



UNR

FACULTAD DE
HUMANIDADES Y ARTES



Ciclo de Complementación Curricular
de Licenciatura en Traducción en Inglés

La representación de la mujer en series subtituladas al español

Autora: María Julia Francés

Tutora: Susana Moncalvillo

Año de ingreso: 2011

Fecha de presentación de trabajo final: 28/06/2019

Cómo citar este trabajo:

Francés, María Julia (2019). *La representación de la mujer en series subtituladas al español*. Trabajo final del Ciclo de Complementación Curricular de Licenciatura en Traducción en Inglés, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 28/06/2019. Recuperado de: [insertar link] (u.f.c.: [día/mes/año])

Agradecimientos

A mi tutora, Susana Moncalvillo, a los integrantes de la hermosa grupo TEIFEM y a todas las mujeres a las que les debo mi pasión por esta profesión.

Índice

I. Introducción	4
II. Algunos estudios sobre la cuestión	13
III. Consideraciones acerca de la subtitulación	17
IV. El equipo traductor	20
V. Diferencias en los sistemas gramaticales	21
VI. Del halago y la ofensa	32
VII. Conclusiones	41
VIII. Bibliografía	43

I. Introducción

Como expresa Sherry Simon (1996), la definición de traducción se ve influenciada por la idea generalizada de que se trata de un proceso por el cual se transpone, se traslada sin más un significado unívoco desde un texto llamado "original" hacia otro "traducido". Desde esta perspectiva, se trataría de una cuestión de reproducción en un camino marcado por el paso entre dos "polos" o "extremos", es decir, original frente a copia/traducción, persona con autoría frente a persona que traduce.

Esta concepción se basa en una serie de ideas fundantes. En primer lugar, sobre uno de los "polos" mencionados del proceso: que un texto puede ser final, que puede ser unívoco, que puede significar lo mismo en todo momento y para cualquier público, que el lenguaje es una herramienta precisa para expresar el pensamiento de manera directa, que quien escribe cuenta con la autoridad suprema. En segundo lugar, sobre el otro polo: que la traducción es una copia y, por lo tanto, es subordinada, que tiene la función meramente instrumental de reproducir y hacer llegar a un público más amplio lo mismo que recibió el público del original, que al ser el lenguaje un mero instrumento de comunicación, es posible plasmar cualquier mensaje "original" en otro código (idioma), y que, si se hace correctamente, la copia/traducción debe carecer de nuevas subjetividades, debe causar el mismo efecto en el nuevo público y debe limitarse a retransmitir el texto "superior", "inicial".

Si bien la lingüística, la sociología, la antropología y la traductología se han ocupado de cuestionar muchas de estas suposiciones, en la práctica traductora, así como en muchos públicos consumidores de traducciones, vemos que gran parte de estas ideas siguen vigentes. Como indica Brufau (2009), entre otros, esta idea de la traducción como práctica secundaria, derivada y sin creatividad fue lo que permitió históricamente, y en particular desde el siglo XVIII, que las mujeres se dedicaran a este oficio y encontraran en él un espacio de participación en el mundo académico, intelectual de su época, aunque desde un lugar visto como subordinado. Esto también les dio acceso a diversas obras literarias, filosóficas y científicas y sin duda las colocó en el centro del intercambio intelectual, particularmente en el mundo occidental, principalmente

Europeo. Hoy en día vemos un lento pero creciente reconocimiento¹ de este papel fundamental cumplido por las mujeres en la historia de las ideas occidentales.

Sin embargo, al menos parte de la subestimación de esta tarea sigue vigente hoy, en particular fuera de los ámbitos académicos, donde los "consumidores" de traducciones esperan que, de ser correctas, sean "igual" al original y, si no lo son, es por error de quien las tradujo. Como remarca Simon (1996), esto se traslada a una expectativa y un deber de "fidelidad" de la traducción y de quien traduce frente al texto original y quien escribe. La conocida expresión "*traduttore traditore*" a la vez remarca este "sentido común" y sirve para mostrar la imposibilidad de la mentada fidelidad. En la academia esta polaridad suele suavizarse, aunque no siempre logra superarse o romperse (Brufau, 2009). Esto también depende del país, el contexto político y cultural y el rol que van obteniendo las traducciones en sus espacios. Por ejemplo, algunos autores han señalado que en países con hegemonía anglófona como Estados Unidos es mucho menor la comprensión respecto al proceso traductor y sus complejidades que en contextos de constante y visible traducción en el ámbito nacional, como Canadá o muchos países de la Unión Europea (von Flotow, 2018).

De todas maneras, desde principios del siglo XXI y, con la popularización de las herramientas de traducción automática, la falta de visibilidad respecto de la complejidad que conlleva la construcción de estos programas y las marcadas limitaciones con las que cuentan han llevado a la generalización de la idea de que la traducción es el simple cambio de código de un mensaje único y que idealmente, en manos de una máquina, podrá llegar a tener una neutralidad absoluta. Es así hasta tal punto que, como indica un estudio realizado por RadioTimes (2017), muchos televidentes británicos creen que los subtítulos que se realizan para la televisión son producto únicamente de máquinas, sin intervención humana. Dentro de esta teoría, este sería el ideal al que llegar, puesto que la máquina daría la "más fiel" de las traductoras.

A través de esta visión polarizada y esta exigencia de fidelidad es que muchas traductoras feministas, como Simon (1996), trazan lazos entre esta idea de la traducción

¹ Este reconocimiento se evidencia especialmente en diversos estudios sobre el tema en particular, plasmados en publicaciones y congresos como *Mujeres y Traducción: creatividad, género y relaciones de poder*, donde uno de los principales ejes fue reivindicar el rol histórico de las traductoras no solo como "puentes" entre intelectuales europeos, sino como críticas, hacedoras de teorías lingüísticas y traductoriles, y, naturalmente, creadoras.

y la condición de la mujer en una sociedad que se piensa en términos binarios, opuestos y jerarquizados, donde la mujer juega un papel subordinado. Es en este sentido que la traductología feminista coincide en un reclamo no solo por la visibilidad de la mujer, la lucha por sacarla de esa subordinación cultural, sino también por la visibilidad de la traductora y la reivindicación de su subjetividad, humanidad y trabajo creativo.

