



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2011

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Intertextualidad, alusiones culturales y estrategias de traducción : El
doblaje para México de la película Shrek

Peniche Ramirez, Dennice

How to cite

PENICHE RAMIREZ, Dennice. Intertextualidad, alusiones culturales y estrategias de traducción : El doblaje para México de la película Shrek. Master, 2011.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:15821>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

**ÉCOLE DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION**

Intertextualidad, alusiones culturales y estrategias de traducción

El doblaje para México de la película Shrek

Dennice PENICHE RAMÍREZ

Directrice: Mme. Marta Ínigo Ros
Jurée: Mme. Véronique Sauron

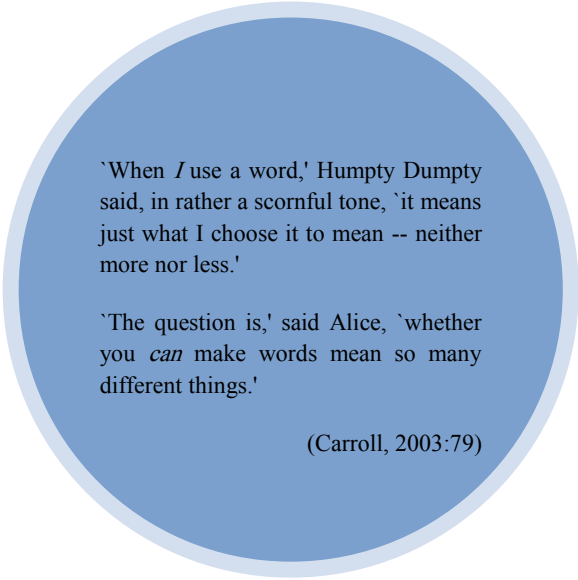
Mémoire présenté à l'Ecole de traduction et d'interprétation pour
l'obtention de la Maîtrise universitaire en Traduction Spécialisée.

20 décembre 2010
(Année académique 2010-2011 / Semestre d'automne)

I. Teoría.....	3
I.1 Intertextualidad y traducción.....	3
I.1.1 Definiciones.....	4
I.1.2. Tipos de intertextualidad	7
I.1.3. Fuentes de la intertextualidad	11
I. 2. El lector y los límites de la interpretación.....	13
I.2.1. Introducción	13
I.2.2. El problema de la visibilidad del intertexto.....	16
I. 3. Estrategias para la traducción de la intertextualidad	19
I.3.1 Análisis textual y función del intertexto.....	19
I.3.2. Estrategias de traducción.....	25
1.3.2.a. Hatim y Mason	25
1.3.2.b. Ritva Leppihalme.....	26
1.3.2.c. Roux-Faucard.....	30
1.3.2.d. Nord.....	31
II. Análisis.....	33
II.1. La intertextualidad en el texto fuente	34
II.1.1. Tipos de intertextualidad	36
II.1.1.a. La intertextualidad temática	37
II.1.1.b. Las alusiones a frases hechas.....	43
II.1.1.c. Expresiones y clichés	51
II.1.2. Fuentes de la intertextualidad	54
II.1.3. Función de la intertextualidad	55
II.2. La intertextualidad en el texto de llegada.....	57
II.2.1. Estrategias empleadas	57
II.2.1.a. Traducción literal.....	59
II.2.1. b. Paráfrasis.....	62
II.2.1.c. Traducción-recontextualización	63
II.2.2. Introducción de nueva intertextualidad	69
II.2.2.a. Expresiones en torno a los burros.....	69
II.2.2.b. Referencias a personajes de Eugenio Derbez	70

II.2.2.c. Referencias a anuncios publicitarios	71
II.2.2.d. Otras referencias.....	73
II.3. El medio audiovisual.....	74
Conclusiones	79
Bibliografía	82
Apéndices	85
a. Pinocho y Geppetto.....	85
b. Érase una vez.....	86
c. A la caza de la bestia.....	88
d. Héroes, heroínas y criaturas del bosque.....	89
e. Las princesas cantan con un pajarillo azul	90
f. Messieurs Hood	91
g. “Espejito, espejito, dime con sinceridad...”	92
h. Un beso de amor verdadero	93
i. Flora, Fauna y Primavera.....	95
j. Duloc.....	96
k. “It’s a small world”	97
l. “The Matrix” kick.....	98
m. ¡Para comerte mejor!.....	99

I. Teoría



'When *I* use a word,' Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone, 'it means just what I choose it to mean -- neither more nor less.'

'The question is,' said Alice, 'whether you *can* make words mean so many different things.'

(Carroll, 2003:79)

I.1 Intertextualidad y traducción

Es bien sabido que los problemas lingüísticos a los que se enfrenta el traductor en su día a día son múltiples y diversos. Uno de ellos es la traducción de la **intertextualidad**, concepto que González Cascallana define en un sentido muy amplio como “la relación existente entre un texto con otros que lo preceden y lo rodean” (2003: 6). Esta autora explica que:

Los textos en efecto no existen en el vacío y, por lo tanto, no pueden surgir independientemente de lo que haya sido escrito. Por el contrario, un texto siempre lleva la huella de otros muchos elementos preexistentes de los sistemas literarios y culturales de los que emerge (2003: 7).

Antes de ir más lejos, cabe precisar que el concepto de “texto” en el presente estudio no solo se refiere a textos escritos, sino que abarca toda forma de comunicación escrita u oral que haga uso de la lengua: desde artículos de periódico impresos o electrónicos hasta el diálogo de los personajes de una serie de televisión, un anuncio publicitario en la radio, los nombres de personajes ficticios o reales, o incluso el eslogan de una campaña electoral.

La teoría de la intertextualidad confiere gran importancia al papel que desempeña el lector en la construcción del sentido: el lector debe detectar y descifrar las referencias

intertextuales, ya que estas transmiten un significado que va más allá de las palabras empleadas, enriqueciendo así la lectura. Sin embargo, al traducirse, dichos elementos culturales pueden tener el efecto contrario y constituir un obstáculo a la comprensión Leppihalme (2003: viii-ix). Por esta razón, la traducción de la intertextualidad también constituye un reto importante para el traductor, cuyo trabajo gira en torno a la transmisión de un mensaje entre lenguas y culturas. En palabras de Roux-Faucard, “...la traduction de l’intertextualité est l’un des domaines qui mettent le plus en jeu les qualités personnelles du traducteur, son habilité, sa culture et son sens de la langue” (2006: 108).

El presente trabajo se divide en dos capítulos. El propósito del primer capítulo es presentar una visión general del concepto de intertextualidad y abordar algunas de las estrategias que se han propuesto para traducirla. En el segundo capítulo se analizará un caso real de traducción de referencias intertextuales –el doblaje para México de la película *Shrek*– y se extraerán conclusiones sobre la aplicación de las estrategias estudiadas en el primer capítulo.”

I.1.1 Definiciones

El término “**intertextualidad**” fue acuñado por Julia Kristeva en la década de los sesenta, con base en los escritos de Bakhtin sobre el dialogismo (Gutiérrez Estupiñán et al., 2008: 21 y 34), y se emplea para referirse a los vínculos establecidos entre dos textos, ya sean dichos vínculos explícitos (como en el caso de las citas textuales) o implícitos (mediante toda una serie de recursos literarios, como los son las alusiones o los juegos de palabras). De acuerdo con la teoría de la intertextualidad:

Los textos en efecto no existen en el vacío y, por lo tanto, no pueden surgir independientemente de lo que haya sido escrito. Por el contrario, un texto siempre lleva la huella de otros muchos elementos preexistentes de los sistemas literarios y culturales de los que emerge. (González Cascallana, 2003: 7).

Esta definición nos ayuda a comprender lo que Kristeva quiso decir al afirmar que “Todo texto se construye como un mosaico de citas y todo texto es la absorción y transformación de otro texto” (González Cascallana, 2003: 7).

Por su parte, Leppihalme aborda el término “alusión” no como una figura literaria, sino como un problema de traducción que requiere de estrategias concretas para ser solucionado:

Allusion is more or less closely related to such terms as reference, quotation or citation, borrowing (even occasionally plagiarism) and the more complex intertextuality, as well as punning and wordplay (for modified allusion) (1997: 6).

La autora emplea la definición de Meyer, quien entiende el término como los distintos usos que pueden hacerse de los nombres propios o de cierto material lingüístico previamente formado, ya sea en su forma original o modificado, con el fin de transmitir un significado a menudo implícito (Leppihalme, 1997: 3).

La importancia de los vínculos intertextuales reside en el hecho de que no se limitan a evocar otros textos, sino que los textos a los que remiten aportan elementos importantes para la construcción del significado del texto en cuestión. Por ello, Hatim y Mason (1990: 120) definen la intertextualidad como:

...the way we relate textual occurrences to each other and recognise them as signs which evoke whole areas of our previous textual experience. This is **intertextuality**, through which texts are recognized in terms of their dependence on other relevant texts.

Por su parte, González Cascallana (2003: 2) explica:

...cada texto tiene su significado en relación con otros textos que lo preceden y lo rodean y, de este modo, la producción del significado a partir de las complejas relaciones que existen entre

el texto, otros textos, los lectores y el contexto cultural, es un proceso que puede ser resumido convenientemente con el término 'intertextualidad'.

Así, los vínculos intertextuales enriquecen el significado del texto: "Intertextuality is a force which extends the boundaries of textual meaning" (Hatim & Mason, 1990: 129). González Cascallana también alude a esta "pluralidad del significado" a la que se enfrenta el traductor:

...el concepto de intertextualidad (...) ha dado lugar a una nueva idea de literatura y a una nueva crítica literaria que hace referencia continuamente a la pluralidad del significado en un texto, o lo que es lo mismo, a la innata naturaleza intertextual de los textos (2003: 6).

No solo eso, sino que esos vínculos permiten gestionar el sentido de forma muy económica. El intertexto, cuyo tamaño puede ser muy reducido, siempre será poca cosa comparado con todo lo que podrá evocar: un concepto, una idea, un pasaje entero, una obra, la obra completa de un autor o todo el corpus de textos de una época. Gracias a esta particularidad, el texto producirá un máximo de sentido con un mínimo de significante¹ (Roux-Faucard 2006: 105-106). González-Cascallana también alude a esta "pluralidad de significados" que aportan las referencias intertextuales a un texto:

...el concepto de intertextualidad (...) ha dado lugar a una nueva idea de literatura y a una nueva crítica literaria que hace referencia continuamente a la pluralidad del significado en un texto, o lo que es lo mismo, a la innata naturaleza intertextual de los textos (2003: 6).

En el mundo de la intertextualidad, se denomina "intertexto" o "paratexto" a un fragmento de texto que alude a otro. Este concepto es bastante amplio: por ejemplo, para Gutiérrez Estupiñán (1994: 148): "Puede no ceñirse a un texto concreto y consistir en un estilo, una visión del mundo, un conjunto de convenciones", por lo que sería válido afirmar que la intertextualidad también está ligada al *género*, ya que los textos se sitúan en un

¹ Representación material del "signo lingüístico" mediante sonidos o letras. (Deslile et al., 1999: 287).

sistema determinado de códigos y convenciones, como el mismo Barthes (en Hatim y Mason, 1990: 124-125) afirma:

...intertextuality (...) entails the view that texts (...) are always dependent on the prior existence not only of clearly identifiable texts but also of general conditions of appropriateness that may, for example, govern entire genres. Intertextuality in this sense makes it possible for us to situate a text in a system of relevant codes and conventions. It may take the form of imitation, plagiarism, parody, citation, refutation or transformation of texts.

Lemke (en Hatim y Mason, 1990: 125) destaca dos tipos de relaciones intertextuales:

las que se dan entre los elementos de un texto, llamadas **intratextualidad**, y las que suceden entre textos distintos, o intertextualidad. A ese respecto, Hatim y Mason (1990: 125) asimilan la intratextualidad a una intertextualidad pasiva y la intertextualidad, a una relación activa:

There are passive forms of intertextuality which amount to little more than the basic requirement that texts be internally coherent (i.e. intelligible) (...) which serves to establish continuity of sense.

Pese a que no profundizaremos en el estudio de las relaciones intratextuales, es sumamente importante para el traductor ser consciente de su existencia. Así como la intertextualidad desempeña un papel fundamental en la construcción del significado (véase la sección I.2), la intratextualidad es de vital importancia para la cohesión de los textos. “Awareness of such links enables translators to ensure that a similar network is reflected as far as possible in the target texts” (Hatim y Mason, 1990: 124).

I.1.2. Tipos de intertextualidad

Habiendo dejado en claro estos conceptos, presentaremos a continuación una serie de tipologías de la intertextualidad propuestas por distintos autores y que nos ayudarán a establecer una clasificación para nuestro análisis de un caso real más adelante (véase la sección II.1.1).

Hatim y Mason (1990: 132) exponen una taxonomía de la intertextualidad en la que los intertextos pertenecen a una de siete categorías. La primera es la referencia, en la que el autor revela la fuente especificando el título de la obra, capítulo, etc. La segunda categoría es la de los clichés o expresiones estereotipadas que casi han perdido su significado como resultado de la frecuencia de su uso. A continuación está la alusión literaria, con la que se cita o hace referencia a una obra célebre. Los autores mencionan las auto-citas como una cuarta categoría de intertextualidad, seguida del convencionalismo, que consiste en una idea que, por su uso repetido, ha perdido su fuente original. Los proverbios son máximas memorables por convención y, por último, la mediación consiste en la descripción de la experiencia hermenéutica de los efectos de un texto.

Por su parte, Lemke (en Hatim y Mason, 1990: 132-133) propone una tipología de las relaciones intertextuales basada en las relaciones que una comunidad establece entre distintos grupos de textos, como lo serían las relaciones genéricas (cuyo criterio de base es la pertenencia a un mismo género), las relaciones temáticas (cuyos elementos tienen un tema en común), las relaciones estructurales (en las que existe una afinidad de forma, como en las palabras híbridas del tipo “Reaganomics”: doctrina económica del presidente Ronald Reagan) y las relaciones funcionales (cuando los elementos relacionados buscan alcanzar objetivos similares).

Leppihalme hace énfasis en la dificultad de abarcar la infinidad de tipos de alusiones posibles mediante un análisis formal y opta por la siguiente tipología para distinguir de forma muy general entre distintas categorías de alusiones (1997: 10):

Alusiones a nombres propios	<u>Proper-name (PN) allusions:</u> allusions containing a proper name.	Think I've become a <u>Raffles</u> in my old age?
Alusiones a frases hechas	<u>Key-phrase (KP) allusions:</u> allusions containing no proper name.	Apparently taxis all <u>turn into pumpkins at midnight.</u>
Alusiones estereotipadas: clichés, proverbios e intertextualidad temática	Allusions in frequent use that have lost their freshness and do not necessarily evoke their sources; also clichés and proverbs.	We were <u>ships that pass in the night.</u>

Ambas categorías se subdividen en:

Alusiones comunes	An unmarked category of 'prototypical' allusions.	Someone's got to stand up and say <u>that the emperor has no clothes.</u>
Alusiones modificadas²	Allusions containing a 'twist', that is, an alteration or modification of preformed material.	<u>Where have all the old Hillman Imps gone?</u>

En cierta forma, esta tipología distingue principalmente entre el público al que el autor busca dirigirse y la forma del intertexto. En efecto, es posible aludir a un personaje, un lugar o un estilo conocidos únicamente por un grupo de iniciados, como también lo es hacer referencia a nombres propios o expresiones de uso más generalizado. En lo que a la forma del intertexto se refiere, puede tratarse de alusiones comunes, sin modificación alguna, o de

² Para una descripción detallada de las diversas formas en las que las alusiones pueden modificarse véase Leppihalme, 2003: 59-62.

alusiones modificadas, como lo son los juegos de palabras. Ambos aspectos son importantes y, de ser posible, deberán verse reflejados en la traducción.

Lo cierto es que los traductores no solo necesitan ser bilingües (o multilingües), sino que también deben ser biculturales (o multiculturales) si verdaderamente han de comprender los textos y traducirlos como es debido. Aunque la frecuencia de las alusiones depende en parte de los autores y de los géneros textuales, estas son un fenómeno común (Leppihalme, 1997: 5) y no basta con que un texto esté bien traducido si el público meta no logra entenderlo (Leppihalme, 1997: ix).

Por último, Roux-Faucard (2006: 102-103) se apoya en los escritos de Genette para proponer cuatro tipos de intertextualidad con base en cuatro características principales que los intertextos o “traces intertextuelles” (rastros o huellas intertextuales) pueden presentar. Dichas características son la literalidad (cuando el intertexto no presenta transformación alguna con relación al texto original), la transformación (siempre y cuando el intertexto aún pueda identificarse como tal), la declaración de la fuente (cuando el fragmento intertextual está acompañado de una o varias marcas explícitas de su origen) y la no declaración de la fuente. La combinación de estas características da lugar a cuatro tipos de intertextualidad: la cita (intertexto literal cuya fuente se declara), la referencia (un intertexto transformado cuya fuente se declara), la alusión (intertexto no literal y no declarado) y el plagio o préstamo no declarado (intertexto literal cuyo origen no se declara).

Cabe mencionar que una opinión recurrente en la literatura sobre intertextualidad y sobre estrategias de traducción es el hecho de que la función que el intertexto desempeña es mucho más importante que la forma que adopta. Es así como Leppihalme formula esta idea:

ST [Source text] allusions (...) have significance of various sorts, depending on their function in the context. In translation, there may well be losses if this significance (as well as that of other implicit messages) is not gauged and taken into account as part of the analysis of the ST (Leppihalme, 1997: 55).

En la sección I.3.1.c. del presente estudio se hablará más en detalle acerca de la importancia de la función de las alusiones y, a pesar de que las tipologías que acabamos de mencionar nos dan una idea de la gran variedad de formas que puede adoptar una alusión y del gran número de contextos a los que puede hacer referencia, es importante dejar en claro que la forma de las alusiones no tendrá relación alguna con su función (Leppihalme, 1997: 57).

