

## **La traducción de la intertextualidad en textos audiovisuales: a la búsqueda de una metodología**

**Ana MORENO PEINADO**  
**Universidad del País Vasco UPV-EHU**

### **Como citar este artículo:**

MORENO PEINADO, Ana (2005) «La traducción de la intertextualidad en textos audiovisuales: a la búsqueda de una metodologías», en ROMANA GARCÍA, María Luisa [ed.] *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*. Madrid: AIETI, pp. 1207-1217. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI\\_2\\_AMP\\_Traduccion.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_AMP_Traduccion.pdf)>.



# LA TRADUCCIÓN DE LA INTERTEXTUALIDAD EN TEXTOS AUDIOVISUALES: A LA BÚSQUEDA DE UNA METODOLOGÍA

Ana Moreno Peinado

Universidad del País Vasco UPV-EHU

En esta sociedad mediatizada que habitamos, el traductor –ese mediador a la sombra, discreto e imprescindible- tropieza con frecuencia en su quehacer cotidiano con un escollo cultural especialmente exigente: la intertextualidad. Aunque se trata de un fenómeno presente con mayor o menor intensidad en todos los géneros textuales susceptibles de ser traducidos, adquiere especial protagonismo en el texto audiovisual: en sí una pieza polifónica donde las citas, las alusiones y las referencias, entre otras voces intertextuales, fluyen -camufladas en diferentes códigos- por los canales visual y acústico conformando un todo armonioso. Si bien es cierto, que la orquestación depende en primera instancia del autor o del director, no lo es menos que, cuando se trata de satisfacer a nuevas audiencias en entornos lingüísticos y culturales foráneos, es el traductor<sup>1</sup> quien recoge la batuta y asume la responsabilidad de una ejecución virtuosa.

Si tomamos como ejemplo ilustrativo de lo anterior la obra de Pedro Almodóvar, observaremos como:

- un título evoca otro: *Carne trémula*, *Live Flesh* de Ruth Rendell ; *Todo sobre mi madre*, la cinta *Eva al desnudo* (*All about Eva*) de Joseph Mankiewicz, etc.;
- la composición de una escena rinde homenaje a un director de cine (a Hitchcock en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*) o parodia un determinado género audiovisual -los anuncios publicitarios, las entrevistas televisivas o los telediarios-: *Kika*, *Mujeres ...*, etc;
- abundan los fragmentos de obras literarias, de piezas teatrales o de películas: *Un tranvía llamado deseo* o *Bodas de sangre* en *Todo ...*;
- se cita con frecuencia a personajes reales (“Tiene Usted delante a una mujer creada para la ansiedad” Djuna Barnes) o ficticios (“Recuerdas Casablanca ... los alemanes vestían de gris, tú de azul” en *La flor de mi secreto*);
- se enfocan eslóganes publicitarios: “Te quiero a ti Roca” en *La flor ...*;
- se alude -icónica o verbalmente- a artistas de diferente índole: obras de Warhol o Delauny, fotos de Bette Davis, etc. ;
- se reciclan fielmente o manipuladas estrofas y estribillos de canciones: unas populares como *Soy de Almagro*, y otras de autores e intérpretes internacionales como *El último trago* interpretado por Chavela Vargas en *La flor...*;
- se engarzan fragmentos musicales de piezas clásicas en la trama (*Sheherezade* en *Mujeres...*); o,
- se dirige la mirada del espectador -mediante un plano detalle- al título de un bolero, al cartel de una obra de teatro, etc. (*Soy infeliz* en *Mujeres ...*)

El presente trabajo pretende contribuir al diseño de una metodología que ayude al traductor en ciernes a ejercitarse en la detección, la interpretación y la *reescritura* de las referencias intertextuales -unas específicas del medio audiovisual y otras comunes a otras especialidades-; y a desarrollar esa habilidad de funámbulo necesaria para lograr una equivalencia acertada, sin que las limitaciones técnicas de la modalidad traductora, la dependencia de otro código, la influencia de factores externos como la

<sup>1</sup> Entendido como el conjunto de profesionales que intervienen en la producción del texto meta; en el caso del doblaje: el traductor, el ajustador, el director de doblaje, los actores, el técnico de sonido, etc.