Los estudios sobre traducción en general han planteado históricamente la necesidad de al menos reconocer que no existen polos sino un continuo, una escala progresiva que va de uno de estos términos hacia el otro (Simon, 1996, 22). Como señala actualmente von Flotow, ningún texto, ni un original ni una traducción, es final, definitivo, ni tampoco se trata de dos extremos, ya que uno se ve constantemente modificado por el otro. Asimismo, la académica remarca la necesaria interdependencia entre ambos textos, que son entes vivos en constante cambio, relectura y reinterpretación. Es así que lo que se consideraba subordinado, meramente reproductivo, cobra relevancia y se posiciona a un nivel equivalente respecto a lo que se veía como hegemónico, superior, creativo, productivo.

Los temas de la traducción como creación o recreación y la no inmutabilidad de un texto "original" cuentan con antecedentes de larga data. En el ámbito argentino suele citarse el cuento *Pierre Menard, autor del Quijote* de Jorge Luis Borges para cuestionar y problematizar las definiciones estáticas de un texto, así como la falta de consideración respecto a todo lo que no es palabra escrita, es decir a la cultura y la sociedad en la que se inscribe, a la tradición literaria o intelectual o académica a la que pertenece y a la historia de vida de quien lo escribe. Borges como traductor, más aún que Victoria Ocampo y el círculo de autores de la revista *Sur*, suele ser citado en artículos científicos como ejemplo de sujeto creativo, que "rompe" con la norma de fidelidad, que busca "corregir" o mejorar la fuente (Wilson, 2004).

En el mismo sentido, Cagnolati (2013) afirma que el giro cultural en la década del 80 en los estudios traductológicos comenzó a hacer hincapié en la relación entre ideología y traducción y cómo aquella atraviesa tanto el texto de llegada como el de partida.

En este punto cabe preguntarse a qué nos referimos cuando hablamos de "texto", ya que es un concepto clave para definir la traducción. Muchas veces se da por sentado que hablamos de algo escrito en un idioma determinado, es decir, de un "producto" del lenguaje en uso, del habla. Pero texto para la semiótica puede constituirse con cualquier

sistema de significación o de signos que comuniquen un significado. En este sentido, un cuerpo, una imagen, una publicidad, un gesto son todos ejemplos de textos. La problematización de este término nos permite recordar la complejidad de la comunicación y la expresión humanas, la variedad de signos que nos rodean y que influyen en nuestras formas de interacción, así como lo subjetiva y diversa que puede resultar la relación entre significados y significantes y entre ellos con sus referentes. Así, traducimos no solo de un idioma a otro, sino de un sistema significante a otro. Además, como señala Castro (2018), no solo comunica el texto verbal escrito, sino también lo paratextual, lo que acompaña, rodea y es interdependiente respecto a ese discurso lingüístico. Nos encontramos entonces ante una segunda instancia de cuestionamiento a la mentada univocidad de un texto y la supuesta simplicidad, transparencia y neutralidad de la relación mensaje - código.

Si bien el presente trabajo se centrará en textos orales y escritos en el ámbito audiovisual, no olvidaremos que su paratexto en realidad está constituido por una multiplicidad de textos que no serán directamente traducidos, pero que sin dudas influirán en los significados con los que se encontrará el equipo traductor y el público.

Los debates sobre la definición de texto nos llevan a otra cuestión importante para los estudios traductológicos. Con frecuencia, la revalorización del trabajo traductor, así como los mayores espacios de visibilización de quien traduce, suceden cuando el proceso se da con textos escritos en el ámbito de la literatura. Ello puede deberse a que en estos casos se reconocen más ampliamente las funciones poéticas y estéticas del lenguaje, se detectan con mayor facilidad las cuestiones vinculadas a la ambigüedad, la polifonía y la multitud de significados que puede tener "el original". Es predominantemente en este espacio en el que se mueven autores-traductores como Borges² e incluso las llamadas primeras teorías feministas de la traducción (von Flotow, 2017, Castro, 2018).

² Mucho se ha escrito sobre la teoría traductora de Borges y su práctica creativa considerada a veces subversiva de la visión clásica del proceso. El hecho de ser hombre y ser un reconocido autor, como señala Fayen (1995), le permite romper con las normas que parecían preestablecidas sobre la fidelidad y la subordinación y crear textos nuevos que generan elogios. Una traducción suya que despertó significativo interés es la de *Wild Palms* de Faulkner, que para autores como Patricia Wilson (2004) constituyen una muestra del ejercicio de esta teoría rupturista e innovadora y que para Fayen demuestran la capacidad de quien traduce con autoridad de desafiar al sistema en el que está inmerso.

A pesar de ello, consideramos que todo texto, use el sistema de signos que use, pertenezca a la disciplina que sea, al ámbito que sea, al género textual que sea, se encuentra inscripto en un contexto sociocultural, político, ideológico, científico, histórico, geográfico determinado y significa en tanto y en cuanto ese contexto (en el sentido amplio de la palabra) lo acoja, habilite sus posibles interpretaciones, y lo reconozca como parte del universo de significados posibles. Asimismo, consideramos que el lenguaje no es una mera herramienta de transmisión de ideas preexistentes, sino que difícilmente se puede separar del pensamiento y este, a su vez, del lenguaje. Cuando el "idioma" deja de ser un mero código que relaciona conceptos preexistentes con símbolos claros, vemos que ese "traslado" de un origen a una meta se hace complejo en todos los ámbitos, incluso en textos sin finalidad estética, supuestamente "objetivos", como los científicos, técnicos, etc. Es por eso que, como indica Simon (1996) haciendo un resumen de la teoría traductológica actual, la equivalencia no puede plantearse como uno a uno, es decir, debe existir un proceso fluido de producción de significado, que, en realidad, es similar al de escritura.

En el presente trabajo nos avocaremos al análisis de un tipo de textos que puede tener vocación estética y que comparte muchas características con el género literario. Sin embargo, no parece despertar el mismo interés que este ni sus equipos traductores parecen tener la misma visibilidad, ni siquiera en ámbitos académicos (von Flotow, 2018). Nos referimos a la traducción audiovisual.

Entonces, en la búsqueda de superar la bipolaridad clásica desde la que se mira el proceso de traducción de textos, en particular los no literarios, nos encontramos con distintas posibilidades. En primer lugar, Simon (1996), desde una perspectiva feminista, plantea que el reconocimiento de la actividad como performativa y transformativa implica la necesaria ampliación de la definición del sujeto traductor. De esta manera, la pregunta por la fidelidad de la traducción se convierte en una pregunta por la identidad de quien firma el nuevo texto como coautor o coautora. Y, al hacerlo, las suposiciones sobre quién tiene agencia y autoridad se ven cuestionadas. Esto implica preguntarnos quién es la persona que traduce, ya que reconocemos que no se avoca a una labor de "descubrimiento" de significados sino a una práctica de recreación. En esta misma línea surge el concepto de "womanhandling", donde la traductora feminista pone al

descubierto su subjetividad femenina a la hora de producir significado, afirmando su diferencia, su relectura, su reinterpretación del texto.