I.1.3. Fuentes de la intertextualidad

Como ya se ha dicho, la frecuencia con la que se emplea la intertextualidad para transmitir cierto mensaje dependerá de variables tales como el autor, el género y la función textuales, la lengua, la cultura, etc. No obstante, puesto que se trata de un fenómeno frecuente, es importante que el traductor conozca las fuentes de las alusiones que suelen emplearse en sus lenguas y culturas de trabajo para no pasar por alto los intertextos y la función que desempeñan. En palabras de Leppihalme (1997: 71): “Recognition and analysis are a prerequisite for a conscious consideration of translation strategies for allusions”.

Para ilustrar la gran variedad de fuentes que pueden dar origen a las alusiones en inglés, Leppihalme (1997: 66-71) propone los ejemplos citados a continuación.

Los **nombres propios** de personajes, reales o ficticios, son una fuente común de alusiones en inglés. Puede tratarse de:

- presentadores de televisión;
- políticos;
- líderes, poetas y escritores de antaño;
- personajes bíblicos;
- personajes de la mitología o de la Antigüedad;
- personajes literarios de los textos estudiados con frecuencia en escuelas y universidades;
- personajes de cine y televisión;
- personajes de la literatura infantil;
- personajes de tiras cómicas; etc.

Algunas de las **frases hechas** a las que se suele aludir en inglés provienen de:

- la Biblia, en particular, el Nuevo Testamento;
- la literatura, en especial, las obras de Shakespeare;
- las canciones de cuna y cuentos infantiles
- películas y series de televisión;
- eslóganes de campañas publicitarias o políticas;
- clichés y proverbios;
- creencias populares.

Es imposible determinar la función de las alusiones a nivel macro y microtextual si no se tiene una idea clara de las connotaciones de las mismas. Un traductor competente no solo logrará ubicar las alusiones en un texto, sino también sus fuentes y las connotaciones que dichas alusiones tienen para los lectores competentes del texto original (Leppihalme, 1997: 71).

I. 2. El lector y los límites de la interpretación

I.2.1. Introducción

Es evidente que el conocimiento de un idioma es un requisito fundamental para la comprensión del significado explícito e implícito de todo texto. En la práctica, ello queda confirmado cuando un cliente que necesita transmitir un mensaje entre lenguas y culturas recurre a los servicios de un traductor. En palabras de Baker:

If we do not understand the meanings of the words and structures used in a text, we cannot work out its implied meanings. Knowledge of the language system may not be sufficient but it is essential if one is to understand what is going on in any kind of verbal communication. (Baker, 1992: 229).

No obstante, como Baker afirma, a pesar de que el dominio de un idioma y de sus estructuras semánticas es esencial para la comprensión de los significados implícitos del texto (incluidos los intertextos y los vínculos que establecen), no siempre es suficiente. A ello se refieren Hatim y Mason al decir que la comprensión de referencias aparentemente sencillas requiere de competencias que van más allá del conocimiento del contenido semántico del texto. Es necesario contar con un conocimiento previo de todo un conjunto de discursos o textos que componen el sistema de creencias de una cultura (1990: 121). En efecto, es necesario que el lector posea ciertos conocimientos de la “cultura fuente” y de los textos que componen su “biblioteca” para poder reconocer los significados implícitos de un texto: “...le sens du texte citant [o intertexto] ne lui sera donné, l’effet ne lui sera sensible que dans la mesure où il sera lui-même en état d’apporter la connaissance du texte cité” (Roux-Faucard, 2006: 105-106). Este conocimiento de los textos citados y de los medios habituales para hacer referencia a ellos que el lector debe poseer previa lectura del intertexto se conoce como “**competencia intertextual**” (Roux-Faucard, 2006: 106).

Al decir que el mecanismo intertextual exige la participación del lector en el proceso de construcción del significado nos referimos a que los lectores deben hacer uso de su competencia intertextual para descifrar todo texto y detectar todo intertexto:

We could perhaps say that texts are neither coherent nor incoherent by themselves, that whether a text coheres or not depends on the ability of the reader to make sense of it by relating it to what s/he already knows or to a familiar world, whether this world is real or fictional. (Baker, 1992: 221).

Desde esta perspectiva, resulta lógico afirmar que la capacidad del lector para identificar la intertextualidad en cada texto e interpretar su significado será directamente proporcional a su competencia intertextual: "...one cannot deny that a reader's cultural and intellectual background determine how much sense s/he gets out of a text" (Baker, 1992: 222). "Lo cierto es que aunque un texto esté cargado de intertextualidad, mientras ésta no sea reconocida por el lector, el mecanismo pierde su carácter significativo, no se activa, solo queda en potencia" (Gutiérrez Estupiñán et al., 2008: 30).

Si reconocemos, pues, que la capacidad para descubrir los vínculos intertextuales varía de un lector a otro, es de esperarse que también lo haga de una cultura a otra:

The ability to make sense of a stretch of language depends on the hearer's or reader's expectations and experience of the world. Different societies, and indeed different individuals and groups of individuals within the same society, have different experiences of the world and different views on the way events and situations are organized and related to each other. A network of relations which is valid and makes sense in one society may not be valid in another. (Baker, 1992: 219).

En otras palabras, las asociaciones convencionales entre patrones lingüísticos y significados no tienen por qué coincidir de una lengua a otra (Baker, 1992: 230). He ahí la pertinencia de la intertextualidad en la traducción. El traductor, cuyo papel consistirá en construir puentes entre el autor del texto original y los lectores del texto traducido, aun cuando éstos no compartan un contexto cultural, deberá poseer una gran competencia intertextual y amplios

conocimientos culturales. Son estas dos cualidades las que le permitirán, en primer lugar, detectar la alusión y, en segundo lugar, elegir el aspecto más pertinente de las posibles connotaciones que la alusión tenga: “...the translator –apart from digging up the subtext– must often interpret which of a series of posible associations is the right one in the specific situation” (Nedergaard-Larsen, 1993: 218). Asimismo, como todo escritor, el traductor debe tener siempre presente a su público:

Like any writer, a translator has to take account of the range of knowledge available to his/her target readers and of the expectations they are likely to have about such things as the organization of the world, the organization of language in general, the organization and conventions of particular text types, the structure of social relations, and the appropriateness or inappropriateness of certain kinds of linguistic and non-linguistic behavior, among other things (Baker, 1992: 222).

Esta es otra de las razones por las que la traducción es una tarea compleja, pues resulta difícil, para escritores y traductores por igual, juzgar qué tipo de información tendrán a disposición los lectores promedio. No solo eso, sino que en la mayoría de los casos el traductor no posee todos los conocimientos que posee el autor y puede ser tan ignorante en la materia tratada en el texto como el lector promedio (Baker, 1992: 246), por lo que sus decisiones respecto de las competencias intertextuales de su público deben ser el producto de una profunda reflexión y de un trabajo de investigación importante sobre la información a disposición de su público meta.

Cabe mencionar que desde el punto de vista intertextual se consideran igualmente válidos los vínculos que el autor de un texto haya querido establecer con otros textos y aquellos que el lector del texto “descubra” por cuenta propia. Esta afirmación es de vital importancia, pues da rienda suelta a los posibles significados de un texto (que obviamente pueden rebasar los límites del significado que el autor del texto haya querido darle a su obra)

e implica que la fuente del significado de todo texto no es solo el autor, como podría suponerse, sino el lector y su competencia intertextual y cultural. No obstante, ello no significa que toda interpretación que un lector haga de cierto texto y todos los vínculos que pretenda haber descubierto en él, por válidos que sean, deban verse reflejados en la traducción. Como explica Leppihalme, pese a no tratarse de una ciencia exacta, generalmente el conjunto de lectores competentes suele ser capaz de alcanzar un consenso sobre el significado de un texto (y de sus referencias intertextuales):

While acknowledging that there is a multiplicity of possible individual interpretations for texts, I nevertheless believe that (...) experienced and competent ST readers will tend to arrive at some kind of consensus meaning (...) even though individual ST readers can be found who do not make the connection (Leppihalme, 1997: 23).

Esta es la lectura que los traductores deben hacer de los textos fuente: debe ser una lectura que les permita alcanzar ese consenso de significado al que llegarían los lectores competentes del texto fuente y descartar todo vínculo o posible significado irrelevante en la situación comunicativa del texto meta. Sin duda, esta tarea se facilitará en gran medida si se tiene en cuenta la posible función de los intertextos, como se verá en la sección I.3.1.

Todos estos factores que intervienen en la construcción del significado colocan al traductor en una situación delicada, en especial cuando existe una gran distancia entre las culturas “productora” y “receptora”, y cuando, por alguno de los motivos que se estudiarán a continuación (sección I.2.1), la visibilidad de la intertextualidad es baja.

I.2.2. El problema de la visibilidad del intertexto

En el proceso de traducción, a la tarea de detección de la intertextualidad y de interpretación de sus posibles significados con el fin de construir el sentido del texto se suma

el problema de la visibilidad del intertexto, que puede estar condicionada por diversos factores. El primero de ellos es la “descontextualización” del intertexto. Roux-Faucard explica:

Quand on traduit un texte, on ne traduit pas en même temps sa « bibliothèque » (o universo al que alude); une fois traduit, le texte peut donc se retrouver très loin d'elle : **décontextualisé**. (...) le travail du traducteur sera conditionné par le degré de cette décontextualisation, c'est-à-dire, par la distance faible, moyenne ou immense entre culture d'accueil et texte cité (2006: 106. El paréntesis y las negritas son de la autora).

Así pues, según la autora, todo intertexto traducido podrá situarse en uno de tres niveles de descontextualización. Hablaremos de una “descontextualización baja” cuando la presencia cultural del texto en ambas culturas sea idéntica o análoga: la traducción de un préstamo de la Biblia, por ejemplo, no suele ser problemática. Nos encontraremos ante una “descontextualización media” cuando el texto citado ya haya sido traducido y resulte más o menos familiar en la cultura de llegada. Por último, hablaremos de una “descontextualización elevada” cuando pueda considerarse que la cultura de llegada no posee conocimiento alguno del texto al cual alude el intertexto. A este respecto, Leppihalme afirma:

...the translatability of a text depends on the extent to which the text is 'embedded in its own specific culture' and also on how far apart, with regard to time and place, the ST and the TT receivers are (1997: 4).

Actualmente, los medios de comunicación masiva desempeñan un papel importante en el grado de familiaridad de ciertos elementos entre culturas (Leppihalme, 1997: 17).

Otro factor que condiciona la visibilidad del intertexto es la forma en la que éste se inserta en el texto. Roux-Faucard afirma que, en ocasiones, la única forma de darle un sentido satisfactorio al pasaje que contiene la “huella intertextual” (o intertexto) es conocer el texto al que se alude y recurrir al mismo, pues de no hacerlo el pasaje resulta ininteligible. Genette llama a este tipo de inserción del intertexto “huella intertextual no admisible”,

mientras que Rifaterre la denomina “agramaticalidad”. No obstante, pese a estas denominaciones negativas, ambos autores coinciden en que este accidente semántico suele ser el signo más claro de la presencia de una alusión, lo que en principio debería facilitar la tarea de detección al lector (y al traductor). Por el contrario, cuando el intertexto se integra en la frase o el pasaje que lo contiene sin crear una perturbación semántica importante, la construcción del significado mediante el mecanismo intertextual requerirá de una mayor competencia intertextual como consecuencia del carácter velado del intertexto (Roux-Faucard, 2006: 105).

Leppihalme explica que las alusiones a nombres propios suelen ser lo suficientemente evidentes en el texto como para ser reconocidas como tales, incluso si el lector del TF no entiende necesariamente sus connotaciones exactas (1997: 62). En el caso de las alusiones a frases hechas, los autores suelen emplear diversos medios para evidenciar la presencia de un pasaje intertextual; ello se debe a que, según los estudios de Leppihalme: “To be a puzzle is seldom the main function of an allusion” (1997: 34). Así pues, entre las herramientas empleadas para promover la visibilidad del intertexto se encuentran las variaciones ortográficas, las elisiones poéticas, el uso de palabras inusuales, arcaicas o dialectales, la introducción de pasajes de los que el lector pueda inferir (gracias a su conocimiento del mundo) que el sentido no puede ser literal, diferencias en el orden de las palabras o en la inflexión verbal, desviaciones en el estilo e incluso la introducción de alguna rima (1997: 64-65).

Independientemente de la capacidad del lector para detectar e interpretar la intertextualidad y de la visibilidad de la misma, “...no se puede afirmar que la presencia

intertextual en un texto desaparece por el hecho de no ser reconocida, pero mientras no sea así el intertexto está solo en potencia, dispuesto a ser activado en cualquier momento” (Gutiérrez Estupiñán et al., 2008: 23).

I. 3. Estrategias para la traducción de la intertextualidad

Las dificultades que implica la traducción de la intertextualidad, en particular cuando existe una descontextualización importante, no deben llevarnos a la conclusión de que la traducción de la intertextualidad es un ejercicio imposible. Lo primordial es ser conscientes de la existencia de los vínculos intertextuales y saber cómo traducirlos. Para ello es fundamental contar con una técnica de trabajo, contar con **estrategias** de traducción adecuadas: “In all types of translation work, some kind of strategy will be employed, intuitively or consciously” (Nedergaard-Larsen, 1993: 215). En efecto, uno de los aspectos inherentes al trabajo de todo profesional es la puesta en ejecución de estrategias que le permitan responder a las exigencias del texto:

El traductor interpreta un texto, al igual que el bailarín interpreta una coreografía; ambos necesitan previamente haber adquirido una **técnica** (o estrategia) para el ejercicio de su profesión (Aragón Lumeras, 2009: 98. El paréntesis y las negritas son de la autora).

I.3.1 Análisis textual y función del intertexto

El primer paso en la búsqueda de una estrategia de traducción adecuada será analizar el texto fuente con miras a detectar la **función** que en él desempeña el intertexto o su propósito comunicativo dominante. Hatim y Mason explican que todo verdadero intertexto responde a una motivación:

It would be wrong to consider intertextuality simply as a mechanical process. A text is not merely an amalgamation of 'bits and pieces' culled from other texts. Nor should intertextuality be understood as the mere inclusion of the occasional reference to another text. Rather, **citations, references, etc., will be brought into a text for some reason**. The motivated nature of this intertextual relationship may be explained in terms of such matters as **text function** or overall **communicative purpose** (1990: 128. El paréntesis y las negritas son de la autora).

Roux-Faucard coincide con el punto de vista de estos autores:

Quand on analyse le lien intertextuel (...) on omet de prendre en compte une chose importante: la fonction du renvoi. De cette fonction, on pourrait dire, intuitivement, qu'elle est l'intention dans laquelle l'auteur cite un certain texte : il veut (...) utiliser à ses fins le message d'un autre (...) (2004: 48).

Hasta no haber descifrado el propósito comunicativo del texto y del intertexto, es decir, su función, resultará casi imposible efectuar una traducción satisfactoria de los vínculos intertextuales y del cotexto.

Nord (2005) propone una metodología para el análisis textual con miras a la traducción basada en un enfoque funcionalista que busca permitir al traductor entender la función de los elementos en el contenido del texto fuente, así como la estructura del mismo, para así poder elegir estrategias de traducción adecuadas al propósito específico de cada traducción (2005: 1). Pese a que el modelo de Nord no fue diseñado específicamente para la traducción de la intertextualidad, resulta de gran utilidad habida cuenta de la importancia de transmitir la función de los intertextos:

Discussions on intertextuality (...) have emphasised that it is a more complex phenomenon than mere borrowing of words from earlier texts. What is important is the function of the insertion in the new text and recognition that all texts owe something to other texts which colour and may even transform them (Leppihalme, 1997: 8).

Así pues, según el modelo de Nord, el proceso de traducción (al que la autora se refiere como "transferencia textual intercultural") está constituido por ocho "participantes" principales, que son, en orden cronológico: el productor del texto fuente (TF), el transmisor del TF, el

texto fuente, el receptor del TF, el iniciador de la traducción, el traductor, el texto meta (TM) y el receptor del TM. En la práctica, es posible que un solo individuo desempeñe las ocho funciones (2005: 7), pero es necesario tener presentes estos ocho factores para poder definir la función que el TM ha de desempeñar (y, dentro de este, la función de los paratextos que contenga).

En el centro del modelo propuesto por Nord se encuentra el iniciador de la traducción, quien desempeña un papel fundamental, ya que es él quien inicia y, por ende, determina el curso del proceso de traducción. El iniciador desea la traducción para cierto fin y es justamente este fin –o escopo del TM (Nord, 2005: 9-10)– el que definirá los requisitos que ha de cumplir la traducción. En este sentido, según el modelo funcionalista de Nord, la luz que ha de guiar al traductor al determinar la posible **función** del texto y de los intertextos es el escopo del TM (fijado, explícita o implícitamente, por el iniciador de la traducción):

The main point about the functional approach is the following. It is not the source text as such, or its effect on the ST receiver, or the function assigned to it by the author, that operates the translation process (...), but **the intended function or skopos of the target text as determined by the initiator's needs**. (Nord, 2005: 10. Las negritas son de la autora).

Más aún, Nord sostiene que diversos factores “extratextuales” e “intratextuales” de la situación comunicativa en los que se empleó el texto fuente tienen una importancia clave, pues determinan la función comunicativa del TF (2005: 41) y, por ende, también deben analizarse. Ambos grupos de factores pueden analizarse mediante una serie de preguntas que, en el caso de los factores extratextuales, son **quién** (con relación al autor o transmisor del texto fuente), **para qué** (intención del transmisor) **a quién** (el público al que está dirigido), **por qué medio** (la forma en la que el texto ha sido transmitido), **en dónde y cuándo** fue producido y recibido por el público, y **por qué** (por qué razón fue escrito). La suma de la

información obtenida mediante estas siete preguntas brindará la respuesta a la última pregunta sobre los factores extratextuales del TF: **con qué función** (es decir, qué función ejerce el texto en su situación comunicativa). Por su parte, el análisis de los factores intratextuales de la situación comunicativa del TF se realiza mediante las preguntas **sobre qué** (qué tema aborda el texto), **qué** (respecto de la información contenida en el texto), **qué no** (la información que no ha sido presentada implícitamente porque el autor supone un conocimiento previo de la misma por parte de los lectores), **en qué orden** (sobre la construcción del texto), **qué elementos paralingüísticos se emplean, con qué palabras** (características léxicas del texto) y **qué tipo de oraciones** (características sintácticas del texto), así como **en qué tono** (características relativas a la entonación y prosodia) (Nord, 2005: 42).