audiencia meta, o el peso de factores internos como la coherencia estilística nos hagan perder el equilibrio e incurrir en un “*cultural bump*”: “*renderings that are puzzling or impenetrable from the target text reader’s point of view*” (Leppihalme, 1997:197). Tras un breve rastreo genealógico del concepto que nos permita reunir las claves para definir nuestro objeto de estudio, pasaremos a perfilar los cinco hitos de que consta este esbozo metodológico:

1. La detección de las señales de intertextualidad.
2. El análisis de las diferentes dimensiones del intertexto.
3. Los condicionantes externos o internos al texto audiovisual que constriñen el movimiento traslativo.
4. Las posibles estrategias y técnicas de traducción.
5. La autoevaluación.

Como se puede observar en la figura 1, estos cinco hitos se distribuyen en dos fases: una primera en la que el traductor actúa en su papel de receptor; y una segunda, en la que interviene en calidad de emisor. Para mayor claridad sobre las peculiaridades de las referencias intertextuales en textos audiovisuales, se ha diferenciado entre factores generales y factores específicos de la traducción audiovisual.

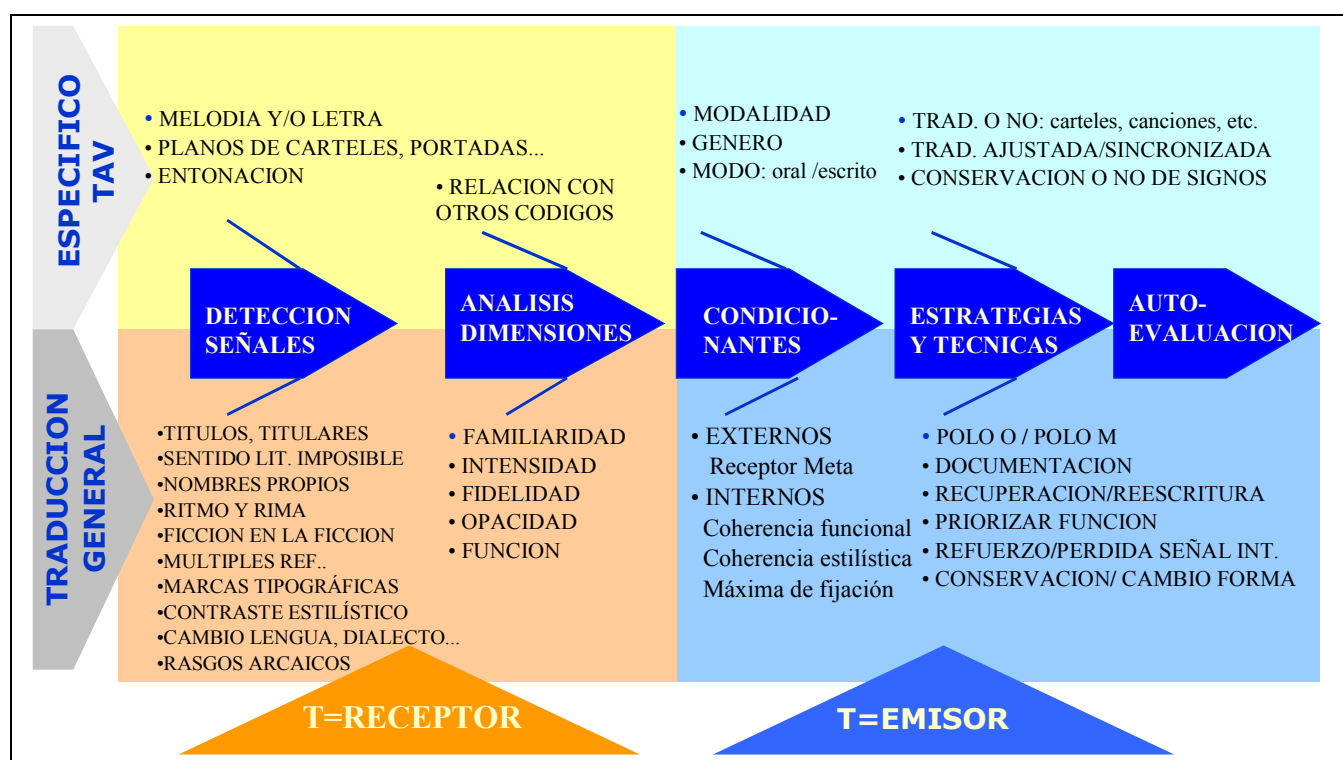


Figura 1

### Delimitación del concepto y clasificación

El magma bibliográfico que, en estas escasas cuatro décadas de vida, ha ido desplazando el concepto en una u otra dirección en función de las corrientes, hace que la intertextualidad sea un término de contornos difusos, tildado en ocasiones de “inflacionista” (Heinemann 1997:21). Si bien es cierto que

el fenómeno ya era conocido en la Antigüedad –como demuestra el género poético del centón<sup>2</sup>- no adquirirá relevancia hasta finales de los sesenta, momento en que la semióloga búlgara Julia Kristeva acuña el significante cuyo significado intentamos radiografiar. Durante las décadas siguientes y, en especial en los ochenta, se convirtió en objeto de estudio de moda por parte de la Literatura, la Semiótica, y la Lingüística Textual; desde donde emigró a otras disciplinas, entre ellas, a la Teoría Cinematográfica y a los Estudios de Traducción.