Este primer intento de superación de la subordinación y la polarización en el proceso traductor se vincula estrechamente con una invitación a la acción, con un énfasis en el hacer que permite una nueva teorización. Es por ello que suele vincularse a las corrientes feministas de la traducción con un activismo, una práctica traductora subversiva y prescriptiva que constituiría la única para la cual serían aplicables sus teorías (Brufau, 2007). Sin embargo, como explica la misma Brufau, estas traductoras trabajan en un contexto determinado con textos específicos y no necesariamente muestran una vocación universalizadora para sus técnicas. A pesar de ello, aun sin intenciones prescriptivistas para la práctica, podemos encontrar en sus teorías perspectivas innovadoras que, como afirmábamos anteriormente, nos permitan superar la dicotomía tradicional autor-traductor que consideramos insuficiente y reduccionista.

El análisis del sujeto traductor no surge solo a partir de las teorías feministas, pero es en ellas en las que encuentra paralelos con el análisis del proceso mismo y se vincula con valores socioculturales determinantes tanto en la praxis como a la hora de diseñar una investigación. Nos permite no solo revalorizar lo subjetivo de la actividad sino lo subjetivo-identitario de quien la realiza, problematizando no solo los preconceptos de quien investiga, sino también de quien lleva adelante dicha labor.

A pesar de considerar que este enfoque centrado en la identidad femenina traductora es clave conceptualmente, el presente trabajo no se centrará en la subjetividad de quien traduce, sino que nos referiremos a lo que denominaremos "equipo traductor". Esto se debe a que en la actualidad, en especial en el campo audiovisual, el proceso de traducción tiene distintas fases con distintas subjetividades intervinientes que no se pueden desconocer. Sería ingenuo pensar que quien traduce lo haría de igual manera si trabajara de forma individual o que todas las subjetividades que se plasman en el nuevo texto corresponden a la identidad de una sola persona.

Aunque no abramos esta "caja negra" de subjetividades, se hará referencia a quienes intervienen en ella de manera genérica y se plantearán hipótesis sobre posibles influencias sobre su trabajo (exigencias de clientes, restricciones técnicas y del medio, etc.). Además, recordar que el equipo traductor está constituido por diversas subjetividades que pueden o no pensarse a sí mismas como subordinadas, nos permitirá

superar la demasiado común atribución de "culpas" ante supuestas fallas en el texto meta por "infidelidad".

Habíamos dicho que existen otras maneras de romper con la idea de simple traslado de un mensaje entre el texto "original" y el "traducido". Nos interesa plantear otra perspectiva que reduce la importancia de la figura del sujeto traductor y pone el foco en el contexto de producción de ambos textos, las limitaciones que ambos sufren y la complejidad del proceso de recepción del nuevo documento. Para ello recurrimos a la teoría de los polisistemas de Even-Zohar³ (Fayen, 1995), también centrada en la literatura, que nos permite reconocer las restricciones existentes sobre el universo de lo que se puede traducir y lo que puede ingresar en un nuevo sistema, condiciones a las que se enfrenta cualquier sujeto traductor. Esta teoría nos permite reconocer la relación centro-periferia entre el sistema "fuente" y el *target system* del texto, a la vez que vislumbramos una independencia que puede tener el "receptor" para ajustar el texto a sus parámetros "aceptables" (Fayen, 1995: 18).

De esta manera, podemos problematizar la idea de fidelidad de forma tal que quien traduce no solo le debe "lealtad" al original sino al sistema del que forma parte. La responsabilidad de la "traición" ya no sería solo de la persona "intermediaria", sino que podemos enfocarnos en las influencias de otros agentes que buscan sostener, mantener y conservar el sistema al que pertenecen. De esta manera, nuevamente se desmorona la noción de bipolaridad sujeto autor - traductor y la centralidad y jerarquía del "original". La traducción es entonces una tarea de reescritura.

Si bien no profundizaremos en la teoría de los polisistemas, esta nos permite remarcar la importancia de la diversidad de "manos" intervinientes que nos imposibilitan un estudio profundo sobre la subjetividad de quien traduce solo basado en el texto traducido, a la vez que cambia el foco desde la mera comparación texto fuente - texto meta y nos permite una visión más amplia de la cultura y el ámbito de "vivencia" del texto meta, así

³ No es nuestra intención contraponer esta teoría a las teorías feministas de la traducción. De hecho, dentro de la teoría de los polisistemas existe lugar para el análisis de la subjetividad traductora, a pesar de encontrarse encorsetada por las opciones del sistema que recibirá su producción. Tampoco es nuestra intención afirmar que esta es la única teoría traductológica que pone el foco en el contexto sociocultural e histórico en el que funcionará el nuevo texto, ni tampoco desdeñamos la importancia de teorías lingüísticas y sociolingüísticas que analizan las interacciones entre lector, texto, autor, problematizan la idea de receptor y cuestionan la idea de un significado único para cada texto. La elección de esta teoría responde a que consideramos que plantea una perspectiva innovadora, poco conocida y a la vez significativamente diversa a la anterior (feminismos).

como una superación de la asignación de "culpa" a quien traduce por no ajustarse al texto original (Fayen, 1995: 34). Permite además repensar la complejidad del universo de significaciones que implica un texto en una cultura frente a otra. Esta reflexión nos lleva a preguntarnos no solo sobre el sistema que acogerá el nuevo texto, sino en particular por el "público receptor" (von Flotow, 2018).

En un sentido similar, Lawrence Venuti (1995), define la traducción como una práctica político-cultural que puede construir o criticar identidades ideológicamente marcadas por las culturas de los textos a traducir de manera tal que puede afirmar o transgredir los valores y las limitaciones institucionales de la cultura de llegada.

Siguiendo en esta línea, Cagnolati (2013) afirma que el giro cultural en la traductología hace hincapié en la complejidad de las relaciones entre los contextos culturales de producción de ambos textos. Así, en el proceso de traducción se da una manipulación para producir un texto que cumpla la función que le asigna el contexto cultural receptor, lo cual deja atrás la visión servil hacia el "texto original" y desdibuja las problemáticas de la "equivalencia" y la fidelidad.