Por otra parte, Roux-Faucard aclara que los pasajes intertextuales nunca tienen una sola función, sino una “jerarquía de funciones” (20004: 48) entre las que se encuentra una función dominante. Nord coincide con Roux-Faucard a este respecto:

It is not always possible for a text as a whole to be assigned to any one single function. This applies to the so-called “complex text types” (...) or to frame texts including embedded texts belonging to different text types (Nord, 2005: 16).

Zabalbescoa aborda la cuestión de la pluralidad de funciones en la traducción en términos de “prioridades y restricciones”: las prioridades son los objetivos (o escopo) previstos para cierta traducción, mientras que las restricciones son los obstáculos y problemas que contribuirán a justificar las prioridades elegidas y las soluciones adoptadas al traducir (1996: 243). Estas prioridades deberán determinarse a nivel global (es decir, ¿cuál es la propósito comunicativo predominante del TM?) y a nivel local (a saber, ¿qué función desempeña esta cita, alusión, etc. dentro del TM?).

De todo ello podemos inferir que las prioridades (o la función) del TF y del TM no tienen por qué ser siempre equivalentes, pues es posible que el TM y el TF tengan escopos distintos. Al respecto, Zabalbescoa afirma: “The position (...) of any priority (...) on the hierarchical scale may be different for the source text and the translation” (Zabalbescoa, 1996: 243).

Leppihalme propone seis posibles funciones de las alusiones que pueden ayudar al traductor a determinar la función del intertexto que tiene enfrente. En primer lugar se encuentran las alusiones temáticas (1997: 37), cuya función es aportar al texto en el que se encuentran elementos de importancia temática provenientes de la situación, el personaje o el contexto al que aluden: “The allusions and imagery thus guide the competent reader towards a macro-level interpretation” (Leppihalme, 1997: 38). A continuación están las alusiones cuya función es humorística (1997: 40). Al contrario de lo que sucede con las alusiones temáticas (que aportan elementos de significación adicionales), los intertextos pueden emplearse en forma paródica o irónica con el fin de restar importancia a la situación o al personaje. Hatim y Mason denominan este fenómeno “contratextualidad” y lo definen como toda instancia en la que un orador o escritor emplea el discurso de un oponente para sus propios fines (1990: 131). Tal es el caso de los anuncios publicitarios que retoman material de la publicidad de sus competidores, o los políticos, cuyos eslóganes son frecuentemente transformados y empleados en su contra³. En el contexto de la contratextualidad, hablaremos de una parodia macro-textual cuando la función del texto en

³ Un ejemplo de ello es lo sucedido con la frase “Read my lips”, pronunciada por George Bush, que posteriormente se vio transformada en boca de sus oponentes en “Read our lips”, “Dread my lips” o incluso “His lips say no. His eyes –and his aides– say maybe” (Leppihalme, 1997:41).

su conjunto sea parodiar a otro texto (véase el análisis de la sección II). La tercera función posible de los intertextos según Leppihalme es la caracterización de los personajes:

Allusions are often a fast and economical aid to characterization. Characters who allude are shown to be well educated, literate and quick-witted and their allusions reflect their interests (...). Naïve or ignorant characters, on the other hand, fail to catch allusions as addressees, and if they use allusions themselves, these are trite and hackneyed (Leppihalme, 1997: 44).

Asimismo, las alusiones en boca de los personajes en un texto pueden cumplir la función de establecer relaciones jerárquicas entre los mismos. La autora explica que mientras que algunos personajes detectan la alusión como un intento por parte de su interlocutor de impresionarlos, los personajes que no lo hacen aparecen como inferiores socioculturalmente. Así también, aquellos personajes que solicitan una explicación de la alusión pueden parecer ingenuos, mientras que quienes reciben una explicación no solicitada pueden interpretarla como cierta condescendiente por parte del interlocutor. A este respecto, la autora postula que las escenas en las que las respuestas a las alusiones son inadecuadas, el autor pareciera estar invitando al lector a formar parte de un grupo exclusivo que se burla de la falta de educación o sofisticación de los demás (1997: 46-50). Por último, la autora menciona los modismos y los clichés y proverbios, cuya función puede variar según el contexto en el que se empleen (parodiar, atraer la atención del lector, caracterización de personaje, etc.).

En conclusión, el énfasis que se ha puesto en la función del intertexto dentro del texto que lo contiene tiene su origen en el hecho de que, pese a que los diversos autores que han abordado la cuestión de la traducción de la intertextualidad proponen diferentes estrategias para lograr este propósito (véase sección I.3.2), todos coinciden en la importancia de tener en cuenta la función del intertexto al momento de determinar las estrategias de traducción que se han de emplear:

(...) above all, a translator needs to consider the function of allusions in their contexts. Identifying the function is an important step towards deciding what translation strategy will be appropriate for the allusion in question (Leppihalme, 1997: 31).

I.3.2. Estrategias de traducción

Una vez que se ha identificado la función del intertexto y el propósito comunicativo del texto que lo contiene, el traductor podrá elegir la estrategia que mejor responda al escopo del TM. Empezaremos por presentar las estrategias de traducción de Hatim y Mason para luego concentrarnos en las propuestas de otros autores, como Leppihalme y Roux-Faucard.

1.3.2.a. Hatim y Mason

En el capítulo sobre reconocimiento y transferencia de la referencia intertextual (1990: 133-137), Hatim y Mason sostienen que la respuesta a las tres preguntas siguientes puede constituir la base para una traducción de la referencia intertextual:

1. ¿Cuál es el estatuto informativo de una referencia dada en el acto comunicativo?
2. ¿Cuál es el estatuto intencional de la referencia en cuestión?
3. ¿Cuál es el estatuto semiótico de la referencia como signo en interacción con otros signos?

En otras palabras, el traductor debe considerar la forma y la función del intertexto para en seguida poder decidir cuál de estos dos es de mayor importancia reflejar en el TM (decisión que podrá tomarse con base en el escopo del TM, como se ha visto en la sección I.3.1) y en qué grado deberá reflejarse cada uno en el TM:

Question 1 relates to the ‘**form**’ of the intertextual signal; question 2 relates to the ‘**function** of the signal’; and question 3 assesses the priority of one over the other in the production of the

sign. (...) should the translator relay **form, content** or **both**, and in what proportions? (Hatim y Mason, 1990: 134-135)

El traductor tendrá que evaluar qué aspectos del signo han de conservarse y cuáles serán sacrificados en la traducción, y la única forma de lograrlo será analizar la **función** o “intencionalidad” del intertexto: “...a translator’s first responsibility is to the intertextual reference as a semiotic construct, which by definition involves intentionality. Bottom of the list of priorities would then be the informational, denotative status” (1990: 135).

Dicho esto, la estrategia de traducción de estos autores consiste en una serie de procedimientos presentados aquí en orden de mayor a menor importancia y de los cuales los tres primeros son vitales en la traducción de toda referencia intertextual:

1. Mantener el estatuto semiótico de la referencia intertextual; es decir su **función** y su valor dentro del texto,
2. Mantener la intencionalidad del mismo,
3. Mantener los mecanismos lingüísticos de coherencia,
4. Preservar, siempre que sea posible, el estatuto informacional,
5. Por último, preservar, en la medida de lo posible, el estatuto extra-lingüístico (1990: 136).

1.3.2.b. Ritva Leppihalme

La descripción de Leppihalme de las posibles estrategias empleadas en la traducción de las alusiones nos remite a los dos tipos de alusión que la autora propone en su estudio, a saber, las alusiones a nombres propios (PN) y las alusiones a frases hechas (KP) (véase la sección I.1.2). Leppihalme explica que, al ser en ocasiones posible dejar una alusión PN tal

cual, mientras que por lo general las alusiones KP requieren una traducción que modifique las palabras empleadas en el original, las posibles estrategias para cada tipo de alusión son distintas (1997: 78). Empezaremos por presentar aquí las estrategias para la traducción de las alusiones PN, que son: (1) retener el nombre, (2) remplazar el nombre por otro, (3) omitir el nombre.

En el primer supuesto (retención del nombre), Leppihalme menciona tres sub-categorías: (1a) retención del nombre tal cual, (1b) retención del nombre, al que se agrega cierta orientación, (1c) retención del nombre, al que se agrega una explicación detallada (como lo sería una nota al pie de página). Leppihalme explica que, aunque los nombres propios suelen no traducirse, en algunos casos sí requerirán cambios, como sucede, por ejemplo, con los nombres de gobernantes y de varios personajes bíblicos, clásicos y literarios. Lo mismo sucede con algunos topónimos y con los títulos de muchos libros, películas, etc. que poseen sus propias traducciones oficiales, en ocasiones muy diferentes del original. En cualquier caso, como ya se ha establecido, el traductor deberá tener en cuenta que la traducción de las alusiones a PN no solo implica la traducción del nombre en sí, sino el reto de transferir de una cultura a otra las connotaciones que el nombre evoca en la cultura fuente (1997: 79). En este sentido, Leppihalme explica que la estrategia elegida dependerá del grado de contextualización, en términos de Roux-Faucard, del PN en la cultura meta: “The familiarity or lack of it of a name for receivers in the target culture is therefore a factor of vital importance in decision-making” (Leppihalme, 1997: 80).

El segundo supuesto de traducción de alusiones a PN, que consiste en (2) remplazar el nombre por otro, se subdivide en (2a) reemplazar el nombre por otro nombre en lengua

fuerza, y (2b) reemplazar el nombre por otro nombre en lengua de llegada (estrategia de “recontextualización” de Roux-Faucard, véase la sección I.1.3.2.d a continuación). Por último, la tercera estrategia, que consiste en (3) omitir el nombre, puede llevarse a cabo mediante (3a) la transferencia del sentido por otros medios, o bien, (3b) omitiendo el nombre y la alusión por completo (1997: 79). No obstante, los traductores entrevistados por la autora dejaron en claro que esta última alternativa es un último recurso y que, por obvias razones, debe hacerse todo lo posible por mantener “todo” elemento al traducir (1997: 78-79).

En cuanto a la traducción de las frases hechas, Leppihalme ofrece toda una lista de las estrategias observadas en el corpus de su estudio (1997: 84). Estas son:

- a) Emplear una traducción “estándar”.
- b) Realizar una traducción literal en la que se pasan por alto las connotaciones o el significado contextual. Esta estrategia –empleada con gran frecuencia, según la autora– puede ser exitosa cuando (1) la alusión es transcultural, caso en el cual la traducción literal será también la traducción estándar y acarreará las mismas connotaciones en ambas lenguas, o bien, (2) cuando sea lo suficientemente transparente desde un punto de vista metafórico como para que el lector pueda inferir su significado (1997: 96).
- c) Agregar información (que puede consistir en signos gráficos) que el autor del texto original no incluyó, con el fin de guiar a los lectores del texto meta.
- d) Recurrir a notas a pie de página, apostilla, prefacio del traductor y demás explicaciones explícitas que el traductor agrega abiertamente.

- e) Agregar ciertos aspectos (como cierta sintaxis o vocabulario) que se alejen del estilo del contexto y señalen la presencia de un intertexto.
- f) Reemplazar la alusión con otro fragmento de material previamente formado en la lengua meta.
- g) Parafrasear la alusión para transmitir únicamente su sentido.
- h) Recrear la alusión mediante diversas técnicas.
- i) Omitir la referencia.

Cabe mencionar que, incluso si los traductores entrevistados por Leppihalme consideraron que las estrategias que implican la inclusión de explicaciones pueden privar al lector del gusto de encontrar las conexiones intertextuales por cuenta propia (1997: 88), reemplazar las alusiones por otras nuevas en lengua meta suele considerarse una estrategia más aceptable:

Replacement by TL culture-specific material was thought a more possible strategy in general, though some translators were careful here, suggesting that it should be used mainly with things as 'standard phrases, clichés, nursery rhymes' (Leppihalme, 1997: 89).

Este comentario es de gran interés, pues concuerda con la estrategia de traducción de las “huellas intertextuales” de Roux-Faucard que presentaremos a continuación.

1.3.2.c. Roux-Faucard

¿Podemos entonces traducir el vínculo intertextual? Roux-Faucard explica que si lo que entendemos por traducir es duplicar el texto fuente en otro idioma manteniendo intactas sus características intertextuales, la respuesta es no (2004: 41). No obstante, desde una perspectiva menos restringida –e independientemente de que la descontextualización del vínculo intertextual sea baja o elevada–, el traductor dispone de diversos medios para reducir esta distancia y facilitarle al lector del TM la comprensión del sentido del TF: las explicitaciones, las notas, las introducciones, etc. No obstante, pese a que posibilitan la transmisión del sentido, el efecto que aportan al texto original suele perderse (2004: 47). Para evitar este inconveniente, Roux-Faucard se pronuncia en favor de una estrategia de “recontextualización” del vínculo intertextual que consiste en mantener, o mejor dicho, en convertir el vínculo intertextual original en un vínculo problemático y con cierta fraseología específica de la cultura de meta (2004: 49). La autora defiende esta estrategia diciendo:

On en voit bien l'intérêt: la mobilisation d'un renvoi intertextuel autochtone fournit au nouveau public une entrée facile dans l'œuvre étrangère. Pour l'œuvre, cette nouvelle intertextualité est une promesse de pénétration facile dans la culture d'accueil et de bonne assimilation par cette dernière; cette stratégie sera d'autant plus importante que l'œuvre est plus originale et/ou plus lointaine (2004: 49).

Evidentemente, este procedimiento nos obliga a plantearnos la pregunta de si se trata aún de “traducción” o si más bien estamos ante una estrategia de “adaptación”. Como la autora lo admite, el límite entre ambas es ambiguo (2004: 50). No obstante, defiende que desde un punto de vista de la equivalencia **funcional**, hemos de considerar que la traducción-recontextualización del vínculo intertextual es una traducción “fidel” (2004: 53) y válida.

Por tanto, volviendo a la pregunta planteada al inicio de esta sección, una traducción (recontextualización) realizada según un criterio funcional no será, pues, un calco del texto

original desde el punto de vista intertextual, sino que tendrá su propio sitio en la “red intertextual”. Es decir, contará con un campo intertextual propio, más rico y más complejo incluso que el de su texto director (2004: 54).

1.3.2.d. Nord

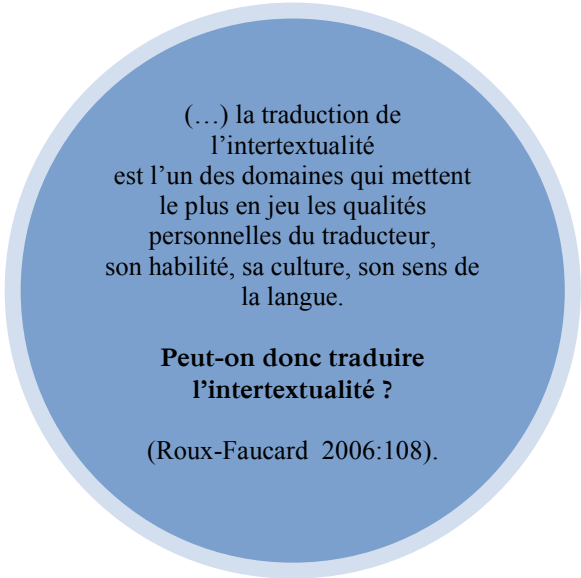
Como era de esperarse, el modelo de traducción de Christiane Nord pone énfasis en la transmisión de la **función** del intertexto y las estrategias incluidas en dicho modelo giran en torno al escopo del TM. Se trata de un modelo cíclico en el que en cada etapa el traductor vuelve a visitar el trabajo ya realizado y confirma o corrige todo elemento mediante el análisis y la comprensión de elementos posteriores (2005: 38-39). He aquí las distintas etapas del modelo en cuestión (2005: 37):

1. Análisis e interpretación del escopo del TM (es decir, comprensión de la **función** que deberá desempeñar el texto traducido);
2. Análisis del texto fuente:
 - a. El traductor se hace una idea general de si el material provisto en el TF es compatible con el escopo del TM,
 - b. Se analizan detalladamente todos los niveles del texto prestando especial atención a los elementos de especial importancia para la producción del TM de acuerdo con el escopo del mismo. Asimismo, los elementos relevantes para la traducción se determinarán y adaptarán al escopo del TM, y se encontrarán elementos en lengua meta que contribuyan al

desempeño exitoso de la función del TM (véase la estrategia de “recontextualización” de Roux-Faucard, sección 1.3.2.d).

3. Estructuración final del TM, cuyos elementos han de ser congruentes con su escopo (es decir, responderán a las necesidades **funcionales** de iniciador de la traducción).

Una vez más, nos encontramos ante un modelo de traducción del intertexto que enfatiza la importancia de la función.



(...) la traduction de
l'intertextualité
est l'un des domaines qui mettent
le plus en jeu les qualités
personnelles du traducteur,
son habilité, sa culture, son sens de
la langue.

**Peut-on donc traduire
l'intertextualité ?**

(Roux-Faucard 2006:108).

II. Análisis

Para ilustrar mejor los conceptos teóricos presentados en el capítulo I de este estudio, hemos decido analizar un caso real de traducción: el doblaje para México de la película *Shrek*. Hemos optado por estudiar esta traducción porque se trata de un texto fuente rico en intertextos, cuya traducción fue en su momento relativamente exitosa con el público meta.

Empezaremos por presentar brevemente la película y proponer una tipología de la intertextualidad basada en las presentadas en la sección I.1.2 con el fin de realizar un análisis de los tipos de intertextualidad en el texto fuente y las posibles fuentes de la misma. A continuación determinaremos la función del TM y del TF, así como la función de los intertextos dentro del texto. Clasificaremos las estrategias de traducción empleadas en este doblaje y estudiaremos los resultados de las mismas en un intento por descubrir cuáles de las estrategias propuestas en la sección I.3.2 brindan los mejores resultados. El objeto de estudio de este capítulo nos obliga a visitar brevemente algunas cuestiones relativas al doblaje, aunque no consagraremos a la cuestión la atención que merece, puesto que el tema del

presente trabajo no es la traducción audiovisual. Por último, extraeremos conclusiones sobre la traducción de la intertextualidad con base en el análisis de este caso real de traducción.