Parece existir un consenso básico en torno al objeto de estudio general de la intertextualidad, a saber: la relación entre textos. Las discrepancias surgen, no obstante, a la hora de definir qué se entiende por texto y qué por relación. Tomando como referencia la clasificación de Tegtmeier (1997:49-81), el concepto se mueve entre dos polos: un primer foco globalizador, encabezado por Kristeva y los postestructuralistas franceses; y un segundo foco, más local, representado por la lingüista Susanne Holthuis.

Julia Kristeva, basándose en las ideas teóricas de Tyniávnov<sup>3</sup>, en la teoría de los anagramas de Saussure y, en especial, en el concepto de Dialogismo de Mijaíl Bajtín, postula que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos” (1978:190); restando así protagonismo al autor y autoridad a la obra literaria para cedérselos al texto. Según esta percepción radical, el texto nunca es original sino que surge como reacción a otro texto previo en una cadena sin fin que Broich califica de “*regressus ad infinitum*” o Roland Barthes como “*chambre d’echos*” (citado en Broich & Pfister, 1985: 11-12). Beaugrande y Dressler (1981) coinciden con Kristeva en su concepción de la intertextualidad como criterio de textualidad; mientras que Gérard Genette, en su *Palimpsestos* (1989), matiza los postulados de la precursora proponiendo un término más inclusivo – transtextualidad- para referirse a todo lo que vincula a un texto con otro, y distinguiendo luego la intertextualidad (restringida a la cita, al plagio y a la alusión, es decir, a la relación manifiesta entre dos textos) de otros tipos de transtextualidad como la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad.

Esta concepción globalizadora encontró muchos seguidores entre los filósofos franceses y norteamericanos –postestructuralistas y deconstruccionistas- pero ha sido poco fructífera como metodología, y ha tenido que soportar la crítica de ser una concepción demasiado general como para resultar funcional. En palabras de Plett: “*this “school” has never developed a comprehensible and teachable method of textual analysis. Its publications are marked by a strangely abstract quality, a decided remove from reality*” (1991:4).

No gozó, sin embargo, de tanto éxito en el ámbito germánico, donde ya había cuajado una concepción más restrictiva del texto: la intertextualidad deja de ser un entramado universal de textos para

---

<sup>2</sup> Literalmente: “Obra literaria, en verso o prosa, compuesta enteramente, o en la mayor parte, de sentencias y expresiones ajenas” RAE