Reconocer que el texto de partida puede y es manipulado para cumplir con los "requisitos" de la cultura receptora torna particularmente interesante trabajar con ejemplos en los que las diferencias de los sistemas gramaticales hacen más evidentes las decisiones subjetivas. Es así que, tener en cuenta la influencia determinante de la ideología y la cultura en el proceso traductor, le da particular interés al estudio de cuestiones de género en la traducción, al preguntarse por los valores socioculturales y políticos que se esconden detrás de las decisiones plasmadas en el texto de llegada.

La elección de la cuestión de género, y particularmente de la representación de la mujer, para visibilizar este proceso y estas interrelaciones ya fue estudiada en el caso de la escuela de Quebec de traductoras feministas. Como señala Cagnolati (2013), la denominada reescritura en femenino deja al descubierto la tensión entre la supuesta fidelidad al original y la libertad creativa, así como la influencia de la ideología en la actividad traductora. Inspirándonos en este ejemplo, decidimos trabajar el tema de la representación de la mujer en las traducciones para desvelar los valores que existen también detrás de las decisiones que se toman cuando no hay una reescritura en femenino.

Esta cuestión nos resulta particularmente interesante a la hora de cuestionar la simplicidad del binomio texto original - texto traducido, ya que, incluso en públicos no especializados, en seguida remite a las diferencias entre una lengua y otra, en particular respecto a la gramática. Si bien consideramos una visión reduccionista la que se centra en una comparación de los sistemas de género gramatical entre idiomas para explicar la cuestión del género en la traducción, nos resulta útil como puntapié inicial no solo para vislumbrar las complejidades, subjetividades y dificultades de la traducción en general, sino que permite introducir la cuestión del discurso sobre la mujer.

Asimismo, tanto el enfoque sobre el sistema "receptor" como el énfasis sobre las subjetividades que traducen nos permitirán hacer salvedades sobre nuestro análisis de casos y aventurar respuestas a algunas preguntas que surgirán sobre las elecciones realizadas durante el proceso. Y la no centralidad de la "fidelidad", así como el reconocimiento de las múltiples significaciones de un texto, nos permitirán focalizarnos en el proceso traductor en sí enfatizando la importancia de limitaciones "externas" al sujeto que traduce.

Por último, como mencionamos anteriormente, es de particular interés para este trabajo analizar la traducción de tipos de textos que no ha sido suficientemente estudiada y que se ven fuertemente influenciados por sus paratextos, donde resulta imposible intervenir, a diferencia de lo que sucede con la literatura. Es el caso de las traducciones audiovisuales.

Para ello, haremos un repaso de la literatura existente sobre el tema y luego trabajaremos con casos. Cabe aclarar al respecto que no es coincidencia que gran parte de los trabajos sobre género y traducción audiovisual o feminismo y traducción audiovisual se avoquen a estudios de campo centrados en la traducción del inglés a lenguas romance, o, al menos, lenguas con género gramatical marcado. Von Flotow (2018) plantea que incluso en ámbitos académicos existe una idea de que el inglés es una lengua más flexible y creativa a la hora de mostrar diversidad de género, a la vez que tendría una "ventaja" para mantener la ambigüedad. La autora cuestiona esta creencia y asegura que en realidad el género a la vez está determinado culturalmente y se expresa de diversas maneras según la cultura, incluyendo los aspectos lingüísticos.

En resumen, esta investigación se plantea como objetivo general analizar de qué manera se ve reflejada la construcción social del género femenino en los subtítulos al español de

producciones audiovisuales en inglés. Como objetivos específicos, se busca estudiar las estrategias utilizadas frente a las diferencias de los sistemas gramaticales del español y el inglés. Pero también se analizará la manera en que se recrean los insultos y los términos peyorativos referidos a mujeres en este tipo de traducciones. Y, por último, se examinará cómo se refleja la asertividad y el respeto hacia los personajes femeninos en las traducciones al español.

Para cumplir con estos objetivos, haremos en primer lugar una revisión bibliográfica sobre estudios previos que plantean conclusiones interesantes sobre la traducción del discurso referido a la mujer y, más específicamente, sobre traducción de películas de inglés a español. Luego complementaremos el análisis de estas investigaciones, con un trabajo con casos de producciones audiovisuales seriadas de particular interés para la temática: la tercera temporada de la serie *Billions*, la segunda temporada de *The Catch* y la segunda temporada de *Rebellion*⁴.

Las producciones seriadas revisten especial interés ya que plantean algunos retos específicos respecto a las decisiones de traducción que se vinculan a la misma naturaleza de la obra. Es por eso que no seleccionamos primeras temporadas, donde el equipo traductor aún está ajustando sus decisiones respecto a cuestiones socioculturales e ideológicas. Además, ya tener una temporada previa implica tener una mayor claridad acerca del enfoque y la ideología del "original", de sus personajes y de su contexto de producción. Esto se desarrollará en detalle más adelante.

II. Algunos estudios sobre la cuestión

En su capítulo "Gender Portrayal in Dubbed and Subtitled Comedies", Marcella De Marco (2009) utiliza algunos conceptos claves para el presente estudio. En primer lugar, define la representación como la caracterización que se logra en un producto cultural a través del contenido, el diálogo y los personajes que lo conforman. En este sentido, representar es reflejar (mirror) y transmitir ideología sobre género. Ello puede llevar a una reproducción de estereotipos o a una ruptura con ellos.

En segundo lugar, De Marco no se ocupa solo de las representaciones que encuentra sobre mujeres individuales en cada obra que analiza, sino que busca analizar la

⁴ Nos concentraremos en las traducciones realizadas para la plataforma Netflix, ya que esta cuenta con profesionales de la traducción y además publica sus guías de estilo.

caracterización de "lo femenino" y la feminidad a la que aporta cada instancia individual. En este sentido, nuestro trabajo resume estos dos conceptos en la idea de "mujer".

Por último, tomamos su definición de lenguaje sexista, ya que la autora remarca que este no consiste en insultos o abusos abiertos a la mujer, sino que implica un lenguaje que trata de manera distinta al hombre y a la mujer, de forma tal que genera una desventaja para esta.

