright, so it arrived here in Blackstone. Your boy was adopted years ago by the Murphys. They wouldn't tell him, I guess out of fear. As much as anything, they would be afraid I'd kill him the way I killed his father.</p> <p>- I suppose you are right, but I still want them out of here.</p> <p>- I'll tell Bob to let them go, with orders not to come back. Now, don't worry.</p>	1D3	<p>Variedad de uso. Campo temático. Adulterio. Convención del género: temática (temas y situaciones).</p>	<p>Traducción literal de algunos fragmentos y adaptación y creación discursiva de otros, pero manteniendo la temática de la escena.</p> <p>En la primera escena se ve como la protagonista tiende una trampa a su marido para que lo mate su amante, quien se convertirá en su esposo. Ella abandona a su bebé para irse con él. La llegada de los forasteros que tienen en su posesión el revolver de su primer marido les hace pensar que su hijo a venido a vengarse o a hacerles chantaje. Temática: adulterio, venganza.</p>
425	¿Quién grita venganza?	00:33:29	<p>- Yo me pregunto, ¿qué ignorado valor tienen nuestras tierras para esa gente?</p> <p>¿Quién hay detrás de esos desconocidos que han venido a amenazarme?</p>	<p>- We must also ask ourselves what value our land has to these outlaws?</p> <p>Now, what it is the reason and who is it that is trying to intimidate us?</p>	1A1	<p>Léxico del género: forajidos. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud; caracterización del personaje.</p>	<p>Versión española: generalización con el hiperónimo "gente, desconocidos".</p> <p>Versión inglesa: particularización con el hipónimo "outlaws", típico del género western.</p>
426	¿Quién grita venganza?	00:35:28	<p>- ¡Cuánto te lo agradezco, Fred! ¡Qué buena idea has tenido! Si no llegas a venir...</p> <p>- No me lo agradezcas. No lo hice por ti. Si nos interesa esa familia es porque no tardarán en recibir la visita de Jack Logan y sus amigos.</p>	<p>- Jeepers! I sure owe you a lot. If it hadn't been for you, well, thank...</p> <p>- My interest is strictly commercial. Why? Johnny, if I am not mistaken, old Forrest is the next target for Logan and his wild bunch.</p>	1A1 1A2	<p>Léxico general del género. Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales, interjecciones.</p>	<p>Versión inglesa: amplificación con la expresión de sorpresa "jeepers" (popular en EE.UU. en los años 60-70, hoy en desuso. Esta película se rodó en 1968).</p>
427	¿Quién grita venganza?	00:37:31	<p>- Traígame pruebas y yo le prometo que meteré en la cárcel a quién sea.</p>	<p>Corruption here is incredible, impossible to get anything on them. Bring me the proof and they'll all go to the gallows.</p>	1A1 1D3	<p>Léxico general del género: método de ejecución. Variedades de uso. Campo temático: historia, leyes. Convenciones del género: espacio y tiempo, verosimilitud.</p>	<p>Equivalente cultural, modulación, creación discursiva. Versión española: la cárcel. Versión inglesa: "the gallows" (la horca).</p>

N.º	TÍTULO	TCR	VO	VD	FASE DE DOBLAJE Y PARÁ-METROS DE ESTUDIO	ANÁLISIS TAV Y CONVENCIONES DEL GÉNERO	MÉTODO, TÉCNICA, NORMA, PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN Y TIPO DE PLANO
428	¿Quién grita venganza?	01:02:26 00:30:24 00:35:00	- ¿Quiénes son, padre ? - No sé. Ahora lo sabremos. Tú quédate aquí. - Yo voy luego al almacén. - Está bien, padre . - ¿Qué, está todo o queda algo por cargar? - No, nada padre . - Entonces vámonos.	- Who is that Pa ? - I don't know. They'll be here in a minute and we'll see. - Will go have a glass of beer while you go and do your shopping. - If you've finished your shopping we'd better be getting on, Daniel. - Right, Pa .	1D3 1A2	Variedades de uso. Tenor. Grados de formalidad: informal y formal. Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales.	Tratamiento de usted de hijo a padre que no se observaba en las versiones dobladas de los westerns tradicionales.
429	¿Quién grita venganza?	01:01:10	- ¡Eh, oye! ¿Qué estás murmurando? ¿Eh? - No nada, son cosas mías . Espérame aquí, vuelvo enseguida. - De acuerdo.	- What are you mumbling about? - Aw, nothin', just mulling things over . I'm gonna get some air. - Okay	1A2 1D3	Sintaxis. Morfología y construcciones gramaticales. Variedades de uso: -Tenor. Grado de formalidad: coloquial. -Modo. Código lingüístico: registro coloquial. Convención del género: caracterización del personaje: registro informal, expresiones, lenguaje figurado.	Creación discursiva. Versión española: expresión "son cosas mías". Versión inglesa: "to mull things over", verbo frasal, sentido figurado: "reflexionar", "darle vueltas a las cosas". No se observan tantos verbos frasales en este spaghetti western como se observaba en las versiones dobladas de los westerns tradicionales.
430	¿Quién grita venganza?	00:39:17	- ¡Eh, pareja! - ¡Ahora vamos! - ¿Creéis que ya es hora de comer , o todavía no? - ¡Oh! Se me había olvidado hasta hacer la comida . - ¡Bah, mujeres!	- Hey you two! - Hey... - The sun is high it's time for dinner . - Jimmy, you made forget all about cooking dinner . - Oh sure he did!	1A1 1C1	Léxico del género. Convención del género: el tiempo. Elementos culturales: horarios de comidas.	Equivalente cultural. (En esa época "dinner" era la comida, "supper" era la cena, como observamos en el western tradicional de La diligencia, donde la señora le dice a su marido, el banquero, que la comida estará lista a las doce, muestra 38).