<sup>3</sup> Tyniávnov estudia el intertexto a través de la parodia; la teoría de los anagramas de Saussure analiza la organización vertical de los elementos y la cita oculta en los anagramas de la poesía indoeuropea; y el concepto de Dialogismo de Mijaíl Bajtín se basa en “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” (Stamm, 1999: 232) Sobre los predecesores de la teoría de la intertextualidad véase Iampolski, 1996: 10-13

concentrarse en una relación palpable entre dos o más textos; un concepto más operativo para los análisis lingüísticos y literarios. Es la interpretación estructuralista en la que destacan autores como Kloeper, Stierle, Lachman, etc. con una perspectiva semántica desde la que la intertextualidad interesa como procedimiento que coadyuva a dotar de sentido a un texto. En este entorno despunta, sobre todo, la lingüista Susanne Holthuis para quien la intertextualidad no es una característica inherente al texto, sino que se materializa en la interacción entre el texto y el receptor: en la “*Relation zwischen Texten erst im Kontinuum der Rezeption und nicht (...) im und durch den Text selbst*” (Holthuis 1993:31); siendo las principales formas en las que se manifiesta: la cita, la alusión y la fraseología.

En el ámbito de los Estudios de Traducción se han dado ya pasos importantes en el análisis de las implicaciones que para la traducción tiene el hecho intertextual, tanto desde una perspectiva general (Hatim & Mason, 1995) como desde el análisis de aspectos concretos (Leppihalme, 1997) o de la traducción como práctica intertextual (v. Koppenfels, 1985;). Hatim y Mason acentúan la necesidad de establecer “una cadena de referencias intertextuales e identificar un hilo conductor” con objeto de recorrer la distancia entre la denotación “ideológicamente neutra” del lenguaje y el universo connotativo que lo acompaña (1995:160), e insisten en que no se trata de una “mera amalgama” casual de fragmentos de textos anteriores sino el producto de un acto intencionado. Su valor reside en “su contribución al texto de acogida”(1995:78). Estos autores clasifican los elementos intertextuales desde una doble perspectiva, en función de su pertenencia al sistema lingüístico (palabra, frase, cláusula, etc.) o al sistema semiótico (género, discurso, tipo textual, etc.).

En el marco de la metodología que proponemos, nos decantamos por una interpretación restringida y operativa de la intertextualidad -en la línea estructuralista- definida como la relación manifiesta entre dos textos concretos en un proceso dinámico, en el marco del cual:

1. Un emisor, deliberadamente, toma de la enciclopedia semiótica universal un texto o un signo -en forma de cita, alusión, etc.-, colocando, en muchos casos, alguna señal intertextual o pista que llame la atención del receptor.
2. El texto o signo -con su correspondiente carga connotativa- atraviesa el “espacio intertextual” (Hatim & Mason, 1995:174) que lo separa de su destino -exponiéndose a sufrir alguna transformación en el camino-; y se integra de forma armónica en el nuevo texto, desempeñando una o varias funciones (humorística, semántica, etc.) ;
3. Un receptor “*in whose mind the semiotic transfer from sign to sign takes place*” (Riffaterre citado en Broich & Pfister, 1985:20) es capaz, como reacción al estímulo de la señal intertextual, de hacer el recorrido inverso y, trascendiendo el mero significado denotativo, inferir su carga connotativa.

El abanico de formas que puede tomar un intertexto es tan amplio como numerosas las posibles categorías de clasificación<sup>4</sup>, no obstante, nuestro objetivo no es tanto un catálogo exhaustivo –proba-

<sup>4</sup> Véanse, entre otros, Sebeok, 1986; Leppihalme, 1997; Holthuis 1993; y Genette, 1989.

blemente una tarea tan faraónica como poco funcional- como ilustrar, primero, el polimorfismo del fenómeno intertextual mediante la recopilación de algunas de sus manifestaciones más habituales, para exponer después una serie de filtros que nos ayuden a analizar sus dimensiones más relevantes. La figura 2 recoge un amplio elenco de formas, organizadas según el modelo de centro y periferia utilizado en la Escuela de Praga (Fleischer, 1982:72). Todas ellas comparten algunos de los rasgos característicos del “discurso repetido” (Coseriu, 1978) como la estabilidad -a pesar de admitir variaciones con fines, por ejemplo, humorísticos- y, en muchos casos, la idiomatidad. No obstante, se han situado en el núcleo las formas previsiblemente más intencionadas, conscientes y marcadas (fuentes canónicas y populares); y en la periferia aquellas que, debido a su frecuente uso, han perdido fuerza expresiva y la fuente de procedencia (ámbito de la fraseología: proverbios, modismos, etc.). Queremos recalcar, sin embargo, que lo significativo no es que un intertexto tome alguna de las formas aquí recogidas, sino que desempeñe una función relevante desde el punto de vista intertextual, dicho de otro modo: que represente un valor añadido al meramente denotativo de las palabras.