Este capítulo de la autora es de especial interés para nuestro trabajo ya que no se propone hacer una crítica de traducciones contrastando un "original" sin fallas con una traducción que lo traiciona. Por el contrario, desde un principio, plantea que el medio audiovisual impacta en los sentimientos y la percepción de la realidad de una audiencia, pero no reproduce la realidad, sino que refleja los valores de una cultura, comunica sus mensajes. Además, llega a públicos de otras culturas muchas veces con intenciones hegemónicas. Todo ello implica que el texto a traducir ya responde a un pensamiento patriarcal y, por lo tanto, detectar sexismo en la traducción no es criticarla por su divergencia respecto al original sino estudiar cómo el equipo traductor eligió reproducir o no valores hegemónicos. No se trata entonces de contrastar original y traducción para criticar a la segunda por su inferioridad respecto a la primera, sino de reconocer a la traducción como una herramienta para cuestionar ideologías dominantes y hacer notar instancias en las que no se ejerza como tal. De hecho, una pregunta central en su capítulo es si se representan igual los géneros en las dos culturas (de partida y de llegada), de forma que rompa con la tradición de tomar el texto original como el "no marcado" y el horizonte al cual debemos llegar.

En lo que respecta a trabajos que podemos considerar un antecedente para este, enfocados específicamente sobre subtítulos, Dana Kutálová escribió una tesis de máster denominada "Subtitling: a Feminist Perspective" (2014), donde retoma algunos conceptos de la escuela feminista de Quebec, así como escritos de De Marco, para realizar un análisis principalmente cuantitativo de un corpus de subtítulos correspondientes a una serie de películas con temáticas feministas. Si bien su obra se centra en los subtítulos del inglés al checo, algunos de sus planteos generales y sus clasificaciones son buenos antecedentes para el presente trabajo.

En primer lugar, cita la reflexión de Lipsitz Bem acerca de las tres lentes del género y revisa cómo estas afectan tanto al texto de partida como al de llegada. Las tres lentes son: el proceso de enculturación, donde el masculino es el estándar y el femenino es la desviación; la polarización de los géneros que estructura la vida social en base a la idea de que son dos polos radicalmente diferentes; y el esencialismo biológico que sobredimensiona las diferencias y las atribuciones fisiológicas que corresponderían a cada género. La primera lente hace que las referencias a las mujeres respondan a su rol en la familia y su relación con los hombres. Un ejemplo muy citado en español es pasar una frase como "she had a child" [tuvo un/a hijo/a] a "fue mamá", donde la mujer pasa de tener un rol activo en la familia a una identidad meramente relacional.

Otras consideraciones importantes que realiza Kutálová (2014) se refieren a la forma estereotipada en la que se supone que hablan las mujeres en el mundo occidental y que, por lo tanto, es central para las producciones audiovisuales. En este sentido, cita estudios sobre las diferencias lingüísticas entre los géneros y detecta algunos prejuicios recurrentes: se supone que la mujer busca la cooperación; se expresa de una manera más emocional, menos organizada u objetiva; es excesivamente cortés; usa intensificadores, *tag questions*⁵ y léxico hiperpreciso para referirse a objetos de "su ámbito" (como colores, ropa, etc.). En este sentido, la simplificación o condensación intralingüística del mensaje que requiere el subtítulo puede justificar la reducción o incluso eliminación de algunas de estas marcas estereotipadas de "feminidad".

Como todos estos prejuicios pueden estar plasmados en el video⁶ de partida, Kutálová plantea que una traducción literal de este puede crear la impresión en la cultura meta de que dichos valores son predominantes en culturas que, especialmente con originales del inglés, pueden verse como jerárquicamente superiores o más avanzadas. Es que, como adelantábamos en la introducción, el cambio de público genera que el mismo "texto" sea comprendido de maneras diferentes y tenga consecuencias distintas. Pero Kutálová (2014) advierte también acerca de lo que sucede cuando la traducción no solo refleja el

⁵ Se refiere a preguntas o micropreguntas que suelen colocarse al final de una oración que sirven para buscar la confirmación de la comprensión o el acuerdo de parte de la interlocutora o el interlocutor. Algunos ejemplos en español son: "¿no?", "¿verdad?", "¿cierto?". Si bien muestran una intención cooperativa entre las personas que dialogan, pueden interpretarse también como muestras de inseguridad o de una necesidad de reafirmación de la otra parte.

⁶ Usamos aquí la palabra video en sentido amplio para referirnos a diferentes tipos de producciones audiovisuales, ya sea capítulos de series o películas, etc..

sexismo de la cultura de partida, sino también los de la cultura de llegada. En este caso, el nuevo público interpreta que sus valores son universales, o al menos compartidos por la primera.

Kutálová (2014) sin explicitarlo, sigue la idea de contrastar original y traducción desde una perspectiva de la manipulación similar a la de Toury (1982). En este sentido, un estudio dentro de esta disciplina debe comenzar por el texto meta para ver qué tipo y grado de equivalencia se encuentra con el texto fuente (dando por sentado que dicha equivalencia existe), al cual se debe analizar en segundo lugar. Toury entiende que esto no es solo posible siguiendo las normas de traducción aplicadas a una unidad de traducción determinada. De manera similar, Kutálová (2014) compara los diálogos en inglés y checo y se encarga de analizar lo que considera cambios en la traducción.

Como resultado de su estudio, vale la pena mencionar las categorías que construye para clasificar lo que conceptualiza como cambios siguiendo la misma línea de Toury (1982). En este sentido, los divide en cuatro categorías: respecto del rol social de la mujer, respecto de su forma de hablar, respecto de sus características y respecto de su relación con los hombres.

En el rol estereotipado encuentra diferencias en la forma de expresar la posición social de la mujer, su actitud activa / asertiva o pasiva y sus opiniones sobre el lugar tradicional que le compete en la familia y la sociedad. En relación con la forma de hablar, encuentra cambios en el lenguaje vulgar utilizado por mujeres, en las *tag questions* y en sus referencias a otras mujeres. En cuanto a las características de las mujeres, encuentra casos en los que se sobredimensiona la falta de certeza en sí misma, la necesidad de solidaridad, el altruismo y el clasismo. Por último, en la dimensión relacional con los hombres, identifica instancias de vulgaridad hacia el cuerpo femenino, su sobresexualización (respecto al original) y cambios en el tipo y la forma de cumplidos de ellos hacia ellas. Su conclusión es que la mayor cantidad de cambios que identifica entre el original y la traducción responden a la categoría "rol de la mujer" (Kutálová, 2014: 35).

Varias de estas categorías, como los cumplidos, la vinculación con el estatus y el rol social y los insultos /vocabulario soez serán objeto de análisis también en el presente trabajo.