II.1. La intertextualidad en el texto fuente

La película que analizaremos forma parte de una serie de cuatro películas de animación por computadora producidas por los estudios de PDI DreamWorks, cuyos títulos se tradujeron al español como *Shrek*, *Shrek 2*, *Shrek Tercero* y *Felices Para Siempre*. El productor de la primera película, que se estrenó en los Estados Unidos en 2001, fue Jeffrey Katzenberg y la dirección corrió a cargo de Andrew Adamson y Vicky Jenson. En la versión en inglés participaron, entre otros, las estrellas de cine estadounidenses Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Díaz y John Lithgow, quienes prestaron sus voces a los personajes principales de la película. El proceso de grabación de las voces en inglés y creación de las animaciones por computadora duró 3 años (*Shrek*, 2001) y, en el mismo 2001, la película obtuvo el premio Óscar a la mejor película de animación. Con todo, quizás el dato más interesante desde nuestra perspectiva es el número, no solo de idiomas, sino de variedades geopolíticas a las que la película fue doblada y el esfuerzo invertido en la selección de los actores que participaron en la variedad de doblajes hechos. Se realizaron doblajes de *Shrek* para más de veinte países, incluidos España, Italia, Alemania, Francia, México, Brasil, Taiwán y Turquía (*Shrek*, 2001). En cuanto a los artistas que participaron en los diferentes doblajes, Katzenberg explica: “We tried to cast the characters to capture the same attitude as what we’ve achieved in the English language version of the film” (*Shrek*, 2001). Sin duda, esta elección cuidadosa de los artistas contribuyó al éxito de la película en México, en cuyo

doblaje destaca la participación del conocido cómico mexicano Eugenio Derbez. Derbez, quien presta su voz al personaje de Burro en la versión mexicana de la película, no solo aporta al film sus años de experiencia en la pantalla chica, sino que Burro incluso se beneficia de algunas bromas y referencias intertextuales a personajes originales de Eugenio Derbez, lo que dota a este doblaje de un toque mexicano adicional que el público de dicho país sin duda apreció.

La película *Shrek* está basada en el libro infantil del mismo nombre por William Steig (Reichhold, 2005: 37), autor y caricaturista neoyorkino. La película narra la historia de Shrek, un ogro verde y malhumorado que vive aislado en un pantano. Un día cualquiera, su pantano se ve invadido por una horda de criaturas de cuentos de hadas que han sido expulsadas del bosque en el que vivían por el malvado Lord Farquaad, la antítesis del príncipe azul. Shrek, sumamente celoso de su privacidad, llega a un acuerdo con Farquaad: si Shrek logra rescatar a la princesa Fiona de la torre más alta de un castillo custodiado por un dragón, Farquaad le devolverá su pantano. Es así como inicia la aventura del ogro y su compañero y amigo, Burro.

Pese a que, a primera vista, la historia parece ser un cuento de hadas más, la realidad es que se trata de una sátira sumamente irreverente de los cuentos de hadas clásicos y de sus personajes: “Shrek (...) takes all the elements of the classic fairy tale, throws them in a blender and mixes them inside out and upside down!” (*Shrek*, 2001). Tanto en los diálogos de la película como en sus personajes e incluso en el género mismo (sátira de los cuentos de hadas), la película es sumamente rica en intertextos que procederemos a clasificar a continuación.

II.1.1. Tipos de intertextualidad

Hemos decidido agrupar los intertextos en estas tres categorías porque éstas reflejan las referencias intertextuales más comunes en la película y que, por lo tanto, más nos interesan:

- Nuestra tipología incluye, en primer lugar, la *intertextualidad temática* propuesta por Lemke (véase la sección I.1.2), entendida como las relaciones establecidas entre diferentes grupos de textos que abordan un mismo tema. En esta sección trataremos principalmente de descubrir los vínculos detrás de algunas de las imágenes en la película.
- A continuación agruparemos las *alusiones a frases hechas*. Nuestra definición de este tipo de intertextos coincide con la definición de las alusiones del mismo nombre propuesta por Leppihalme (véase la sección I.1.2). Este tipo de intertextos no contiene nombres propios ni incluye proverbios ni clichés, sino que se trata de intertextos usados de forma relativamente literal en su contexto original.
- Por último, analizaremos una serie de intertextos bajo la categoría de *expresiones y clichés*, y éstos incluirán proverbios, expresiones típicas, juegos de palabras y demás “referencias estereotipadas” de uso frecuente en inglés y español, las dos lenguas de las que se ocupa este estudio.

Puesto que la obra es evidentemente una sátira cuya función principal (como se verá en la sección I.3.1) es ser un texto humorístico no nos pareció pertinente incluir el *plagio* dentro de nuestra tipología (incluso si las fuentes de los intertextos no suelen declararse de manera

explícita), aun cuando éste forma parte de la mayoría de las tipologías presentadas en la sección I.1.2.

II.1.1.a. La intertextualidad temática

Podría decirse que la intertextualidad temática es la más evidente en *Shrek*, pues está presente en varios niveles, empezando por las referencias a múltiples personajes de cuentos de hadas. En palabras de Katzenberg, el productor: “It’s everybody from the Three Little Pigs to the Pied Piper and The Three Little Bears and Little Red Riding Hood... and on, and on, and on. All these wonderful classic fairy tale creatures. (The movie) has a great fun time of kind of being a little bit irreverent to these wonderful stories that we’ve all grown up on” (*Shrek*, 2001). Un claro ejemplo de esta intertextualidad temática son los personajes de los cuentos de hadas que aparecen en la escena “Get off my swamp!”, en la que el pantano de Shrek se ve invadido por toda una serie de criaturas fantásticas, entre las que se encuentran *Three Blind Mice*, *Snow White and the Seven Dwarfs*, el lobo de *Little Red Riding Hood*, *Pinocchio*, *Three Little Pigs*, *Hansel and Gretel*, *Pied Piper*, los tres osos de *Goldilocks*, *Merlin* el hechicero, las tres hadas buenas de *Sleeping Beauty*, *Tinkerbell*, etc. Por la cercanía entre los Estados Unidos y México, y por el alcance internacional de las películas de Disney, muchos de estos personajes, o su aspecto físico tal y como lo popularizó Disney, también forman parte del bagaje cultural de los niños mexicanos y sus nombres cuentan con traducciones de uso generalizado. Tal es el caso de Blanca Nieves y los siete enanos, el Lobo Feroz del cuento de Caperucita Roja, Pinocho, los tres cochinitos, Hansel y Gretel, el Flautista de Hámelin, los tres osos del cuento de Ricitos de Oro, Merlín, las hadas Flora, Fauna y Primavera del cuento de la

bella durmiente, y el hada Campanita del cuento de Peter Pan. Lo mismo sucede con el personaje de Monsieur Hood, quien también aparece brevemente en una escena de *Shrek* y que el público mexicano sin duda vincularía con toda facilidad con Robin Hood. Sin embargo, otros se hallan bastante más descontextualizados en México (véase la “descontextualización de los textos” de Roux-Faucard en la sección I.2.1), como es el caso de los tres ratones del cuento y canción de cuna *Three Blind Mice*, o la galleta de jengibre conocida como “Gingerbread Man”.

Desde un punto de vista puramente visual, cabe resaltar los vínculos intertextuales entre muchas de las imágenes en la película y distintas escenas de las películas que Disney ha hecho de estos cuentos de hadas. Un primer ejemplo es la caracterización del personaje de Pinocho en *Shrek* y de su padre, Geppetto. El parecido de sus rasgos y de los atuendos que visten con los de los personajes de la película de Disney es evidente (véase el apéndice a). También podría decirse que la imagen de las páginas de un libro ilustrado al inicio de *Shrek*, que narran el clásico cuento de hadas, crean un vínculo intertextual con el inicio de películas como *Pinocho*, *La bella durmiente* y *La espada en la piedra*, de Disney (véase el apéndice b). Asimismo, existe cierto paralelismo entre la escena en la que una serie de campesinos se disponen a matar al ogro y la escena en la película de Disney *La bella y la bestia* en la que, encabezados por el villano Gastón, los hombres del pueblo de Bella se dirigen al castillo de la Bestia para matarlo (véase el apéndice c). Otro de los vínculos intertextuales “visuales” entre *Shrek* y las versiones de Disney de algunos cuentos de hadas es la interacción entre los personajes y las aves. Así pues, cuando *Shrek* anuncia que se enfrentará a Lord Farquaad, unos pajaritos aparecen de la nada y le colocan una capa de flores sobre la espalda a Shrek y

una corona de flores a Burro. Por otra parte, en películas como *La cenicienta* y *La bella durmiente*, son varias las escenas en las que pájaros, ardillas y ratones acompañan a las heroínas e interactúan con ellas (véase el apéndice d). Más tarde, cuando Shrek ya ha logrado liberar a la princesa Fiona del malvado dragón, hay una escena en la que Fiona sale a dar un paseo cantando en el bosque y se encuentra con un pajarillo que acompaña su canto. Esta escena y la melodía de la canción de Fiona son un “intertexto visual” que nos remite a una escena idéntica en la versión de Disney de *La bella durmiente* (véase el apéndice e). Podría decirse también que el atuendo del personaje Monsieur Hood en *Shrek* es sospechosamente similar al del personaje de Robin Hood de Disney (véase el apéndice f). El vínculo intertextual queda confirmado cuando Monsieur Hood llama a un grupo de cómplices suyos a los que denomina “Merry Men”, la banda del “príncipe de los ladrones”.

Sería imposible estudiar las huellas intertextuales en *Shrek* sin aludir al Espejo Mágico de *La bella durmiente* de Disney. Una vez más, los creadores de *Shrek* no se limitan a incluir este elemento de los cuentos de hadas —el espejo mágico, en posesión del villano de la película, capaz de responder a toda pregunta de su malvado dueño—, sino que se permiten crear un vínculo visual directo entre el espejo mágico de *Blanca Nieves y los siete enanos* de Disney y el espejo mágico de Lord Farquaad (véase el apéndice g). La máscara blanca que aparece en el centro del espejo mágico de Lord Farquaad es idéntica a la máscara blanca en el centro del espejo de la villana de *Blanca Nieves y los siete enanos*.

Otro clásico de las películas de Disney es “Love’s first kiss”, el beso de amor verdadero, omnipresente en la vida de las princesas de Disney. Las princesas se ven aquejadas por algún maleficio conjurado por una bruja malvada y envidiosa de su belleza. El

único antídoto para romper el hechizo es un “beso de amor verdadero”. Un ejemplo de este elemento es la historia de *La sirenita* de Disney: Úrsula, la bruja del mar, convierte a la sirenita Ariel en humano para que ésta pueda conquistar a su príncipe azul. A cambio de este favor, Ariel le entrega su voz a Úrsula. Hasta que Ariel y el príncipe Erik se besen, Ariel no podrá recuperar su voz. En el caso de *La bella durmiente*, cuando los reyes presentan a la recién nacida princesa Aurora a sus súbditos, la bruja Maléfica, ofendida por no haber sido invitada al evento, conjura un hechizo según el cual, antes de cumplir dieciséis años, la princesa se pinchará el dedo con una rueda de hilar y morirá. Para salvarle la vida, el hada Primavera conjura su propio hechizo, permitiéndole a Aurora volver a la vida después del pinchazo a través de un beso de amor verdadero. Por último contemplaremos el ejemplo de *Blanca Nieves y los siete enanos*, en el que la única forma de que Blanca Nieves despierte después de haber mordido una manzana envenenada por una maléfica bruja es que reciba un beso de su príncipe azul. Así pues, no ha de sorprendernos que *Shrek* contenga también un intertexto que nos remite al universo del beso de amor verdadero de Disney. Cuando por fin Shrek logra llegar a la torre en la que se encuentra prisionera la princesa Fiona, ésta inmediatamente se tiende en la cama con un ramo de flores en el pecho, a la espera de un beso del “noble y valiente caballero que la salvará”. Esta escena, irrefutablemente basada en escenas paralelas de Disney (véase el apéndice h), es otro ejemplo de intertextualidad. El último ejemplo de vínculos intertextuales visuales entre *Shrek* y las películas de Disney que mencionaremos es la asociación que existe entre la representación de Disney de las hadas Flora, Fauna y Primavera, en *La Bella Durmiente*, y las tres hadas que aparecen en *Shrek* (véase el apéndice i).

No obstante, los lazos intertextuales entre *Shrek* y el universo de Disney no se limitan a las películas de este último, sino que en un par de ocasiones nos remiten incluso a los parques de Disney (Disneyland y Disneyworld), como sucede en la escena en la que Shrek y Burro por fin llegan a Duloc, el reino de Lord Farquaad. Lo primero que vemos en dicha escena es un letrero en el estacionamiento que dice: “You are parked in LANCELOT”. Esta es una referencia a los estacionamientos en los parques de atracciones de Disney, que están divididos en distintas secciones que llevan el nombre de diferentes personajes de Disney por orden alfabético (es decir, una de las secciones más cercanas a la entrada podría llamarse “Alice” –por *Alicia en el país de las maravillas*– mientras que cerca del fondo del estacionamiento estaría la sección denominada “Winnie the Pooh”). El objetivo es permitirles a los visitantes localizar su auto más fácilmente al final del día y el vínculo intertextual entre esta realidad y el estacionamiento llamado “Lancelot” en *Shrek* es irrefutable. Segundos después, en esa misma escena, aparece un personaje disfrazado de Lord Farquaad junto a un letrero que dice: “45 minute wait from here” (véase el apéndice j). Estas imágenes son un “rastros intertextual” de los individuos disfrazados de los personajes de Disney que se pasean por los parques de atracciones de esta cadena para firmar autógrafos y tomarse fotos con los niños, mientras que el letrero es una copia de los letreros con los que se encuentran los visitantes de los parques al final de las filas que hay que hacer para subirse a las atracciones. Un tercer ejemplo evidente de intertextualidad temática que nos remite a Disneyland y Disneyworld es la escena en la que una serie de muñequitos mecánicos a la entrada de Duloc sorprenden a Shrek y Burro con una canción un poco cursi (véase el apéndice k). El vínculo entre estos muñequitos y los que pueden verse en el juego “It’s a small world” de los parques

de atracciones inmediatamente salta a la vista de toda persona que haya visitado cualquiera de estos parques.

Por último mencionaremos un par de casos de intertextualidad temática que, pese a alejarse del tema de los cuentos de hadas en torno al que se estructura la película, merecen la pena ser analizados habida cuenta de la perspectiva de nuestro estudio. Cuando la princesa Fiona, Shrek y el Burro son víctimas de una emboscada de Monsieur Hood y su banda de ladrones, la princesa sorprende a todos los presentes con su agilidad para las artes marciales y noquea a un par de bandidos con una doble patada en el aire (véase el apéndice I). La particularidad de esta escena es que se trata de un intertexto que nos transporta a la película *The Matrix* de 1999, que revolucionó el séptimo arte en materia de efectos especiales, en gran medida, por las escenas de combate en las que los movimientos de los personajes quedan congelados mientras que la cámara los rodea. Un efecto similar se observa durante la doble patada de Fiona. Otro ejemplo más de intertextualidad temática se relaciona con el mundo de los concursos de televisión en los que los participantes deben elegir entre tres posibles premios que se encuentran en tres pistas distintas y, en ocasiones, incluso se hallan escondidos detrás de una cortina. La primera vez que el espejo mágico aparece en *Shrek*, el malvado Lord Farquaad le pide más información sobre las princesas solteras con las que se podría casar para convertirse en rey. La forma en la que el espejo presenta a las princesas (“Bachelorette number one (...) bachelorette number two (...) bachelorette number three”), la música, los diálogos, las imágenes y los aplausos y sugerencias del “público” (los matones de Lord Farquaad) transportan al público de *Shrek* al popular concurso de televisión estadounidense *The Dating Game*, que en los años setenta

gozó de gran popularidad en ese país y que incluso se exportó a otros países (como Francia, en se lo denominó *Tournez manège!*).

II.1.1.b. Las alusiones a frases hechas

Gran parte de la intertextualidad en los diálogos de *Shrek* nos remite, como era de esperar, a los diálogos de algunas de las películas de Disney más famosas. La película original también contiene múltiples intertextos que hacen referencia a frases típicas de los cuentos para niños, a las canciones de cuna del mundo anglosajón e, incluso, a algunas canciones para adultos. A continuación mencionaremos algunos ejemplos de este tipo de intertextualidad; los intertextos aparecen subrayados en el interior de los fragmentos de diálogo presentados.

Empecemos por mencionar algunas alusiones a frases de las películas de Disney. La primera de ellas es la mención de un “beso de amor verdadero” como aquel que tantas princesas de Disney necesitan. Esta ocurre al principio de la película, cuando Shrek lee en voz alta las páginas de un libro ilustrado que narra un típico cuento de hadas:

Once upon a time there was a lovely princess. But she had an enchantment upon her of a fearful sort, which could only be broken by love's first kiss. She was locked away in a castle, guarded by a terrible fire breathing dragon. Many brave knights had attempted to free her from this dreadful prison, but none prevailed (...) (*Shrek*, 2001).