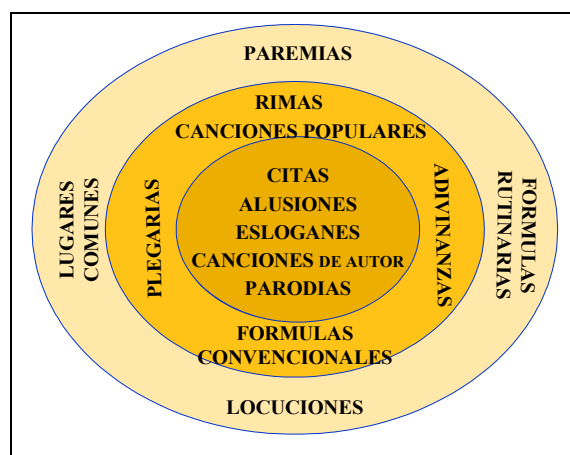


Fig. 2: Polimorfismo de la intertextualidad

## 1 Señales intertextuales

Como ya hemos mencionado, el proceso intertextual no se cierra con éxito hasta que el receptor, y por lo tanto, el traductor en calidad de primer receptor, desanda el camino del intertexto hasta su pretexto y procesa las connotaciones que lo envuelven. En este proceso le serán de ayuda las pistas o señales intertextuales: “*the sign –simple or complex- that points to a referent by echoing it in some way*” (Perri citado en Broich & Pfister, 1985:34). El listado de señales que presentamos a continuación se nutre en gran medida de los estudios de Broich -sobre textos literarios- y de Leppihalme -sobre la alusión-, además de observaciones propias a raíz del estudio de la intertextualidad en la obra de Pedro Almodóvar.

1. Títulos y titulares: “El alejandro Dumas de la comedia sentimental” en un titular de periódico (*La flor...*)
2. Piezas musicales completas o parciales: melodías, estrofas, estribillos literales o modificados (*Cucurrucucú Paloma* interpretado por Caetano Veloso en *Hable con ella*; una adaptación de *Torna a sarriento* en *La mala Educación*, etc)
3. Imposibilidad de que el sentido pueda ser literal: “Un tranvía llamado deseo ha marcado mi vida” (*Todo ...*); “Nos perdemos por ahí como vaca sin cencerro” (*La flor...*)

4. Múltiples referencias a una misma obra: “Hacíamos una versión del tranvía: yo hacía de Estella, tu padre de Kowalsky” (*Todo ...*)
5. Protagonismo en un plano de una portada, una carátula de disco, un cartel de cine, un eslogan publicitario, etc.: cartel de *Esa Mujer* de Sara Montiel (*La mala ...*) .
6. Técnicas narrativas de ficción dentro de la ficción: televisión, radio, teatro y cine dentro del cine (escenas de *Esa Mujer* en *La Mala ...*; de *Haciendo Lorca* en *Todo...*)
7. Nombres propios: “Truman Capote diferenciaba entre escritores y mecanógrafos” (*La flor...*)
8. Marcas tipográficas, cambio de letras, comillas etc. en cartas, notas o recortes de periódicos. “Pepa, cariño, no quiero oírte nunca decir → 5. *Soy infeliz*” (Nota manuscrita en *Mujeres...*)
9. Contraste estilístico marcado: “Hija, me voy a mi casa, que en mi casa hasta el culo me descansa” unido a un cambio en la entonación (*La flor...*)
10. Cambio de lengua, dialecto, sociolecto, registro, etc.: “*Eva al desnudo*. ¡Qué manía con cambiar el título!: *All about Eva* significa “todo sobre Eva” (*Todo...*)
11. Rasgos léxicos, morfológicos o sintácticos arcaicos,
12. Ritmo, rima: “los celos son alfileres que no me dejan vivir / quien quiera saber de celos que me lo pregunte a mí” (*La flor...*)
13. Muletillas introductorias: se dice, se cuenta, según dicen, como se suele decir, me recuerda a, se parece a: “Esto me recuerda al final de “*Ricas y Famosas*” (*La flor...*)
14. Divergencias en el orden sintáctico
15. Una determinada entonación

## 2 Dimensiones de análisis

Un buen método para obtener un diagnóstico fiable consiste en analizar los síntomas y tomarle la temperatura a las referencias intertextuales a través de los diferentes grados de familiaridad, de intensidad, de opacidad semántica, de fidelidad, de interrelación con otros códigos y, muy en especial, analizando la función que desempeñan en el TO.