III. Consideraciones acerca de la subtitulación

La particularidad del tipo de traducción que se analiza en este trabajo, es decir los subtítulos de ficciones, es que forma parte de un proceso complejo por el cual podríamos decir que ocurren cuatro "traslaciones". En primer lugar, como nos enseñan los estudios de teoría fílmica, cuando se trata de ficción guionada (como los casos que analizaremos), el primer texto "original" es el guion. Este primer género discursivo tiene una especificidad propia: busca imitar o reflejar la lengua oral, pero desde la escritura, lo cual genera una serie de dificultades. Luego, este texto se "traduce" a escenas con diálogos orales que no siempre siguen estrictamente la forma y el contenido del guion. Pero en esta oralidad encontramos aún características peculiares, ya sea de la escritura, o como producto del intento de "imitación" de un tipo de discurso que por su esencia misma incluye operaciones cognitivas y lingüísticas diferentes. Hasta se podrían plantear dos operaciones de "traducción" dentro del original, empezando por guionistas que intentan trasladar al papel sus hipótesis sobre la oralidad de sus propias sociedades y una segunda, la de cambio del canal escrito al oral. Como veíamos en la sección anterior, Kutálová encuentra que estas hipótesis iniciales y algunos de estos rasgos "vestigiales" de la escritura producen diálogos con ciertos tipos de sexismos que no deben confundirse con los que se darían en diálogos espontáneos.

Al respecto, Bruti (2009) señala un ejemplo de la divergencia entre la lengua producida naturalmente de forma oral y aquella que se representa en la ficción. La autora cita una serie de estudios sobre la forma y la distribución de los cumplidos que suelen ser proferidos en el discurso oral y encuentra que estadísticamente estas dimensiones difieren mucho entre el diálogo espontáneo y el guionado. Concluye, por ejemplo, que mientras que en Estados Unidos la mayor cantidad de cumplidos vinculados con la apariencia se dan entre mujeres, esto no es así en la ficción audiovisual. Además, encuentra diferencias entre la forma en que se formulan los halagos en la vida cotidiana frente a la forma que toman en la pantalla. Todo esto nos está indicando una primera etapa contradictoria que genera textos de partida con características híbridas. El equipo traductor, entonces, no va a traducir diálogos "naturales".

La segunda instancia de este proceso es la que implica un cambio de código, para describirlo en términos jakobsonianos. En este caso, como explica la misma Bruti (2009), se plantean tres transformaciones diferentes aunque, en general, simultáneas. En

primer lugar, la propiamente interlingüística, luego la que corresponde a un nuevo cambio de canal (del oral al escrito) y finalmente una intralingüística que corresponde a la condensación del mensaje para respetar los ritmos de lectura de subtítulos. Algunas de las características del texto de partida vinculadas a su origen escrito hacen que volver a la escritura no sea tan difícil. Por ejemplo, suelen respetarse los turnos de habla, es más común encontrarnos con oraciones cortas y completas, etc.

Sin embargo, esta etapa también cuenta con importantes limitaciones a la hora de llevar a cabo las tres transformaciones mencionadas. Bruti (2009) las divide en subjetivas y objetivas. Las objetivas son el tiempo en pantalla (*viewing time*) de cada subtítulo, la legibilidad, la sincronización entre el texto escrito y el oral. Otras restricciones se vinculan al público promedio que tenemos en mente: su ritmo y capacidad de lectura en relación con su edad y nivel socioeducativo, todo lo cual tiene consecuencias sobre la cantidad de caracteres por segundo que podemos utilizar, el equilibrio que debemos encontrar entre longitud y carga informativa.

Otra limitación vinculada al público que menciona De Marco (2009), que no es compartida con otras formas de traducción audiovisual, como el doblaje, ni en general con ninguna otra forma de traducción interlingüística es el hecho de que el texto de partida y el texto meta se presentan al público en simultáneo y, de hecho, la traducción se encuentra en un espacio físico subordinado. Esto refuerza la idea de superioridad del "original" y hace que, cuando se traduce de idiomas ampliamente difundidos como el inglés, el equipo traductor deba tener en cuenta el rechazo que puede generar una traducción más creativa o menos literal tanto en el orden sintáctico como respecto de posibles cognados. En su análisis comparativo de subtítulos y doblaje, más allá de las restricciones técnicas de cada proceso, encuentra que los subtítulos tienden a ser significativamente más literales que las nuevas voces.

Por otra parte, Kutálová (2014:15) se refiere a algunas restricciones vinculadas al medio: el texto es solo una parte subordinada del conjunto de la producción audiovisual, no puede contradecir o chocar con otros sistemas simbólicos en la pantalla, como los gestos, y debe significar con ellos, de manera armónica. Además, como puede suceder con el "original", forma parte de una industria que repite estereotipos porque tienen un efecto reconfortante en el público y el no chocar con este tiene consecuencias económicas (generar más ventas, mayor éxito, etc.).

En cuanto a las decisiones más subjetivas que debe tomar el equipo traductor, generalmente como consecuencia de las limitaciones listadas anteriormente, tenemos la priorización en cada intercambio de la función ideacional del lenguaje por sobre la interpersonal y textual. Especialmente para responder a la tercera transformación (intra lingüística), el equipo traductor está entrenado para priorizar lo "factual", aun cuando esto signifique la pérdida de significados pragmalingüísticos. Además, a la hora de simplificar el texto, la regla es eliminar los elementos que puedan deducirse de otros canales de comunicación no lingüísticos o se vinculen más a la expresividad, como los marcadores discursivos, las formas de dirigirse a una persona, las fórmulas de respeto, las reformulaciones, etc. (Bruti: 2009). Nuevamente podemos ver como ejemplo el caso de los cumplidos para mostrar que se trata de instancias donde no se ofrece información factual, pero sí se cumplen funciones pragmáticas importantes. Sin embargo, su transmisión en el texto meta estará subordinada a la función referencial del lenguaje.

No obstante, Kutálová (2014) cita un estudio realizado por Fawcett donde se argumenta que la mayor cantidad de diferencias entre el texto de partida y el de llegada pueden explicarse por cuestiones ideológicas y culturales más que por restricciones técnicas. Asimismo, remarca que lo que en la oralidad puede ser excusado como un arrebatado o una expresión descontrolada, en su forma escrita puede no tener ese mismo efecto, aún cuando vemos al personaje en la escena. Esto se vincula con una limitación que suele imponerse en los subtítulos en español latinoamericanos: el evitar de todas las formas posibles el uso de lenguaje soez, aún cuando en el diálogo original se use con frecuencia. El argumento parece ser que este tipo de palabras es más "disculpable" en la oralidad, pero genera un efecto más chocante en la escritura.