Un segundo ejemplo de intertextualidad vinculada con las películas de Disney hace referencia al personaje de Pinocho, el títere de madera de la película del mismo nombre. Cuando Geppetto, el padre de Pinocho, lo vende a los hombres de Lord Farquaad, Pinocho intenta defenderse:

Soldado: Next! What've you got?
Geppetto: This little wooden puppet.
Pinocho: I'm not a puppet, I'm a real boy! (*Shrek*, 2001)

Esta exclamación es un intertexto tomado de una de las últimas escenas de la película de Disney, en la que el títere pronuncia esas mismas palabras justo después de que su hada madrina lo convierte en un niño de verdad. La frase se repite en múltiples ocasiones durante la película *Pinocho* de Disney. Una tercera referencia intertextual que alude específicamente a una película de Disney aparece en la misma escena de *Shrek* que acabamos de describir. Cuando una viejecita, dueña de Burro, lo presenta a los hombres de Farquaad, Burro también trata de defenderse como lo hizo Pinocho y accidentalmente patea la jaula que sujeta Peter Pan, en la que se encuentra el hada Campanita. Ésta lo salpica de los polvos necesarios para volar y, cuando el burro comienza a elevarse, tiene lugar el siguiente diálogo:

Burro: Hey, I can fly!
Peter Pan: He can fly!
Los tres cochinitos: He can fly!
Soldado: He can talk? (*Shrek*, 2001)

Este corto diálogo alude a la canción "You can fly!" de la película *Peter Pan*, de Disney, durante la que Peter Pan y sus tres amigos repiten la frase con un sujeto diferente cada vez ("He can fly!", "We can fly!", etc.). Por otra parte, puesto que existe tal similitud entre el espejo mágico de la película *Blanca Nieves y los siete enanos* y el espejo que Lord Farquaad posee (véase el apéndice g), no ha de sorprendernos que los diálogos entre Farquaad y dicho espejo estén vinculados con aquellos del espejito mágico de Disney y la bruja mala. Ello, no solamente mediante las palabras empleadas, sino también en la estructura del diálogo (pregunta por parte del villano, respuesta negativa por parte del espejo):

Lord Farquaad: Mirror, mirror on the wall, is this not the most perfect kingdom of them all?
Espejo mágico: Well, technically, you're not a king (*Shrek*, 2001).

vincula esta escena con esta otra en *Blanca Nieves y los siete enanos*:

Bruja mala: Magic mirror on the wall, who is the fairest one of all?
Espejo mágico: Famed is thy beauty, Majesty. But hold, a lovely maid I see. Rags cannot hide her gentle grace. Alas, she is more fair than thee.

Un último ejemplo de un intertexto relacionado con las películas de Disney es la frase pronunciada por Shrek minutos después de su primer encuentro con Burro. Shrek intenta deshacerse del burro parlanchín tratando de asustarlo con su feroz personalidad de ogro:

Shrek: Listen, little donkey, take a look at me, what am I?
Donkey: Um... really tall?
Shrek: No! I'm an ogre, you know, "Grab your torch and pitchforks!" Doesn't that bother you? (*Shrek*, 2001)

La antorcha y la horquilla son elementos clásicos de toda caza de monstruos y brujas:

The standard equipment for any angry mob on a Witch Hunt. The mob may be going after an evil wizard, a vampire, a mad scientist, a "perverted" person, or any other unpopular local figure. If they're coming after the good guys for one reason or another (like if our heroes are hiding a Reluctant Monster), their best defense is Shaming The Mob (2010, *Torches and Pitchforks*).

Por ello, no habría de sorprendernos que, de camino a matar a la bestia, los campesinos en *La bella y la bestia* de Disney entonen una canción que incluye los segmentos a continuación: "Grab your torch, mount your horse... Grab your sword, grab your fork!". Las palabras que Shrek utiliza para describirse nos recuerdan la canción de *La bella y la bestia* así como el cliché popular de la muchedumbre en pos del villano.

Como se dijo al inicio de esta sección, *Shrek* también contiene toda una serie de vínculos intertextuales pertenecientes al género de los cuentos de hadas que no necesariamente se tomaron de las películas de Disney. Algunos ejemplos de este tipo frases hechas extraídas de los cuentos de hadas aparecen en la primera escena de la película, cuando Shrek lee el libro ilustrado que narra un típico cuento de hadas. En esta primera

escena de la película, las frases “Once upon a time” y “... in the highest room of the tallest tower” le permiten al público identificar inmediatamente que la historia estará ligada a los cuentos de hadas, pues éstos tradicionalmente inician con la primera de estas frases y emplean la segunda para describir la habitación en la que las princesas se encuentran prisioneras. En este contexto, otro ejemplo que nos sitúa en el tema de la película es la frase: “...from a kingdom far, far away...” que el espejo mágico emplea al describir a Cenicienta. De igual manera, cuando Shrek interrumpe la boda de Fiona con Lord Farquaad, éste hace referencia a una de las clásicas frases con las que los cuentos de hadas suelen concluir:

Lord Farquaad: Oh, this is precious. The ogre has fallen in love with the princess. Good Lord! An ogre and a princess!

Fiona: Shrek, is this true?

Lord Farquaad: Who cares, it’s preposterous! Fiona, my love, we’re but a kiss away from our happily ever after, now kiss me! (*Shrek*, 2001)

Y puesto que un cuento de hadas no estaría completo sin un príncipe azul y su fiel corcel, los creadores de *Shrek* también incluyeron en la película un par de intertextos que se refieren a estas dos figuras clásicas del universo del cuento infantil. Cuando Shrek, Burro y Fiona logran escapar de las garras del dragón, Fiona agradece a su salvador la heroica hazaña que acaba de consumar. Indignado, Burro tose para recordarle a Fiona que él también participó en dicha hazaña y ésta inmediatamente reacciona halagándolo con el apelativo de “valiente corcel”:

Fiona: And where would a brave knight be without his noble steed.

Burro: Alright, I hope you heard that. She called me a noble steed. She thinks I’m a steed! (*Shrek*, 2001)

En cuanto a la referencia al príncipe azul, cuando Fiona se muestra desilusionada al ver que su salvador no es un apuesto príncipe, Shrek le pregunta en un tono satírico si acaso esperaba a un príncipe azul:

Fiona: You... you're a... an ogre.
Shrek: Oh, you were expecting prince charming!
Fiona: Well, yes, actually. (*Shrek*, 2001)

Un ejemplo más de este tipo de intertextualidad nos remite al cuento clásico de “Los tres cochinitos”, en el que un lobo feroz intenta comerse a los cochinitos. Para protegerse, cada uno de ellos construye una casa con un material distinto: el primero construye una casa de paja, el segundo, una casa de palitos, el tercero, una casa de ladrillo. El lobo feroz toca a la puerta de cada casa y, al no abrirle, sopla y resopla hasta tumbar las dos primeras casas (el cochinito de la casa de ladrillo se salva). La conocida frase del cuento es:

Lobo feroz: "Little pig, little pig, let me come in!"
Cochinito: "Not by the hair on my chinny-chin-chin!"
Lobo feroz: "Then I'll huff, and I'll puff, and I'll blow your house in" (2010, *Three Little Piggies*).

En lo que a *Shrek* respecta, en la escena en la que los personajes de los cuentos de hadas invaden el pantano del ogro se produce el siguiente intercambio entre Shrek, uno de tres cochinitos y un par de personajes más:

Shrek: What are you doing in my swamp? Alright, get out of here, all of you, move it! (...)
Donkey: Hey, don't look at me, I didn't invite them!
Pinocho: Oh gosh, no one invited us.
Shrek: What?
Pinocho: We were forced to come here.
Shrek: By who?
Cochinito: Lord Farquaad. He huffed and he puffed and he... signed an eviction notice. (*Shrek*, 2001)

El vínculo intertextual entre ambas historias es evidente.

Otro clásico de los cuentos infantiles que no podría faltar en nuestro estudio es el cuento de “Caperucita roja”. Pese a que el personaje mismo de Caperucita roja no aparece en la película, el lobo feroz que suplanta a su abuelita aparece en un par de ocasiones (véase el apéndice m) y cuando Burro está a punto de ser devorado por el dragón, Burro pronuncia una de las frases que Caperucita roja dirige al lobo feroz cuando éste se hace pasar por su

abuelita: “Oh, what large teeth you have!”. Lo mismo sucede con “Ricitos de oro y los tres osos”: aunque el personaje Ricitos de oro no aparece en la película, los tres osos en cuya casa la niña se instala aparecen un par de veces en *Shrek*. Lo que nos permite identificarlos como los osos de “Ricitos de oro” es la frase que el bebé oso pronuncia cuando los hombres de Farquaad lo encierran en una jaula: “This cage is too small!”. El público de la película en inglés automáticamente relacionaría esta exclamación con las quejas que Ricitos de oro hace en casa de los tres osos cuando intenta utilizar la silla y la cama del oso pequeño.

Algunos ejemplos de alusiones a frases hechas en *Shrek* son, en realidad, citas de canciones en inglés. Este tipo de intertextos son de especial interés para nuestro estudio puesto que, como las canciones no suelen traducirse en México, estos intertextos están bastante descontextualizados entre el público mexicano, por lo que las estrategias de traducción empleadas en estos casos nos interesarán particularmente (véase la sección 1.3.2). Cabe mencionar que tres de los cinco ejemplos de alusiones a canciones que hemos detectado provienen de Burro. El primer intertexto de este tipo alude a la canción “Friends” de la actriz y cantante estadounidense Bette Midler. En los primeros minutos de la película, luego de que Shrek ahuyenta a los hombres de Farquaad que intentan atrapar a Burro, este último decide seguir a Shrek hasta su casa. Exasperado, el ogro solitario le pregunta a Burro por qué lo está siguiendo y éste le responde cantando y bailando al ritmo de “Friends”:

Shrek: Why are you following me?!

Burro: Why? I’ll tell you why:

‘Cos I’m all alone,

there’s no one here beside me.

My problems they are gone,

there is no one to deride me.

But you gotta have friends!

Shrek: Stop! No wonder you don’t have any friends! (*Shrek*, 2001)

La segunda canción que el Burro entona durante la película es “On the road again”, de Willie Nelson. Cuando Shrek decide ir a buscar a Lord Farquaad para que ordene a las criaturas de los cuentos de hadas que evacúen su pantano, Burro se propone como voluntario para acompañarlo y mostrarle el camino. Entre los aplausos y gritos de apoyo de las criaturas, Burro y Shrek emprenden la marcha:

Shrek: You! You’re comin’ with me.

Burro: Alright, that’s what I like to hear, man. Shrek and Donkey, two stalwart friends, off on a whirlwind big-city adventure. I love it! ‘On the road again’. Sing it with me, Shrek. ‘I can’t wait to get on the road again.’

Shrek: What did I say about singing? (*Shrek*, 2001)

El tercer y último diálogo en el que Burro cita la letra de una canción ocurre casi al final de la película, cuando Shrek está a punto de interrumpir la boda de Fiona y Lord Farquaad. El Burro insiste en que Shrek debe esperar a que el sacerdote pronuncie las palabras “Que hable ahora o calle para siempre” pero Shrek está impaciente por entrar en la iglesia:

Shrek: ... I don’t have time for this.

Burro: Wait. What are you doing? Listen to me! Look, you love this woman, don’t you?

Shrek: Yes.

Burro: You wanna hold her?

Shrek: Yes.

Burro: Please her?

Shrek: Yes!

Burro: Then you got to, got to try a little tenderness! The chicks love it. (*Shrek*, 2001)

Este es un intertexto tomado de la canción “Try a Little Tenderness” de Otis Redding.

De igual forma, existen un par de referencias a canciones en boca de otros personajes. Por ejemplo, la primera vez que el personaje de la galleta de jengibre aparece, está siendo torturado por Lord Farquaad. Justo cuando todo pareciera indicar que la galleta está por rendirse y confesar, los personajes nos sorprenden con el siguiente diálogo:

Lord Farquaad: (...) Now tell me, where are the others? (...) Tell me, or I’ll...

Galleta: No, not the buttons! Not my gumdrop buttons!

Lord Farquaad: Alright then, who’s hiding them!

Galleta: Ok. I’ll tell you. Do you know the muffin man?

Lord Farquaad: The muffin man?
Galleta: The muffin man.
Lord Farquaad: Yes, I know the muffin man... who lives on Drury Lane?
Galleta: Well, she's married to the muffin man.
Lord Farquaad: The muffin man?
Galleta: The muffin man!
Lord Farquaad: She's married to the muffin man... (*Shrek*, 2001)

Sin duda, este diálogo crea un vínculo intertextual con la canción de cuna anglosajona "The Muffin Man" que el público de la película original identificaría sin dificultad:

Do you know the muffin man,
The muffin man, the muffin man,
Do you know the muffin man,
Who lives in Drury Lane?

Yes I know the muffin man,
The muffin man, the muffin man,
Yes I know the muffin man,
Who lives in Drury Lane.

Un último caso de intertextualidad entre la película y una canción en inglés ocurre cuando el espejo mágico está describiendo a cada una de las tres princesas con las que Lord Farquaad podría casarse para convertirse en rey. Llegado el turno de la princesa Fiona, el espejo la describe de esta forma:

Espejo mágico: And last, but certainly not least, bachelorette number three is a fiery redhead from a dragon guarded castle surrounded by hot boiling lava. But don't let that cool you off. She's a loaded pistol who likes piña coladas and getting caught in the rain. Yours for the rescuing, Princess Fiona! (*Shrek*, 2001)

Este es un intertexto extraído de la canción "If you like piña coladas", de Jimmy Buffett, cuyo coro dice:

If you like Pina Coladas, and getting caught in the rain.
If you're not into yoga, if you have half-a-brain.
If you like making love at midnight, in the dunes of the cape.
I'm the lady you've looked for, write to me, and escape.

Esta referencia resulta particularmente interesante, pues podría decirse que es un caso de intertextualidad múltiple. En 2002, la actriz Cameron Díaz apareció en la comedia romántica

The Sweetest Thing, dirigida por Roger Kumble. En una escena de dicha película, el personaje de Díaz y una amiga suya escuchan la canción de Buffett en la radio de su coche y la cantan al tiempo que se cambian de ropa. Puesto que durante la promoción de la película *Shrek* se hizo hincapié en los actores que prestaron sus voces a los personajes, el público hubiera sido consciente de que Díaz era la voz de la princesa Fiona. Por lo tanto, el intertexto en boca del espejo mágico no solo nos remite a la canción, sino también a la escena de otra película en la que Díaz interpreta la canción. El reto que la traducción de este vínculo intertextual supone resulta sumamente interesante.

II.1.1.c. Expresiones y clichés

En esta sección agruparemos el resto de los vínculos intertextuales en la película *Shrek* que no se refieren específicamente a personajes, escenas o diálogos de los clásicos cuentos de hadas o de las películas de Disney, pero que, no obstante, son numerosos y merecen ser analizados.

En primer lugar mencionaremos las expresiones en inglés utilizadas en los diálogos de *Shrek*, o bien, las referencias hechas a las mismas. En la escena en la que Shrek rescata a Burro de los hombres de Farquaad, éstos amenazan con arrestarlo y Shrek les responde con la conocida frase “You and what army?”:

Hombres de Farquaad: By the order of Lord Farquaad, I am authorized to place you both under arrest and transport you to a designated resettlement facility.

Shrek: Oh, really? You and what army? (*Shrek*, 2001)

Minutos después, Burro adula a Shrek por haber ahuyentado a los hombres de Farquaad diciéndole:

Burro: Can I say something to you? Listen, you was really, really something back there. Incredible!

Shrek: Are you talkin' to... me?

Burro: Yes I was talkin' to you. Can I just tell you that you was great back there, man? Those guards! They thought they was all of that. Then you showed up and "bam!". They was trippin' over themselves like babes in the woods (*Shrek*, 2001).

En otra ocasión, Shrek emplea la frase "To save my ass" en un juego de palabras con el homónimo "ass", que en inglés puede significar trasero o asno. Así, cuando Shrek logra rescatar a la princesa Fiona de la torre más alta del castillo, ésta le pregunta por qué no se dirigen directamente a la salida y, mediante un juego de palabras, Shrek le explica que necesita salvar a Burro del dragón antes de abandonar el castillo:

Fiona: Wait. Where are you going? The exit's over there.

Shrek: Well, I have to save my ass (*Shrek*, 2001).

Un juego de palabras similar lo hace Burro cuando Shrek le agradece con un abrazo la oportunidad de llegar hasta Duloc en la espalda del dragón para interrumpir la boda de Fiona y Farquaad: "All right, all right. Don't get all slobbery. No one likes a kiss ass" (*Shrek*, 2001). Minutos más tarde, cuando Fiona le pide a Shrek que se quite el casco para que pueda besarla, éste transforma la expresión "hat hair" (empleada para describir el aspecto "aplastado" que el cabello puede presentar cuando una persona se quita el sombrero) para tratar de eludir la solicitud de la princesa: "I have helmet hair!" (*Shrek*, 2001).

El personaje del Burro también hace uso de un par de expresiones estereotipadas. La primera de ellas es la "the light at the end of the tunnel", o "la luz al final del túnel". Por lo general, en inglés suele aludirse a "la luz al final del túnel" para expresar la esperanza de que una situación difícil o desagradable está por terminar. Sin embargo, también existe un cliché popular según el cual cuando las personas están a punto de morir alucinan un largo túnel al final del cual se vislumbra una luz:

The stereotypical Near Death Experience includes seeing a bright light, experiencing love coming from it, and sensing somehow that if you were really dead - not Only Mostly Dead - then you should go into it. Death is just the beginning, after all, and you probably had a very similar experience when you were being born (2010, *Go Into The Light*).

Por consiguiente, cuando Shrek se da cuenta de que tiene una flecha clavada en el trasero, Burro teme que Shrek muera y por ello le aconseja: "If you see a long tunnel, stay away from the light!" (*Shrek*, 2001). Otro cliché al que alude Burro es la frase "minty freshness" empleada en múltiples anuncios de pasta de dientes para describir la sensación que el producto en cuestión produce al utilizarlo. En medio del rescate de la princesa Fiona, cuando el dragón está a punto de comerse al Burro, éste trata de distraer al dragón con diferentes cumplidos:

Burro: No. Oh, no. No! Oh, what large teeth you have! I mean, white, sparkling teeth. I know you probably hear this all the time from your food, but you must bleach or somethin', 'cause that is one dazzling smile you got there. And do I detect a hint of minty freshness? (*Shrek*, 2001).

Burro también nos sorprende empleando un par de proverbios en inglés. El primero de ellos es: "You are what you eat" (*Shrek*, 2001). Cuando Burro descubre a la princesa Fiona transformada el ogro, tiene lugar el siguiente diálogo:

Burro: Princess? What happened to you? You're uh, uh... uh, different.

Fiona: I'm ugly, ok?

Burro: Well, yeah! Was it something that you ate? 'Cause I told Shrek those rats was a bad idea. You are what you eat, I said (*Shrek*, 2001).