### 2.1 Grado de familiaridad

Retomando el concepto de “mediación” de Beaugrande y Dressler (1981), entendido como distancia entre textos y pretextos, podríamos establecer tres ejes de coordenadas para estimar el grado de familiaridad:

- distancia cultural: alta/ baja cultura
- distancia espacial: regional/ nacional/ transcultural
- distancia temporal: cercanía o lejanía en el tiempo

### 2.2 Grado de intensidad

- Intertextualidad estructural: impregna toda la obra o cumple una función diegética.
- Intertextualidad puntual: referencias inconexas

### 2.3 Grado de fidelidad al pretexto

- Intertextualidad pura: el intertexto se inserta sin modificación alguna en el texto de acogida.

- Intertextualidad modificada: ligeras variaciones con fines creativos, humorísticos, estilísticos etc. pero que nos permiten reconocer la esencia de la referencia: el estribillo de Julio Iglesias “me va, (...) me va la vida, me va la gente de aquí y de allá” se transforma en boca de la portera de Mujeres.... en “me va, (...) me va el sonido de las trompetas del juicio final”;

#### **2.4 Grado de opacidad semántica**

Variación sobre la escala de opacidad semántica que Carter (1989) aplica al análisis de las unidades fraseológicas:

- significado literal
- significado parcial o totalmente idiomático

#### **2.5 Función**

- “Valor añadido” (Broich & Pfister, 1985): ampliación del sentido, refuerzo, crítica, contraste, claridad, valor didáctico, ejemplificación, etc.
- Humorística: ironía, parodia, sátira, etc.
- Caracterización de los personajes: grado de creatividad, clase social, tipo de relación interpersonal, etc.
- Estilística: “intelectual snobbery”, mayor expresividad, más atractivo, placer en el juego de descifrar, captar o retener la atención, etc.

#### **2.6 Grado de interrelación con otros signos**

La confluencia de signos a través de los diferentes códigos y canales hace que se puedan establecer diferentes relaciones entre ellos, que podrían condicionar la traducción. Zabalbeascoa (2001) recoge los siguientes tipos de relación: complementariedad, redundancia, dependencia, separabilidad e incoherencia

### **3 Condicionantes**

Con la aprehensión de la esencia de la referencia intertextual a través del análisis de sus dimensiones básicas finaliza la fase de receptor del traductor; no obstante, le resta aún pasar por otra etapa de discernimiento previa a la materialización de la reescritura propiamente dicha: el examen de todos aquellos condicionantes y limitaciones - de carácter general o específicos del texto audiovisual- que, a modo de corset, constriñen la movilidad del traductor y desafían su creatividad.

#### **3.1 Condicionantes externos al texto:**

- Adecuación al destinatario y a la cultura meta

#### **3.2 Condicionantes internos:**

- Coherencia estilística: estilo, caracterización de los personajes, etc.



- Coherencia funcional
- Inviolabilidad de la máxima de fijación de la referencia intertextual en muchas ocasiones.

### **3.3 Condicionantes de la modalidad traductora**

- Doblaje: sincronía fonética, cinésica e isocronía<sup>5</sup>
- Subtitulación: exigencias técnicas (nº de líneas, de espacios y de caracteres por línea, tiempo mínimo y máximo de permanente, etc.)<sup>6</sup>

### **3.4 Condicionantes del género:** film, documental, dibujos animados, etc.:

### **3.5 Condicionantes del modo:** oral o escrito.

## **4. Estrategias y técnicas potenciales**

En esta fase del proceso, el profesional de la traducción, como competente artesano, tiene ya unos criterios claros sobre las cualidades de la materia prima, sobre las prioridades funcionales y estilísticas, y sobre las limitaciones técnicas de su oficio; le falta únicamente establecer las estrategias y seleccionar las herramientas a aplicar para la consecución de los objetivos.