Para concluir, la hipótesis de este trabajo es que en estas tres transformaciones que se dan entre el texto de partida y el texto de llegada encontramos instancias ideales para reforzar o disminuir la transmisión de ideologías dominantes sexistas, ya que las limitaciones pueden ser usadas como justificación para su reproducción o exacerbación o como herramienta para el cambio. Si la traducción para subtítulos debe priorizar la función informativa, el equipo traductor se encuentra con mayor espacio de acción para reproducir o enfrentarse con los prejuicios tanto de la cultura de partida como la cultura de llegada.

IV. El equipo traductor

Además de las cuestiones técnicas específicas de los subtítulos, queremos referirnos al proceso que tiene como resultado el producto que llega al público de la lengua meta. En la bibliografía trabajada sobre género y traducción audiovisual (TAV), hemos notado una importante falta de reflexión acerca de su complejidad y el número de personas intervinientes. Es por eso que se decidió utilizar el término "equipo traductor" para visibilizar esta circunstancia. Ello implica que los valores plasmados en la traducción no son necesariamente de un individuo sino que pueden tener diversos orígenes.

Para empezar, los casos que se analizan en este estudio pertenecen a la plataforma Netflix. En un intento por romper con el tradicional anonimato de las traducciones, especialmente las audiovisuales, la empresa decidió consignar el nombre de la traductora o el traductor que realizó los subtítulos. Si bien se consigna durante los créditos y muy pocas personas le dan importancia, para quienes se desempeñan en este ámbito pareció un pequeño avance por el camino correcto.

Sin embargo, ponerle "nombre y apellido" al producto final puede ser también fuente de algunas confusiones. En la industria de la TAV, suelen existir agencias de traducción o intermediarias entre el cliente final y las/los traductoras/es y editoras/es. Asimismo, aunque el proceso puede diferir de una compañía a la otra, en todos los casos incluye varias fases. Primero, la transcripción del audio original que puede ser más o menos precisa y puede incluir o no los denominados *timecodes* y que suele no estar hecha por traductores. Luego, la etapa de traducción que suele contar con una buena pista de audio para el video, aunque no siempre, lo cual genera diversos niveles de dependencia respecto a la transcripción.

Más tarde se realiza la denominada *temporización*, si es que no se había realizado en la transcripción. Durante este paso es que se realizan los ajustes intralingüísticos más importantes que implican decisiones subjetivas sobre cómo parafrasear, eliminar contenidos, jerarquizar funciones pragmáticas, etc.. Si la temporización viene dada por el inglés, esta fase encuentra aún más restricciones, ya que las divisiones entre subtítulos están determinadas por el otro idioma. De todas formas, si los *timecodes* ya estaban colocados, la persona encargada de esta fase (que puede no ser quien realizó la traducción) puede hacer algunos ajustes donde sopesa la importancia del contenido

lingüístico frente a la necesidad de sincronización y de respeto al ritmo de lectura establecido.

Por último, tanto la traducción como la parte técnica de los subtítulos (ubicación en la pantalla, sincronización, etc.) pasan por un proceso de revisión. Más tarde, incluso después de haber sido publicado dicho producto final, puede realizarse un control de calidad tanto lingüístico como técnico, del cual está encargado un nuevo equipo (*testers*, coordinadores, gerentes de proyecto, etc.).

Todas estas etapas se ven atravesadas, además, por limitaciones de tiempo, pero también exigencias de quienes se encargan de gestionar el proyecto, así como del cliente (Netflix). Los requisitos lingüísticos para las traducciones al español suelen plasmarse en guías de estilo que recogen los principales lineamientos de la Real Academia Española y, en caso de necesitar aclaraciones, la Fundación del Español Urgente. Así, todas las instancias de revisión deben reasegurarse de que el texto se ajuste de manera estricta a estas exigencias.

Asimismo, los textos se ven encorsetados por exigencias económico-comerciales. En primer lugar, las guías de estilo de Netflix piden un español neutro⁷ para todo el ámbito latinoamericano, con especial prioridad respecto a términos y estructuras mexicanas, ya que este sería su mayor mercado. Como explican Kutálová y Díaz Cintas, se trata de las fuerzas comerciales que ejercen una influencia central a la hora de moldear el producto final.

Es así que tenemos entre tres y ocho personas involucradas en el proceso con diversos niveles de poder de acción sobre él y con un claro marco normativo como límite. Esto significa que las decisiones que vemos plasmadas en el producto final no pueden atribuirse a un individuo sino que responden a una diversidad de variables. Además, sin entrar en la discusión acerca de la existencia o no de una cultura "latinoamericana", está claro que el equipo traductor le va imprimiendo al texto los valores propios de sus diversas culturas, pero de los que consideran hipotéticamente como propios del subcontinente en general.

V. Diferencias en los sistemas gramaticales

⁷ Existen muchos estudios sobre la viabilidad de un español neutro y sus características, así que no nos enfocaremos en esta discusión en este apartado, aunque lo consideramos un factor muy importante a tener en cuenta para el análisis.

El género natural frente al género gramatical

Como en el presente trabajo nos concentramos en la traducción del inglés al español, encontramos algunas particularidades importantes respecto a la forma que ambas lenguas tienen de representar el género. Como indica Gathercole (2015), una primera distinción esencial entre el español y el inglés es que se trata de dos tipos de representación del género. En términos de Gathercole, el español es una lengua de género gramatical, mientras que el inglés es de género natural.

En los sistemas de género natural, algunos sustantivos que se refieren a los seres humanos y a algunos seres animados sexuados pueden presentar diferencias de acuerdo al género de sus referentes. Sin embargo, los modificadores de estos sustantivos no están marcados por género, es decir que los artículos y adjetivos son invariables. En el caso de los nombres marcados, esto puede llevar al uso de unidades léxicas totalmente diferentes, como *boy* y *girl* [niño y niña] que no comparten una raíz⁸. Sin embargo, en la mayoría de estos casos existen sustantivos comunes que los pueden reemplazar. En el ejemplo que estamos viendo, el inglés ofrece *child* y *kid*, que, a pesar de referirse a seres sexuados, no marcan un género determinado. Esto es significativo a la hora de referirse a grupos. Con sustantivos de raíces distintas y opciones neutras, el inglés se refiere a conjuntos de personas predominantemente a través de sustantivos epicenos.

Para ver cómo funcionan las divergencias en casos particulares, comencemos por enfocarnos en los sustantivos en inglés y español. Siguiendo el esquema anterior, ante un grupo de niños y niñas, el plural *boys* tiene una interpretación principalmente masculina y en casos de grupos de personas con distintos géneros, resulta mucho más común el uso de *kids* o *children*. Sin embargo, para los tres casos la traducción al español suele ser "niños" o "chicos", tanto en sentido de masculino genérico como masculino propiamente dicho (grupos solo de varones).