Minutos después, cuando Shrek decide interrumpir la boda de Fiona y Farquaad, se da cuenta de que nunca llegará a tiempo. Pero Burro le propone una alternativa:

Shrek: The wedding! We'll never make it on time.

Burro: Ha-ha-ha! Never fear, for where there's a will, there's a way, and I have a way! (*Shrek*, 2001).

De igual importancia son un par de expresiones que Shrek emplea burlonamente, pues se trata de intertextos que aluden a clichés típicos del inglés. Cuando Shrek se presenta en Duloc para negociar con Farquaad la expulsión de las criaturas de los cuentos de hadas,

Farquaad ordena a los caballeros que estaban a punto de celebrar una justa para decidir quién rescataría a la princesa Fiona que maten al ogro. Seguro de sí mismo, antes de lanzarse al combate contra los caballeros, Shrek les pregunta: “Can’t we just settle this over a pint?” (*Shrek*, 2001). De igual manera, una vez ganada la batalla, Shrek celebra dirigiéndose al público que lo aclama: “Thank you very much, I’m here ‘til Thursday, try the veal!” (*Shrek*, 2001).

II.1.2. Fuentes de la intertextualidad

Como se dijo en la sección I.1.3: “Recognition and analysis are a prerequisite for a conscious consideration of translation strategies for allusions” (Leppihalme, 1997:71). En la sección II.1.1 hemos procedido al reconocimiento de las distintas huellas intertextuales que consideramos formarían parte del consenso de intertextos que el público original reconocería. Puesto que la película en cuestión nos sitúa desde un principio en el universo de los cuentos de hadas, la determinación de las fuentes de la intertextualidad es relativamente sencilla: la gran mayoría de los intertextos nos remiten a los personajes y diálogos de los cuentos de hadas clásicos, así como a distintas películas de Disney.

En efecto, si tomamos como referencia la lista de fuentes a las que las frases hechas suelen aludir en inglés, propuesta por Leppihalme (véase la sección I.1.3), nos damos cuenta de que, efectivamente, los intertextos en *Shrek* tienen como fuente:

- Canciones de cuna y cuentos infantiles,
- Películas, en particular, de Disney,
- Clichés y proverbios,

- Creencias populares.

Al analizar la intertextualidad en el texto de llegada (sección II.2.) volveremos brevemente a la cuestión de las fuentes de la intertextualidad para tratar determinar qué sucede con las fuentes de los intertextos luego durante el proceso de traducción. ¿Siguen siendo las mismas? ¿Se modifican totalmente? ¿Se “recontextualizan”?

II.1.3. Función de la intertextualidad

Antes de intentar juzgar si las estrategias de empleadas para traducir los vínculos intertextuales en el doblaje de *Shrek* para México fueron o no eficaces, es necesario intentar determinar la función de nuestro TF y la del TM. Para ello, intentaremos responder a las preguntas que Nord propone para detectar los factores “extratextuales” e “intratextuales” de la situación comunicativa ante la que nos encontramos (véase la sección I.3.1). Ello nos permitirá hacernos una idea general del propósito comunicativo del TF en su conjunto. En cuanto a la función específica de cada intertexto dentro de TF, procederemos a su análisis en la sección II.2, al tiempo que analizamos la estrategia empleada en cada caso.

Empecemos por responder las preguntas sobre los factores extratextuales. Puesto que no hemos participado en el proceso de doblaje, algunas de las respuestas que proponemos son intuitivas. **¿Quién?** Podemos suponer que en este caso el autor y el transmisor del TF son el mismo: los estudios de animación PDI Dreamworks. **¿Para qué?** Los diálogos del TF fueron escritos para causar hilaridad entre el público y hacerle pasar un rato agradable en el cine y, más tarde, frente a su televisión. **¿A quién?** El mismo TF se publicó en todo el mundo anglosajón. Sin embargo, se realizaron múltiples doblajes a diferentes idiomas

e incluso distintos doblajes al mismo idioma para diferentes países. Por tratarse de una película de animación, a primera vista podría suponerse que *Shrek* es una película dirigida a un público infantil. No obstante, por los múltiples vínculos intertextuales que un público infantil con una competencia intertextual limitada por su edad no entendería, así como por la categoría PG que la “Motion Picture Association of America” le otorgó y los distintos juegos de palabras de sus personajes, podemos afirmar que la película también busca atraer a un público adulto y deducimos que el público del TM será el mismo. **¿Por qué medio?** El TM se transmitió al público meta por el mismo medio que el TF: en el cine y en DVD. **¿En dónde y cuándo?** La película en inglés se estrenó en los Estados Unidos el 22 de abril de 2001 y la versión mexicana se estrenó el 29 de junio del mismo año (2010, *Release Dates for Shrek*). **¿Por qué?** Suponemos también que el principal objetivo de los estudios es lograr un máximo de beneficios mediante las ventas en taquilla y en DVD de la película, para así seguir produciendo otras películas. Mientras más doblajes se hagan de la película, más gente en todo el mundo verá la película y mayores beneficios obtendrá la empresa. La suma de información obtenida al hacernos estas preguntas nos permitirá responder a la pregunta **¿Con qué función?** El TF busca, pues, hacer reír al público anglosajón para lograr que las ventas en taquilla y en DVD de la película sean lo más cuantiosas posible, como suele suceder con las series cómicas para la televisión:

Given the competitive nature of modern media, achieving popularity and creating a faithful following are certain to be among the top priorities [in translation], with ‘popular’ entertainment programmes such as comedy shows less likely to be excused from this objective than, say, opera. (Zabalbescoa, 1996: 235-257)

En este caso particular, las prioridades (o la función) del TF y del TM son equivalentes, aunque (evidentemente) el público difiera.

II.2. La intertextualidad en el texto de llegada

Según el testimonio de los traductores que participaron en el estudio de Leppihalme (1997: 87), la mayoría de las alusiones en un texto se trabajan caso por caso en vez de aplicar una estrategia generalizada:

The translators mostly dealt with allusions on a case-by-case basis. Two pointed out that decisions on details always had to be subordinate to the whole, and that allusions were a problem of secondary importance from that point of view (1997: 87).

Las traducciones de la intertextualidad en el doblaje para México de *Shrek* no son la excepción, por lo que analizaremos los casos de intertextualidad, la función de cada intertexto, la estrategia empleada para traducirlo y los resultados obtenidos caso por caso.

II.2.1. Estrategias empleadas

Proponemos la siguiente tipología de estrategias, que refleja las empleadas con mayor frecuencia para traducir los intertextos en *Shrek*.

- En primer lugar estudiaremos los casos de *traducción literal*, tal y como la describe Leppihalme (a saber, una traducción en la que se pasan por alto las connotaciones o el significado contextual. Véase la sección 1.3.2.b). Recordemos que, según la autora, esta estrategia será exitosa cuando (1) la alusión sea transcultural y acarre las mismas connotaciones en ambas lenguas, o bien, (2) cuando sea lo suficientemente transparente desde un punto de vista metafórico como para que el lector pueda inferir su significado.

- En segundo lugar agruparemos los casos de *paráfrasis* de las alusiones cuyo objetivo es transmitir únicamente el significado global del intertexto, dejando de lado sus connotaciones más finas (véase la sección 1.3.2.b).
- En tercer y último lugar nos detendremos en los casos de *traducción-recontextualización* de la intertextualidad, estrategia propuesta por Roux-Faucard y que consiste en convertir el vínculo intertextual original en un vínculo problemático y con cierta fraseología específica de la cultura meta. Esta estrategia corresponde a la estrategia que Leppihalme describe como “reemplazar la alusión con otro fragmento de material previamente formado en lengua meta” (véase las secciones 1.3.2.b y c).

En los casos en los que la traducción literal del intertexto en *Shrek* coincide con una traducción previa del mismo intertexto, consideraremos que no se trata de una sencilla coincidencia sino de una estrategia meditada de recontextualización.

Antes de empezar con el análisis de la traducción de cada uno de los vínculos intertextuales, consideramos pertinente realizar un breve comentario acerca de la que hemos denominado “intertextualidad visual”; es decir, los paralelismos entre algunas escenas de *Shrek* (en las que no hay de diálogo alguno) y las de otras películas. Puesto que durante el proceso de doblaje no se modificó la animación, en esas escenas no hubo intervención alguna de los traductores. Por lo tanto, no hay ninguna estrategia que analizar, sino que la tarea de interpretación de los intertextos quedó directamente en manos del público meta. Mientras que las referencias más descontextualizadas (como los ratones de *Three Blind Mice* o el personaje de la galleta de jengibre) sin duda se perdieron, aquellas con

una descontextualización baja (véase la sección 1.2.2) llegaron los espectadores mexicanos por sí solas.

II.2.1.a. Traducción literal

Estudemos, pues, algunos ejemplos de traducción literal y sus resultados.

Texto fuente	Traducción / texto meta
You are parked in Lancelot.	Está estacionado en Lancelot.

En este primer ejemplo se optó por una traducción literal del letrero en el estacionamiento de Duloc (véase el apéndice j). La traducción corresponde exactamente a lo que dice el texto en inglés, además de que, gracias al hecho de que existe una realidad similar en la cultura meta (los estacionamientos de algunos parques de atracciones en México, como Reino Aventura, tenían letreros similares), la referencia intertextual a los estacionamientos de Disneyworld y Disneyland no se pierde por completo. Por lo tanto, consideraremos que el TM logra cumplir la función del TF.

Texto fuente	Traducción / texto meta
'Cos I'm all alone, there's no one here beside me. My problems they are gone, there is no one to deride me. But you gotta have friends!	Porque 'toy solito, no hay nadie aquí a mi lado, no habrá problemas hoy, de mi ya se han burlado. Amigos debes tener...

En este segundo ejemplo, se realizó una traducción literal de la letra de la canción "Friends", de Bette Midler. Desafortunadamente, dado el grado tan elevado de descontextualización del TF, son pocas las probabilidades de que el público meta conociera esta canción de principios de la década de los setenta, y muchas menos de que relacionara la traducción con la canción original. El carácter inesperado de la escena le impide al TM cumplir con la función de hacer reír al público, pues en la versión en español se pierde por

completo la referencia intertextual y, con ella, el efecto cómico del intertexto en inglés. Lo mismo sucede con los dos ejemplos a continuación (ambos traducciones de canciones en inglés: “On the road again”, de Willie Nelson, y “Try a little tenderness”, de Otis Redding). Puesto que muy probablemente el público meta desconocía las canciones originales y, por lo tanto, las traducciones propuestas no evocaron canción alguna para ese público, los TM no cumplen con sus respectivos escopos y los vínculos intertextuales, junto con el universo al que aluden, se pierden por completo. Asimismo, cabe preguntarse si el cambio de registro que ocurre al optar por expresiones como “toy” (por “estoy”) y “pos” (por “pues”) fue un intento por expresar la oralidad de los textos en inglés (que contienen expresiones como “cos” y “gotta”) o si responden a una restricción impuesta por el medio audiovisual (véase la sección II.3), pues de otra forma se bajó el registro de los textos de forma injustificada⁴.

Texto fuente	Traducción / texto meta
On the road again, I just can't wait to get on the road again...	Al camino voy, no puedo esperar, al camino voy...
You want to hold her, please her... Then you gotta try a little tenderness.	Quieres abrazarla, complacerla, pos dale, dale toda tu ternura.

El siguiente ejemplo de traducción literal reviste especial interés, pues se trata de una “doble” referencia intertextual:

Texto fuente	Traducción / texto meta
She's a loaded pistol who likes piña coladas and getting caught in the rain.	Es una fiera disfrazada que gusta de piñas coladas y mojarse en la lluvia.

El primer intertexto es claro: el fragmento sobre la piña colada alude a la canción “If you like piña coladas”, de Jimmy Buffett. De la segunda referencia podría decirse que es menos clara

⁴ Lo mismo sucede con el con el penúltimo ejemplo estudiado en la sección II.2.1.c, en el que el cambio de registro que introduce la expresión “Ta bien” (en vez de “está bien”) no tiene una razón de ser aparente.

y está dirigida únicamente a un fragmento del público original. Así pues, en el año 2002 se estrenó en los Estados Unidos la película *The Sweetest Thing*, protagonizada por Cameron Díaz, Christina Applegate y Selma Blair. En una de las escenas de la película, Díaz y Applegate escuchan la canción en cuestión en el radio de su auto, le suben el volumen y, al unísono, entonan la letra de la canción. El público fuente era perfectamente consciente de que Díaz era quien prestaba la voz al personaje de la princesa Fiona en *Shrek*, por lo que cabría afirmar que el intertexto evocó en parte del público (quienes también hubieran visto *The Sweetest Thing*) la escena que acabamos de describir dado el elemento que ambas películas tienen en común: la actriz Cameron Díaz. Desafortunadamente, pese a que resulta difícil determinar qué porcentaje del público meta estaba familiarizado con la canción en inglés, es seguro que –de no hablar inglés y comprender la canción, que se escucha segundos después de que se pronuncie el intertexto– el único indicio de que la traducción “gusta de piñas coladas y mojarse en la lluvia” corresponde a un intertexto es el hecho de que se trata de un accidente semántico al que es difícil atribuirle un sentido (véase las “huellas intertextuales no admisibles” de Genette, sección I.2.1).

Por el contrario, el ejemplo que se presenta a continuación sí logra transmitir el mensaje y las connotaciones más importantes del intertexto original, muy probablemente debido a la cercanía intercultural del cliché de "la luz al final del túnel", que también es una expresión usual en México.

Texto fuente	Traducción / texto meta
If you see a long tunnel, stay away from the light!	Y si ves un túnel, ¡no te acerques a la luz!

El último ejemplo del uso de una estrategia de traducción literal que presentaremos es la traducción del proverbio "You are what you eat". En el idioma original, el intertexto resulta cómico en boca de Burro puesto que el público no se espera que este personaje, caracterizado a lo largo de la película como muy poco inteligente, pronuncie espontáneamente un adagio de la sabiduría popular. Sin embargo, al no formar parte de los proverbios mexicanos, la traducción utilizada en la película no logra alcanzar el escopo del intertexto original de forma tan eficaz, sin mencionar que la estructura empleada roza los límites del calco, pues carece del carácter idiomático que se hubiera obtenido con una traducción como "Se es lo que se come", más cercana a la sintaxis del español.

Texto fuente	Traducción / texto meta
You are what you eat, I said.	Tú eres lo que comes.

II.2.1. b. Paráfrasis

La estrategia empleada con menor frecuencia en la película de *Shrek* en español es la paráfrasis, que tiende a limitarse a traducir el sentido global de la frase pero deja de lado las connotaciones más finas. Ello posiblemente sea el reflejo de la consciencia que tuvo el equipo de traducción de la película respecto de la importancia de intentar no limitarse a traducir las palabras en un intertexto, ya que es vital esforzarse por tratar de transmitir también el universo al que estas aluden y, sobre todo, respetar su función en el TM.

Texto fuente	Traducción / texto meta
I have helmet hair!	No me peiné.
Can't we just settle this over a pint?	Vamos a arreglarlo con una cerveza.
Thank you very much, I'm here 'til Thursday, try the veal!	Gracias, muchísimas gracias, doy clases los jueves, no cobro.

Todas estas traducciones cumplen en cierta medida con la función que el TM y el TF comparten, pero no resultan tan interesantes desde el punto de vista de la estrategia y de los resultados obtenidos como los casos de traducción-recontextualización que estudiaremos a continuación.

II.2.1.c. Traducción-recontextualización

El ejemplo de intertextualidad temática presentado a continuación alude al concurso estadounidense de televisión “*The Dating Game*”, en el que el principal concursante debía elegir entre los tres concursantes solteros del día. El presentador del programa, Jim Lange, se refería a los tres solteros del día como “bachelor (o “bachelorette”) number one”, “bachelor number two” y “bachelor number three”, tal como lo hace el espejo mágico en *Shrek*:

Texto fuente	Traducción / texto meta
It’s time for you to meet today’s eligible bachelorettes. And here they are! (...)	Te voy a mostrar a las solteras entre las que puedes elegir. ¡Y aquí están! [...]
Bachelorette number two is (...) C’mon, give it up for Snow White!	En la pista número dos tenemos a (...) Vamos, denle un aplauso a ¡Blanca Nieves!

Puesto que este juego no llegó a la televisión mexicana, sería imposible emplear una estrategia de recontextualización exacta. Sin embargo, los traductores optaron por una “recontextualización temática”, pues introdujeron léxico y expresiones propias de los concursos de televisión en ese país (como lo serían la mención de una pista o la exhortación al público a que aplauda). Esta traducción, aunada a la música de fondo (similar a la de los programas de televisión en cuestión), logra exactamente el mismo efecto en los espectadores que el TF, con el mérito adicional de haber mantenido una referencia temática.

Las tres traducciones a continuación también reflejan el uso de una estrategia de recontextualización de los TF, puesto que utilizan la fraseología exacta en español de las películas de Disney a las que aluden los intertextos en inglés (aun si la expresión “**puedo volar**” del segundo de los ejemplos a continuación es un calco injustificado del inglés “**I can fly**”, que generalmente se traduciría al español como “**sé volar**”). Con ello, convierten los vínculos intertextuales originales en vínculos paralelos de equivalencia funcional. Las películas en cuestión son *Pinocho*, *Peter Pan* y *Blanca Nieves y los siete enanos*, de Disney.

Texto fuente	Traducción / texto meta
I'm not a puppet, I'm a real boy! - Hey, I can fly! - He can fly! - He can fly!	No soy un títere, soy un niño de verdad. - Oigan, ¡puedo volar! - ¡Puede volar! - ¡Puede volar!
Mirror, mirror on the wall, is this not the most perfect kingdom of them all?	Espejito, espejito, dime con sinceridad si no es éste el reino más perfecto de la humanidad.

A continuación analizaremos la traducción de la expresión “like babes in the woods” que Burro utiliza para describir la forma en la que los guardias de Lord Farquaad que intentaban atraparlo huyeron luego de que Shrek los asustara.