Hurtado Albir utiliza el término de “técnica” para referirse al “procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductorales” (2001:268); a diferencia de “estrategia” que ella describe como:

“los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas”, (Ibid.: 276)

1. Inclinación hacia el polo origen o hacia el polo meta en función, principalmente, del receptor meta y del grado de familiaridad con la referencia.
2. Documentación.
3. Recuperación de versiones anteriores o nueva traducción.
4. Priorizar la función.
5. Traducción o no de carteles, eslóganes, canciones, estribillos o estrofas sueltas, etc.
6. Traducción ajustada.
7. En caso de sincronía de signos: conservación o no de ambos (en los fragmentos de canciones que tararea un personaje, cabe la posibilidad de modificar la letra y la melodía).
8. Refuerzo/ pérdida de señales intertextuales para el lector meta (por ejemplo, mediante las comillas en los subtítulos).
9. Conservación/ cambio de la forma original (traducir una cita literal por una alusión).

Una vez decididas las estrategias a seguir, no resulta fácil seleccionar la herramienta más adecuada de entre la maraña terminológica y conceptual de técnicas que -a pesar de todo su acierto

<sup>5</sup> Véase Chaume, 2004a

<sup>6</sup> Véase Díaz Cintas, 2004

y clarividencia- se han ido acumulando y solapando en la caja de herramientas del traductor desde los procedimientos técnicos de Vinay y Darbelnet, hasta las clasificaciones más recientes como la de Molina (2001). Siguiendo el principio de funcionalidad que consideramos imprescindible para el fin que nos ocupa, hemos decidido extraer de las arcas comunitarias las más relevantes para la traducción de la intertextualidad, y agruparlas por fenómenos; sumándonos así al retorno a la retórica clásica que inició Delabastita (1989). En este caso, para mayor operatividad, se han fusionado los fenómenos de *transmutatio* y *substitutio* bajo el epígrafe de “modificaciones”, término ya utilizado por Merino (1994). De esta forma, hemos organizado nuestra propia caja de herramientas *ad hoc* con la única instrucción de la flexibilidad de uso; puesto que las técnicas recogidas no son buenas o malas, adecuadas o inapropiadas a priori, y las variables a tener en cuenta son lo suficientemente numerosas como para desaconsejar un uso rígido del instrumental.

<b>Repetición</b>	<b>Préstamo</b>	Software, top-less, fútbol
	<b>Calco</b>	Kindergarten → jardín de infancia
	<b>Traducción literal</b>	Sie hat eine Schraube locker → ella tiene un tornillo suelto
	<b>Equivalente acuñado</b>	Sie hat eine Schraube locker → le falta un tornillo
<b>Adición</b>	<b>Ampliación lingüística</b> <sup>7</sup>	Perífrasis, sinonimia, repetición, etc.
	<b>Explicitación</b>	Ramadán → Ramadán, el mes del ayuno para los musulmanes
	<b>Particularización</b>	Tenera → rabadilla de ternera
<b>Reducción</b>	<b>Generalización</b>	Las andaluzas → las mujeres
	<b>Compresión lingüística</b>	Elipsis verbal, de interjecciones, de signos de puntuación, de nombres o apellidos, sinonimia, etc.
	<b>Omisión</b>	Se omite la información del original parcial o totalmente. En un texto audiovisual, se puede omitir un signo pero contar con el apoyo visual o acústico de otro.
<b>Modificación</b>	<b>Cambio de orden</b>	Sintáctico, informativo, tema/rema
	<b>Modulación</b>	Golfo Árabe → Golfo Pérsico
	<b>Compensación</b>	Se compensan las pérdidas producidas en un determinado momento, en otro lugar del texto.
	<b>Adaptación</b>	Baseball → fútbol
	<b>Creación Discursiva</b>	All About Eve → Eva al desnudo
	<b>Descripción</b>	Sushi → comida japonesa a base de pescado crudo.
	<b>Sustitución (lingüística, paralingüística)</b>	Saludar con la mano → ¡adiós!
	<b>Variación</b>	Introducción o cambios de marcas dialectales, de registro, de tono, etc.