Texto fuente	Traducción / texto meta
They was trippin' over themselves like babes in the woods.	<u>Patitas pa' qué las quiero.</u>

La expresión en inglés alude originalmente al cuento popular anglosajón sobre un par de niños abandonados en un bosque, que a menudo se utiliza como la trama de las tradicionales pantomimas anglosajonas. No obstante, por la frecuencia de su uso, el enunciado ha perdido su significado original y ha adquirido uno nuevo: “The expression has passed into common language, referring to inexperienced innocents entering unawares into any potentially dangerous or hostile situation” (2010, *Babes in the Wood*). Cabe mencionar que en 1932,

Disney realizó un cortometraje animado titulado *Babes in the Woods* en el que combinó elementos del cuento popular original con otros de la historia de *Hansel y Gretel*. Puesto que en México se desconocen tanto el cuento original como el nuevo significado al que el intertexto alude y el corto de Disney de 1932, una traducción literal como “bebés en el bosque” hubiera sido una huella intertextual no admisible (véase la sección 1.2.2). Evidentemente, esa es la razón por la que los traductores optaron por transmitir el significado del intertexto mediante la introducción de una expresión típicamente mexicana, que consigue, además, la misma reacción irrisoria en el público meta que la del TF en el público original. Algo muy similar sucede con el ejemplo a continuación:

Texto fuente	Traducción / texto meta
No! I’m an ogre, you know, “Grab your torch and pitchforks!”	Si te portas mal, el ogro te va a comer.

Puesto que el cliché de la muchedumbre armada de antorchas y horquillas que parte en busca del villano no existe en el universo del cuento mexicano, una traducción literal de la expresión hubiera quedado totalmente descontextualizada. Sin embargo, la traducción propuesta, que juega además con la expresión popular “el lobo te va a comer”⁵ con la que los padres mexicanos suelen amenazar a sus hijos, transmite el significado de la frase original (los ogros atemorizan) y reduce la distancia que existe entre la cultura de llegada y el cliché en lengua meta.

Como sucede con el segundo ejemplo estudiado en esta sección, las tres traducciones a continuación utilizan la fraseología clásica de los cuentos de hadas en español:

⁵ Existe incluso una conocida canción de cuna en México que hace uso de la misma referencia: “Dúermete niño, dúermete ya, que ahí viene el lobo y te comerá”.

Texto fuente	Traducción / texto meta
Fiona, my love, we're but a kiss away from our happily ever after, now kiss me!	Fiona, mi amor, estamos a un solo beso de nuestro "Y vivieron muy felices". Ahora, ¡bésame!
And where would a knight be without his noble steed.	¿Y qué sería de un valiente caballero sin su noble corcel?
Oh, you were expecting prince charming?	Oh, tú esperabas a un príncipe azul. ⁶

Si los traductores hubieran optado por traducciones más literales, como lo sería "...nuestro felices para siempre..." (en vez de "...nuestro **vivieron** felices para siempre...") o "un príncipe encantador", se habrían alejado de la fraseología equivalente a la de los cuentos de hadas a los que aluden los intertextos. No obstante, la decisión acertada de optar por estas tres traducciones comúnmente empleadas en los cuentos de hadas en español cumple con todas las funciones que el TM busca satisfacer.

Texto fuente	Traducción / texto meta
Lord Farquaad, he huffed and he puffed and he... signed an eviction notice.	Lord Farquaad. Bufó y sopló y luego... firmó un aviso de desalojo.
Oh, what large teeth you have! (...)	Qué dientes tan grandes tienes. (...)
And do I detect a hint of minty freshness?	¿Qué pasta dental usas? Ha de ser de la que tiene fluoruro y calcio.

Estos dos ejemplos contienen tres intertextos distintos: a) "he huffed and he puffed", b) "what large teeth you have", y c) "a hint of minty freshness". Las traducciones de los dos primeros recontextualizan exitosamente las dos referencias intertextuales originales, puesto que retoman palabra por palabra la traducción al español de ambos cuentos ("Los tres cochinitos" y "Caperucita roja"), lo que permite al público meta situar la referencia inmediatamente. De igual forma, la tercera traducción, al aludir al "fluoruro y calcio", crea un vínculo paralelo en la lengua de llegada con ciertos los anuncios de pasta de dientes que en

⁶ Al igual que sucede en el último ejemplo estudiado en la sección II.2.1.a, el pronombre personal "tú" calca injustificadamente la estructura del inglés, pues lo más normal en español sería omitirlo: "Oh, esperabas a un príncipe azul".

inglés suelen aludir al aliento mentolado que producen, mientras que en español suelen enfatizar los beneficios que el fluoruro y el calcio que contienen aporta.

Texto fuente	Traducción / texto meta
- Do you know the muffin man?	- ¿Tú conoces a Pin Pon?
- The muffin man?	- ¿A Pin Pon?
- The muffin man.	- Sí, Pin Pon.
- Yes, I know the muffin man... who lives on Drewry lane?	- Sí, es un muñeco muy guapo y de cartón.
- Well, she's married to the muffin man.	- Sí. Se lava su carita con agua y con jabón.
- The muffin man?	- ¿Con agua y con jabón?
- The muffin man?	- ¡Sí, se lava la carita!
- The muffin man!	- Se lava la carita con agua y con jabón...
- She's married to the muffin man...	

En nuestra opinión, el ejemplo anterior es una de las traducciones más sobresalientes de toda la película. Como ya se ha explicado, el texto fuente es una parodia de la conocida canción de cuna anglosajona “The Muffin Man”, mientras que la traducción al español retoma la canción infantil mexicana “Pin Pon”⁷. Son varias las características que hacen de ésta una traducción destacada. En primer lugar, se ha logrado sustituir la referencia a una canción de cuna en inglés por una referencia a una canción equivalente en la cultura de llegada, lo que incorpora el nuevo intertexto en su cotexto a la perfección, sin rastro alguno de agramaticalidad. En segundo lugar, resulta interesante la forma en la que se logró adaptar el diálogo entre Farquaad y la galleta de jengibre para que reflejara la conversación sin sentido en inglés. Por último, no cabe duda de que la alusión a la canción en español y el carácter ilógico de la conversación resultan tan graciosos como en inglés.

⁷ A continuación presentamos la totalidad de la letra de la canción infantil mexicana:

“Pin Pon es un muñeco muy guapo y de cartón,
se lava la carita con agua y con jabón.
Se desenreda el pelo con peine de marfil,
y aunque se dé estirones no llora ni hace así.
Pin Pon dame la mano con un fuerte apretón,
que quiero ser tu amigo, Pin Pon, ¡Pin Pon!”

El ejemplo a continuación es una sustitución de una expresión en inglés por su equivalente en español, lo que permite asimilar con facilidad el vínculo intertextual extranjero en la lengua meta respetando el sentido y la función del TM.

Texto fuente	Traducción / texto meta
You and what army?	¿Tú y cuántos más?

Por otra parte, los dos intertextos a continuación ofrecen dos ejemplos más de estrategias de traducción-recontextualización exitosas.

Texto fuente	Traducción / texto meta
Fiona: Wait! Where are you going? The exit is over there?	Fiona: Por ahí no. ¿No sabéis dónde está la salida?
Shrek: Well, I have to save my ass! Nobody likes a kiss ass.	Shrek: Yo sí sé, si no soy Burro. ‘Ta bien, ‘ta bien. No te pongas cursi ni digas más burradas.

Ambas traducciones conservan el juego de palabras en inglés (“ass” - burro) y, al tratarse de nuevos vínculos intertextuales (las expresiones “ser burro” y “decir burradas”) que resultan cómicos en boca de Burro, consideramos que las traducciones son fieles desde un punto de vista funcional.

El último caso de traducción-recontextualización que analizaremos es la traducción propuesta para la expresión en inglés “where there’s a will, there’s a way”.

Texto fuente	Traducción / texto meta
Where there’s a will, there’s a way. And I have a way!	El fin justifica los miedos. Y yo ya le perdí el miedo.

Aunque un equivalente más cercano en español podría ser “querer es poder”, la traducción propuesta tiene la ventaja adicional de aportar un nuevo juego de palabras al diálogo, vinculado con la expresión “el fin justifica los medios”. Por si fuera poco, este nuevo

intertexto es también un intratexto que nos remite a escenas precedentes de la película, en las que el Burro aún le tenía miedo al dragón.

II.2.2. Introducción de nueva intertextualidad

Como se ha visto hasta ahora, a lo largo de la versión en español de *Shrek*, los traductores aprovecharon de las ocasiones en las que se introdujeron en el TF intertextos en inglés para incorporar juegos de palabras e intertextualidad en la lengua de llegada. Sin embargo, en los ejemplos que estudiaremos a continuación, la introducción de intertextos en lengua meta es totalmente espontánea. Asumimos que se trata de una estrategia de compensación por las pérdidas en las que incurren algunas de las traducciones literales menos exitosas.

II.2.2.a. Expresiones en torno a los burros

En el TF se incluyeron algunos juegos de palabras en torno a la palabra “ass” y al hecho de que uno de sus significados en inglés es “burro”; algo similar sucede en la versión en español. El primero de los ejemplos a continuación es un caso de introducción de “nueva intertextualidad”, en la que se juega con la palabra “burro” referida al animal, y el uso de la misma para aludir a alguien poco inteligente; el segundo ejemplo introduce en el TM un dicho, otra clase de intertexto, que no estaba presente en el TF; además de aludir al juego infantil “Ponle la cola al burro”, el tercer ejemplo es también una introducción de nueva intertextualidad; el cuarto ejemplo de este estilo alude al dicho mexicano “los burros por delante” empleado cuando una persona no le cede el paso a otra; la quinta y última

referencia intertextual es un juego de palabras que alude a la constelación de “la osa menor”.

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
Please don't turn me in, I'll never be stubborn again. I can change. Please give me another chance!	Por favor no me dejes, <u>ya no seré tan burro</u> , estudiaré, dame otra oportunidad.	Expresión en español.
Burro: Remember when you said that ogres had layers? Shrek: Why? Burro: Well, I have a bit of a confession to make. Donkeys don't have layers. We wear our fear out there on our sleeves. Shrek: Wait a second, donkeys don't have sleeves. Burro: You know what I mean!	Burro: ¿Te acuerdas cuando dijiste que los ogros tenían capas? Shrek: Ah, sí. Burro: Pues yo tengo algo que confesarte. Los burros no tienen capas pero, ¿has oído decir que “el miedo no anda en burro”? Shrek: Sí, claro, es un dicho muy famoso. Burro: Pues es una mentirota.	Dicho mexicano.
I mean we really should get to know each other first, you know as as friends, or even pen pals! 'Cuz I'm on the road a lot but I just love receiving cards to read and... ⁸	Me encanta recibir cartitas y que me digas “angelito de la creación”. Además no sé ni a qué hora vas por el pan. Ora, ora ora, esa es mi colita. No me la agarres, es mi colita de burro. Me la vas a arrancar, luego vas a tener que ponerle la cola al burro.	Juego infantil.
Okay, that makes me feel so much better.	Claro, “el burro por delante”.	Dicho mexicano.
- So, are there any donkeys out there? - Well, there's Gaby, the small... and annoying.	- ¿Hay constelaciones de burros? - Sí, por ejemplo, está... ¡esa! Es el <u>asno menor</u> .	Alusión al nombre de una constelación.

II.2.2.b. Referencias a personajes de Eugenio Derbez

Durante el análisis de la versión en español de *Shrek* también nos percatamos de la introducción de nuevos vínculos intertextuales que aluden a un par de personajes distintos de las series de televisión mexicana *Derbez en cuando* y *Al derecho y al Derbez*,

⁸ Este pasaje y su traducción se retomarán en las secciones II.2.2.b y II.2.2.d, en las que se comentarán otros aspectos de la traducción.

protagonizadas por Eugenio Derbez (quien prestó su voz a la versión mexicana de Burro). El primero de estos personajes es Aarón Abasolo, un albañil ineducado cuya frase célebre es “¡Pregúntame!”.

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
Shrek: Alright, who knows where this Farquaad guy is?	Shrek: Entiendo. ¿Quién sabe en dónde vive ese tal Farquaad?	Personaje de Aarón Abasolo, “Al derecho y al Derbez”.
Burro: Oh I do, I know where he is!	Burro: Yo sé. Yo sé dónde vive.	
Shrek: Does anyone else know where to find him? Anyone at all?	Shrek: ¿Hay algún otro que sepa dónde encontrarlo? ¿Alguien lo sabe?	
Burro: Me! Me! Oh pick me!	Burro: ¡Yo! ¡Yo! ¡Yo sé! ¡Pregúntame, pregúntame!	

El segundo personaje de Eugenio Derbez al que se alude, Julio Esteban, era un consejero afeminado que parodiaba a Walter Mercado, un conocido astrólogo cuyo programa de televisión gozaba de cierta popularidad en México. El intertexto es el apelativo “angelitos de la creación” que Julio Esteban utilizaba para referirse a los telespectadores, y la referencia ocurre mientras Burro está prisionero en garras del dragón que custodiaba a la princesa y que se ha enamorado de él:

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
I mean we really should get to know each other first, you know as as friends, or even pen pals! ‘Cuz I’m on the road a lot but I just love receiving cards to read and...	Me encanta recibir cartitas y que me digas “ <u>Angelito de la creación</u> ”. Además no sé ni a qué hora vas por el pan. Ora, ora ora, esa es mi colita. No me la agarres, es mi colita de burro. Me la vas a arrancar, luego vas a tener que ponerle la cola al burro.	Personaje de Julio Esteban, “Derbez en cuando”.

II.2.2.c. Referencias a anuncios publicitarios

Otra introducción de una referencia intertextual nueva es el siguiente ejemplo, en el que los traductores pusieron en boca de Burro el lema de una campaña publicitaria mexicana

de los años ochenta. En aquel entonces, Banca Serfín lanzó una serie de anuncios de televisión presentados por una caricatura de un águila (el logotipo de este banco). En uno de ellos, el águila le preguntaba a los espectadores “¿Han visto como su dinero vuela?”, frase que Burro pronuncia en una escena de *Shrek*:

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
You might have seen a house fly, maybe even a super fly, but I bet you ain't never seen a donkey fly!	¿ <u>Han visto cómo su dinero vuela</u> ? ¿O a Caperucita y la abuela? ¡Pero a que nunca han visto a un burro que vuela!	Anuncio de Banca Serfín.

Además de que la inserción se justifica debido a que respeta el escopo del TM, es coherente con la escena en pantalla (en la que Campanita salpica accidentalmente a Burro de polvos mágicos y éste flota brevemente) y facilita la introducción de una rima inmediatamente después (vuela-abuela) y la referencia a Caperucita roja (personaje que forma parte del tema de los cuentos de hadas en el que se basa la película).

Otra referencia a un anuncio publicitario mexicano es la que hace Burro cuando está tratando de distraer al dragón para que no se lo coma. Con su referencia a un aliento mentolado, el TM alude al género “anuncios de pastas de dientes” al que alude el texto en inglés. En español se tradujo esa referencia con otra que nos remite al mismo género (“tiene fluoruro y mentol”), pero además se introdujo una referencia a una campaña publicitaria para la marca de pasta de dientes Freska-ra cuyo lema era “para el momento de estar cerca”.

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
And do I detect a hint of minty freshness?	Ha de ser de la que tiene fluoruro y mentol, <u>para el momento de estar cerca</u> .	Anuncio de la pasta de dientes Freska-ra.

II.2.2.d. Otras referencias

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
I mean we really should get to know each other first, you know as as friends, or even pen pals! 'Cuz I'm on the road a lot but I just love receiving cards to read and...	Me encanta recibir cartitas y que me digas "Angelito de la creación". Además no sé ni <u>a qué hora vas por el pan</u> . Ora, ora ora, esa es mi colita. No me la agarres, es mi colita de burro. Me la vas a arrancar, luego vas a tener que ponerle la cola al burro.	Dicho mexicano.

Retomemos esta escena, en la que ya hemos comentado dos ejemplos de introducción de intertextualidad nueva. Aquí se inserta un tercer vínculo intertextual que no existe en el TF: la pregunta "¿a qué hora vas por el pan?". Supuestamente, se trata de la típica pregunta que les hacen sus enamorados a las mujeres que trabajan como sirvientas y que, según el estereotipo, salen a comprar pan para sus patrones todos los días. Con frecuencia se emplea burlonamente en México esta expresión para referirse a alguien que nos resulta atractivo.

Otras dos expresiones mexicanas que también se introdujeron espontáneamente en el TM son:

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
I'm going to take drastic stairs.	Va a sentir pasos.	Expresión mexicana.
Donkey, there's no "we", there's no "our". There's just me and my swamp.	¿Nuestro pantano? (...) <u>Nuestro me suena a manada</u> .	Expresión mexicana.

La primera de ellas, "sentir pasos en la azotea", se dice de alguien que le teme a algo y como resultado alucina que hay alguien en el techo de su casa. En este caso, la expresión se utiliza en una escena en la que Burro está buscando las escaleras que lo llevarán hasta la princesa y su diálogo se estructura en torno al campo semántico de las escaleras ("las escaleras no

sabrán si suben o bajan”, “van a sentir pasos”, etc.). La segunda expresión suele emplearse cuando alguien trata de adjudicarse algo que no le corresponde. En esta escena, Burro le pregunta a Shrek que harán cuando “recuperemos nuestro pantano” y Shrek le contesta con cierta ironía que el pantano es todo suyo y no piensa compartirlo con Burro.

Por último, mencionaremos una referencia a la película *Terminator* en el TM que no existe en el TF:

Texto fuente	Traducción / texto meta	Fuente del TM
End of story, bye bye, see you later.	(...) se acabó, <u>hasta la vista</u> , ahí te ves.	Película <i>Terminator</i> .

II.3. El medio audiovisual

En su estudio sobre traducción y doblaje, Agost advierte que:

Un análisis del doblaje no puede centrarse exclusivamente en la observación del producto final del doblaje (...), sino que debe entender la traducción para el doblaje como un proceso complejo, como un trabajo que se realiza en equipo, en el que intervienen numerosos factores que condicionan el resultado (1999: 95).

Puesto que nos hemos permitido opinar acerca de la eficacia de las estrategias de traducción de la intertextualidad en *Shrek*, resulta indispensable hacer una breve reflexión sobre la traducción audiovisual (si bien somera, pues nuestro objetivo es estudiar la intertextualidad y sus posibles estrategias de traducción).

Agost define la 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 (1999: 15)”. Por otra parte, por “doblaje” se entiende: “(...) la sustitución de una banda sonora original por otra” (Agost, 1999: 16), o bien, “(...) la resonorización de una

producción audiovisual para adaptarla al mercado de una nueva comunidad lingüística” (Bernal Merino, 2002: 51).

Como todo género de traducción, el doblaje tiene características propias que en ocasiones dificultan la labor del traductor. En su artículo sobre la traducción de las bromas y chistes en las series de televisión dobladas, Zabalbescoa propone adoptar un enfoque de “prioridades y restricciones”. Las primeras son los objetivos que se busca satisfacer al traducir, mientras que las segundas consisten en los obstáculos y dificultades que contribuyen a justificar las prioridades fijadas y las soluciones de traducción adoptadas (1996: 243). Así pues, es posible que en ocasiones los traductores de *Shrek* hayan sido conscientes de que la estrategia empleada y la solución alcanzada no eran ideales, pero optaron por conservarlas pues se trataba de las mejores opciones dadas las restricciones impuestas por el medio audiovisual. La tarea de los traductores audiovisuales no es simple y las restricciones son muchas:

(...) it should be acknowledged that translators for film and TV usually have a tricky balancing act to perform, the question being to what extent the verbal expression of the jokes can deviate from lip synchronization, accuracy of factual information, overall textual cohesion, or other such considerations in pursuit of the funniest solutions (Zabalbescoa, 1996: 245).

Podría decirse, pues, que entre esas “restricciones” destaca el **sincronismo** entre las voces y los personajes en pantalla. Agost resume los principales tipos de sincronismo que el doblaje debe mantener de la siguiente manera:

- 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 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 articulatorios visibles y los sonidos que se oyen (1999: 16).

Huelga decir que el sincronismo de contenido y el visual tienen una mayor incidencia en la labor de traducción que el sincronismo de caracterización, pero (como hemos visto en los casos de introducción de nueva intertextualidad que alude a ciertos personajes de Eugenio Derbez) el traductor también deberá tener en cuenta el sincronismo de caracterización en el momento de traducir el guión original.

Otra de las restricciones en el doblaje de *Shrek* consiste en la dificultad añadida que supone la traducción de una obra destinada, al menos en parte, a un público infantil. Lorezno y Pereira (en del Águila et al., 2005: 54) señalan:

La traducción para el doblaje de películas que tiene a los niños como su público natural reproduce la problemática de la traducción para el doblaje de cintas de adultos y aún la agudiza debido, precisamente, a la variante de edad, que condiciona la recepción por parte de los pequeños espectadores.

Ello incluye, por ejemplo, la necesidad de prestar un cuidado adicional al lenguaje utilizado o la polémica en torno a las decisiones de simplificar y domesticar la versión original, que para unos es “una actuación loable” (por estar al servicio de una mejora interpretativa) mientras que para otros es “una práctica denostable” (por subestimar las habilidades de los niños receptores o limitar sus posibilidades de expansión del conocimiento) (Águila et al., 2005: 54).

Otra restricción es la variedad de personas que pueden incidir en las decisiones de traducción. El modelo de análisis textual de Nord estudiado en la sección I.3.1 nos recuerda que el traductor no es el único participante en el proceso de traducción. En el caso de la traducción audiovisual, además de los ocho participantes de Nord, hay varias personas más que participan en la preparación del producto final. Whitman-Linsen (1992: 78-102) menciona, además, al ingeniero de sonido, al asistente de sincronización, al director de

doblaje y a los actores que prestan su voz a los personajes. Respecto de estos participantes, Bernal Merino explica: “No es aventurado decir que el proceso de traducción es el menos valorado en la adaptación de un producto audiovisual, y el texto es susceptible de ser modificado por cualquier persona, tenga o no conocimientos de idiomas” (2002: 86).

También debemos tener en cuenta que las condiciones de trabajo de los traductores no siempre son ideales. “(...) en ocasiones el traductor no tiene acceso al guión escrito y a la producción audiovisual a la vez (...). El guión y la película no son nunca exactamente iguales (...)” (Bernal Merino, 2002:51-52), etc. No obstante, pese a todas estas restricciones que, sin duda, influyeron en las decisiones de traducción tomadas en el doblaje de *Shrek*, también hemos de tener en consideración algunas de las ventajas que ofrece la traducción audiovisual y de las que sin duda se benefició la versión mexicana de *Shrek*. La primera de ellas es el hecho de que, en la traducción de las películas o series animadas, la sincronización labial tiene una importancia secundaria en la lista de objetivos. Muñoz Gil, en su artículo sobre el doblaje de la serie animada *Los Simpsons*, explica:


Because of it being a cartoon, lip synchronization in the dubbing into Spanish seems to be a low priority. Even in the original version, lip movements do not always coincide with the actual voiceover. (...) this lax approach to lip sync seems to be a recurrent feature in the dubbing of cartoons. Given that cartoon characters do not really speak, but instead move their mouths more or less randomly without pronouncing words, an accurate phonetic adaptation is not required apart from those specific and rare cases where the character simulates the pronunciation of an open vowel (2009: 143).

La segunda ventaja de la que sin duda se aprovecha en el doblaje cinematográfico es el apoyo que brinda a la traducción el llamado “feed-back effect”, o la retroalimentación que las imágenes aportan a la traducción. Nedergaard-Larsen analiza la cuestión desde el punto de vista de subtítulaje, pero la reflexión es la misma en el caso del doblaje: “In some situations, the subtitler will have to depart from an otherwise suitable translation strategy

because of the feed-back effect” (1993: 214). Sin embargo, la retroalimentación también puede funcionar en favor del traductor: “At other times, the feed-back effect will reduce or eliminate a translation problem if, for example, the institution or object mentioned is seen on the screen” (Nedergaard-Larsen, 1993: 214). En el caso de *Shrek*, las animaciones son un apoyo constante al excelente trabajo que los traductores realizaron para alcanzar el escopo deseado:

(...) the linguistic adroitness of the subtitler, combined with acoustic and visual redundancy in the original version, will compensate for the major part of the media-specific loss of information that any subtitling has been presumed –without empirical proof– to impose on the dialogue in a feature film or a TV-programme (Nedergaard-Larsen, 1993: 215).

Todo ello nos ayuda a comprender a qué se refiere Agost (1999: 95) al decir que para entender las características del doblaje se deben entender todos los aspectos relacionados al mismo y nos obliga a matizar, en cierta medida, los juicios realizados respecto de la traducción de la intertextualidad en el marco del presente trabajo.



¿Podemos, pues, traducir la
intertextualidad?

“Sí se pudo.
Sí se pudo.”

(*Shrek*, 2001).

Conclusiones

La intertextualidad ha ocupado a los estudiosos de la lengua desde de que Kristeva basara su postulado de que todo texto es un “mosaico de textos” en los escritos de Bakhtin y desde que distintos autores pusieran de manifiesto el papel que los lectores desempeñan en la interpretación de todo texto. Puesto que el fenómeno intertextual se considera actualmente una característica esencial de todos los textos (Hatim y Mason, 1990: 137), es también un tema ineludible en la reflexión traductológica.

Desde el punto de vista de esta disciplina, varios han sido los autores que han estudiado el fenómeno (incluidos Hatim y Mason, Leppihalme y Roux-Faucard, cuyas taxonomías de la intertextualidad y estrategias para traducirla se han analizado en el presente estudio) y muchos han sido los nombres atribuidos a sus diferentes formas (desde “alusiones” hasta “huellas intertextuales” o, en ciertas circunstancias, “plagios”). No obstante, si en algo coinciden todos los autores es en que, en primer lugar, resulta imprescindible tener presente la *función* de los intertextos en su cotexto:

The essential point of an intertextual reference is to analyse it in terms of the contribution it makes to its host text. (...) Consequently, no intertextual reference can be transferred into another language on the strength of its informational purport alone. In fact, intentionality normally outranks information content (...) (Hatim y Mason, 1990: 137).

En segundo lugar, los estudiosos concuerdan en que resulta imposible declarar una estrategia de traducción de la intertextualidad como superior a todas las demás, pues la estrategia ideal dependerá en cada caso de múltiples variables (como lo son la función del texto y del intertexto, el público original, las prioridades otorgadas y las restricciones encontradas, el público meta y la forma del vínculo intertextual):

(...) je dirai que l'acceptabilité (d'une) méthode n'est pas absolue, mais doit être examinée au cas par cas, la décision dépendant à chaque fois de la fonction précise du renvoi et du public auquel est destinée la traduction (entre otros factores) (Roux-Faucard, 2004: 50. Los paréntesis son de la autora).

El caso específico de la traducción analizada (a saber, el doblaje para México de la película *Shrek*) no parece ser la excepción. Del análisis realizado en la sección II.1.3 se desprende que el TF y el TM tenían en común el escopo de producir hilaridad (lo que a su vez promovería las ventas de la película). Los resultados alcanzados mediante la aplicación de tres principales estrategias de traducción (traducción literal, paráfrasis y recontextualización) en el doblaje de la película para México fueron relativamente exitosos. Sin embargo, pese a que la traducción de cada uno de los intertextos merece ser sopesada teniendo presentes las restricciones que el medio audiovisual impone, podemos afirmar que la estrategia de “recontextualización” fue la más satisfactoria.

Nedergaard-Larsen sostiene que: “One of the most fascinating aspects of films (...) is that they offer a unique scope for getting acquainted with other cultures” (1993: 207). Como se ha demostrado en el presente estudio, la versión original de la película *Shrek*, sumamente rica en intertextos que nos remiten a varios de los textos que constituyen la biblioteca del sistema de creencias anglosajón, no es la excepción. En cuanto a la versión mexicana de la obra: “The translation can (...) be judged according to exactly how funny it is in its own right.

(...) if anything, it would be desirable for the translation to be even funnier than the source text” (Zabalbescoa, 1996: 247). Desde este punto de vista, el doblaje mexicano de la película *Shrek* es todo un éxito y no cabe duda de que los traductores y actores que participaron en ella supieron responder afirmativamente a la pregunta que motivó el presente estudio: ¿es posible traducir la intertextualidad? Sí lo es.

Bibliografía

- Agost, R. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Aragonés Lumeras, M. 2009. *Estudio descriptivo multilingüe del resumen de patente: aspectos contextuales y retóricos*. Berna: Peter Lang.
- Baker, M. 1992. *In Other Words. A Coursebook On Translation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Bernal Merino, M. A. 2002. *La Traducción Audiovisual*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Carroll, L. 2003. *Through the Looking Glass and What Alice Found There*. Londres: Penguin Books.
- Del Águila, M.E. y E. Rodero Antón. 2005. *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.
- Deslile, J., H. Lee-Jahnke, y M.C. Cormier. 1999. *Terminología de la traducción*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Co.
- González Cascallana, B. 2003. *Translation and Intertextuality: A Descriptive Study of Contemporary British Children's Fantasy Literature in Spain (1970-2000)*. León: Universidad de León.
- Gutiérrez Estupiñán, R. 1994. Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento. *SIGNA, Revista de la Asociación Española de Semiótica* 3: 139-156.
- Gutiérrez Estupiñán, R., J. Villareal, A. Grijalva y R. Aguirre. 2008. *Sobre Intertextualidad y Mundos Posibles. Tres Enfoques Teórico-Analíticos*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla/Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología.
- Hatim, B. e I. Mason. 1990 *Discourse and the translator*. Londres y Nueva York: Longman.
- Leppihalme, R. 1997. *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon, Filadelfia, Toronto, Sídney y Johannesburgo: Multilingual Matters Ltd.
- Muñoz Gil, M. 2009. Dubbing The Simpsons in Spain: A Case Study. En Díaz Cintas, J., (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol, Buffalo y Toronto: Multilingual Matters.

- Nedergaard-Larsen, B. 1993. Culture-Bound Problems in Subtitling. En Dollerup, C., H. Gottlieb y V.H. Pedersen (eds.), *Perspectives. Studies in Translatology* 2. 207-241. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Nord, C. 2005. *Text Analysis in Translation* (2nd ed.). Nueva York y Ámsterdam: Rodopi.
- Reichhold, N. 2005. *Traduction audiovisuelle et doublage : étude de la version française de Shrek*. Tesina de licenciatura, Universidad de Ginebra.
- Roux-Faucard, G. 2006. Intertextualité et traduction. *Meta* (vol. 51, núm.1): 98-118.
2004. L'intertextualité est-elle une limite du traduisible ? *Forum* (vol. 2, no. 2): 41-55.
- Whitman-Linsen, C. 1992. *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Zabalbescoa, P. 1996. Translating Jokes for Dubbed Television Situation Comedies. *The Translator* (vol.2, no.2): 235-257.

Películas

- Beauty and the Beast*. 1991. [DVD]. Trousdale, G. y K. Wise. Estados Unidos de América: Walt Disney Pictures.
- Pinocchio*. 1940. [DVD]. Ferguson, N., T. Hee, W. Jackson, J. Kinney, H. Luske, W. Roberts y B. Sharpsteen. Estados Unidos de América: Walt Disney Pictures.
- Robin Hood*. 1973. [DVD]. W. Reitherman. Estados Unidos de América: Walt Disney Pictures.
- Shrek*. 2001. [DVD]. Adamson, A. y V. Jenson. Estados Unidos de América: Dreamworks Animations SKG.
- Sleeping Beauty*. 1959. [DVD]. Geronimi, C. Estados Unidos de América: Walt Disney Pictures.
- Snow White and the Seven Dwarfs*. 1937. [DVD]. Cottrell, W., D. Hand, W. Jackson, L. Morey, P. Pearce y B. Sharpsteen. Estados Unidos de América: Walt Disney Pictures.
- The Little Mermaid*. 1989. [DVD]. Clements, R. y J. Musker. Estados Unidos de América : Walt Disney Pictures.
- The Sword in the Stone*. 1963. [DVD]. Reitherman, W. Estados Unidos de América: Walt Disney Pictures.

Páginas web

(2010) *Babes in the Wood*, [en línea], disponible en:

http://en.wikipedia.org/wiki/Babes_in_the_Wood [20 de noviembre de 2010].

(2010) *Go Into The Light*, [en línea], disponible en:

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GoIntoTheLight> [20 de noviembre de 2010].

(2010) *Release Dates for Shrek*, [en línea], disponible en:

<http://www.imdb.com/title/tt0126029/releaseinfo> [20 de noviembre de 2010].

(2010) *Three Little Piggies*, [en línea], disponible en:

http://en.wikipedia.org/wiki/Three_Little_Pigs [20 de noviembre de 2010].

(2010) *Torches and Pitchforks*, [en línea], disponible en:

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TorchesAndPitchforks> [20 de noviembre de 2010].

Apéndices

a. Pinocho y Geppetto



Pinocho de Disney



Shrek



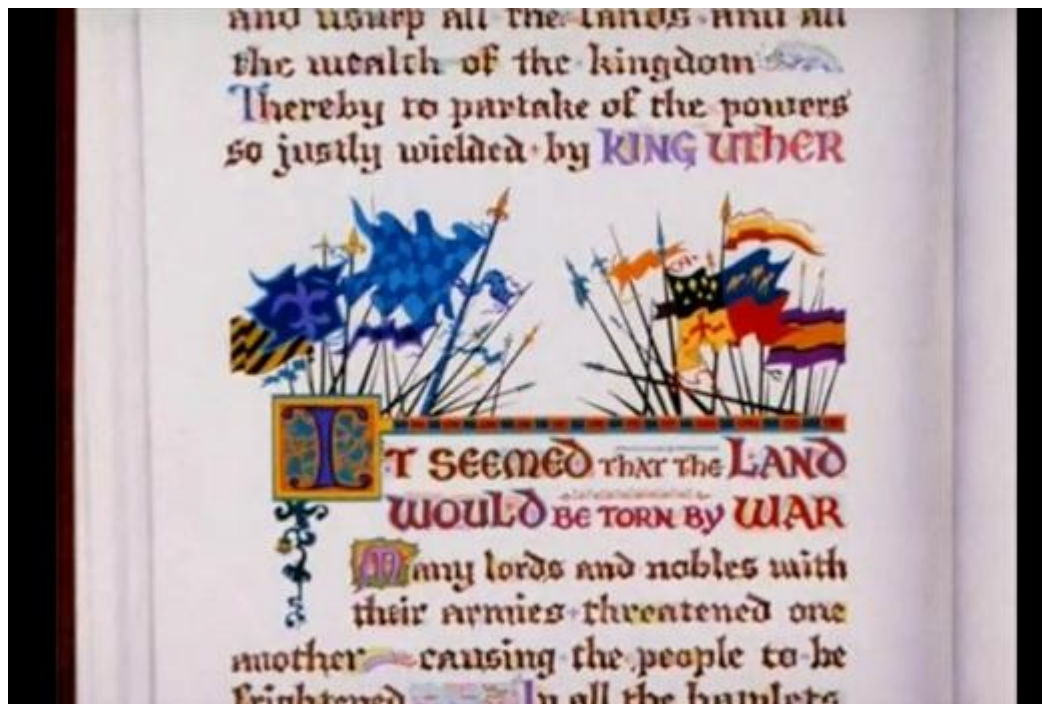
b. Érase una vez...



La bella durmiente de Disney



Pinocho de Disney



La espada en la piedra de Disney



Shrek

c. A la caza de la bestia



La bella y la bestia de Disney



Shrek

d. Héroes, heroínas y criaturas del bosque



La bella durmiente de Disney



Shrek

e. Las princesas cantan con un pajarillo azul



La bella durmiente de Disney



Shrek

f. Messieurs Hood



Robin Hood de Disney



Monsieur Hood de *Shrek*

g. "Espejito, espejito, dime con sinceridad..."



Blanca nieves y los siete enanos de Disney



Shrek

h. Un beso de amor verdadero



La Sirenita de Disney



La bella durmiente de Disney



Blanca nieves y los siete enanos de Disney



Shrek

i. Flora, Fauna y Primavera



La bella durmiente de Disney



Shrek

j. Duloc



k. "It's a small world"



I. "The Matrix" kick



m. ¡Para comerte mejor!