## 9. Autoevaluación

El objetivo de esta auditoría interna no es otro que verificar si se han respetado las prioridades funcionales y formales, habida cuenta de las limitaciones de cada caso concreto, y detectar posibles incoherencias que puedan traducirse en transformaciones y pérdidas de información o matices significativos. Podría suceder, por ejemplo, que el deseo de adecuar un texto al público meta nos haya

<sup>7</sup> Sobre las técnicas traductorales para garantizar un buen ajuste, véase Chaume (2004b)

inclinado hacia una técnica como la explicitación; pero que esta técnica sea poco adecuada por pérdida del efecto humorístico, o la referencia intertextual no permita variaciones que dificulten su identificación.

## Referencias

- BEAUGRANDE, Robert de/ DRESSLER, Wolfgang. 1981. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.
- BROICH, Ulrich/ PFISTER, Manfred, (eds.). 1985. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer.
- CARTER, Ronald. 1989. *Vocabulary: Applied Linguistic Perspectives*. Londres: Allen und Unwin
- COSERIU, Eugenio. 1978. *Gramática, semántica, universales (estudios de lingüística funcional)*. Madrid: Gredos.
- CHAUME, Frederic. 2004a. *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra.
- 2004b. “Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje” en Raquel MERINO et al. (eds). *Trasvases Culturales: Literatura, Cine y Traducción, 4*. Bilbao: UPV/EHU.
- DELABASTITA, Dirk. 1989. “Translation and mass communication: film and television translation as evidence of cultural dynamics”, *Babel* 35:4, pp.193-218.
- DIAZ CINTAS, Jorge. 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- FLEISCHER, Wolfgang. 1982. *Phraseology der deutschen Gegenwartssprache*. Leipzig: VEB Bibliografisches Institut Leipzig.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HATIM, Basil/ MASON, Ian. 1995, *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel Lenguas Modernas.
- HEINEMANN, Wolfgang. (1997): “Zur Eingrenzung des Intertextualitätsbegriffs aus textlinguistischer Sicht” en KLEIN, J. y FIX, U.(ed.): *Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen, Stauffenburg, pp.: 20-37.
- HOLTHUIS, Susanne. 1993. *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*, Tübingen: Stauffenburg.
- HURTADO, Amparo. 2001. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IAMPOLSKI, Mijaíl. 1996. *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme.
- KOPPFELDS, Werner v. 1985. “Intertextualität und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung” en BROICH, Ulrich & M. PFISTER. eds. *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer. Pp.:137-157.
- KRISTEVA, Julia. 1978. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LEPPIHALME, Ritva. 1997. *Culture Bumps: An empirical approach to the translations of allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- MERINO, Raquel. 1994. *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*. Universidad de León-Universidad del País Vasco.
- MOLINA, Lucía. 2001. *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. Tesis doctoral defendida en el Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- PLETT, Heinrich. F. (ed.) 1991. *Intertextuality*. Berlín: Walter de Gruyter.
- SEBEEK, Thomas A.(ed.) 1994. *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*. Berlín: Mouton de Gruyter
- STAMM, Robert, Robert BURGOYNE, Sandy FITTERMAN-LEWIS (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós.
- TEGMEYER, Henning. (1997): “Der Begriff der Intertextualität und seine Fassungen. Eine Kritik der Intertextualitätskonzepte Julia Kristevas und Susanne Holthuis” en KLEIN, J. y FIX, U.(ed.): *Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur Intertextualität*, Tübingen, Stauffenburg, pp.: 41-81.
- ZABALBEASCOA, Patrick. 2001. “El texto audiovisual: factores semióticos y traducción” en John D. SANDERSON. *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*, Alicante: Universidad d’Alacant. pp. 113-125.

### LARGOMETRAJES DE PEDRO ALMODÓVAR MENCIONADOS:

- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987) (*Mujeres...*)
- *Kika* (1993)
- *La flor de mi secreto* (1995) (*La flor...*)
- *Carne Trémula* (1997) (*Carne...*)
- *Todo sobre mi madre* (1999) (*Todo ...*)
- *Hable con ella* (2002) (*Hable...*)
- *La mala educación* (2004) (*La mala...*)