Para estudiar las consecuencias que esto puede traer para la representación de la mujer en la ficción, analicemos el caso de la segunda temporada de la serie *Rebellion*. Esta miniserie irlandesa está ambientada alrededor del año 1920, luego del Alzamiento de Pascua, y retrata desde distintos ángulos el accionar del movimiento independentista del

⁸ Algo similar sucede en español con sustantivos como *hombre* y *mujer*. Cabeza Pereiro y Rodríguez Barcia (2013) analizan el uso "genérico" de *hombre* en las definiciones del diccionario de la Real Academia Española en casos que fácilmente podría reemplazarse por términos genéricos como "humanidad", "seres humanos", etc.

país. Tiene tres particularidades que vale la pena destacar. Por un lado, su ubicación temporal es significativa, ya que busca reflejar las características de una sociedad católica del siglo pasado, con todos los prejuicios, estereotipos y sexismos que se daban en ella. Esto se combina con las contradicciones y los intentos de cambio que conllevan los impulsos revolucionarios. Pero la serie no busca reproducir preconceptos o ideas de la época de manera acrítica. De hecho, cuenta con numerosos personajes femeninos que cumplen un rol importante en la lucha, no solo como compañeras de los hombres, además de reproducir discursos feministas de la época. Estas tensiones y contradicciones se ven reflejadas en el lenguaje mismo utilizado por los personajes y encuentran dificultades para aparecer claramente en la traducción.

Veamos tres ejemplos de "boys" en la segunda temporada:

Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Comentarios
If you and the <i>boys</i> hadn't taken care of me.	Si no me hubieses ayudado.	"Boys" aquí se refiere a los miembros de la resistencia a pesar de que no todos sean hombres. La traducción omite esta referencia masculinizante.
We're the <i>boys</i> that make the noise!	Somos los que hacen ruido.	Aquí se refiere a los oficiales británicos y de esta manera se remarca que son todos hombres. El pronombre masculino en español podría interpretarse de manera genérica y permitirnos olvidar esta exclusión.
In case any of your old <i>boys</i> decided to spill the beans about operations	En caso de que tus hombres decidan retirarse de todo esto (...)	<i>Boys</i> refiere a los hombres que son parte del equipo operativo, que a su vez

here (...)		cuenta con mujeres en roles considerados subalternos. La traducción se ocupa de mantener esta distinción.
------------	--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Como vemos, cuando en inglés se elige no utilizar sustantivos epicenos, que son la forma de plural más común, la exclusión de la mujer de ciertos lugares predominantemente masculinos es aún más evidente y marcada. Si el masculino genérico no es tan usual y además las formas masculinas y femeninas no tienen una raíz común, es más fácil entender ese plural genérico con un masculino excluyente. Por su parte, el español tiene la posibilidad, como vimos, de omitir la referencia por completo. Además, al utilizar el masculino genérico plural de forma generalizada también en casos de seres no sexuados, puede dar lugar a una interpretación más amplia de los mismos enunciados. Esto no quita que consideremos que este genérico en español también invisibiliza la participación femenina.

Por otro lado, especialmente en los últimos 45 años, como indican Gómez y Binca (2019), el inglés fue progresivamente ampliando el uso y el número de sustantivos epicenos para seres sexuados tanto para referirse a personas de distintos géneros como para referirse un individuo concreto sin hacer distinción por género. Los sustantivos creados con los sufijos *-man/ -woman*, *-lord/-lady* y *-ess* (femenino) fueron ampliamente reemplazados por formas no marcadas según el género del referente. Se trata principalmente de palabras que denotan puestos de trabajo antiguamente ocupados solo por hombres (o solo por mujeres en el caso de los terminados en *-ess*), como azafata (*stewardess* se reemplaza por el neutro *flight attendant*), bombero/a (*fireman* se reemplaza por *firefighter*) y presidente/a de un comité (*chairman* por *chairperson* o simplemente *chair*). Como indican los autores, estos cambios se hicieron tan comunes en las últimas décadas, que son hoy de uso mayoritario y quien los utiliza no necesariamente lo hace para incluir conscientemente la diversidad de géneros. Tomemos algunos ejemplos de la serie *The Catch*. Este programa relata las aventuras de una investigadora privada que dirige su propio negocio junto con su socia, de manera tal que ambas se abren camino en un mundo donde suelen predominar los hombres. Es importante destacar que esta ficción busca repetidas veces romper con los estereotipos

de género y muestra a mujeres en distintos ámbitos tradicionalmente considerados masculinos.

Sustantivo neutro utilizado en inglés	Traducción
There will be a driver and an armed guard, plus a <i>bartender</i> who I'll be impersonating to sign for everything.	barman
You're under arrest for assaulting a police officer.	policía

Se trata de dos ejemplos particularmente interesantes. En el primer caso, el sustantivo con género marcado del inglés (*barman*) se evita en el original, pero se utiliza como préstamo en español, donde pierde su marca de género y se aplica también al femenino, es decir que es común en cuanto a su género en español pero no en inglés (Fundeu, 2011). En el segundo ejemplo, el texto de partida evita el uso de *policeman*, de género marcado, para referirse a un delito, y el español cuenta con un sustantivo de género común (policía). El uso de nombres comunes en español no resulta necesariamente incluyente, ya que suelen ir acompañados de artículos o adjetivos que especifican el género, a diferencia del inglés, pero pueden ayudar a reducir las marcas masculinas utilizadas de manera genérica, como intenta hacer el inglés.

Como resultado de los procesos descritos hasta aquí, es evidente que la gramática inglesa permite no expresar el género en una amplia gama de situaciones y contextos. Ello resulta imposible en castellano si seguimos los lineamientos de la Real Academia Española. Esto lleva a un uso extendido del masculino genérico en las traducciones. Sin entrar en el debate sobre los posibles cambios que podrían darse en el sistema para generar un lenguaje más inclusivo, queremos señalar una serie de inconvenientes que plantea el uso indiscriminado del masculino genérico.

El primer problema que surge es que en las series se suele hacer referencia a varios personajes de los cuales no conocemos el género y que pueden aparecer en capítulos posteriores o incluso anteriores a los que no haya tenido acceso el equipo traductor. Para su traducción, es usual que se elijan expresiones con masculino plural genérico incluso en casos en los que podrían existir estrategias que eviten indicar el género.

Veamos un ejemplo de *The Catch*:

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
(...)you slut shamed me in front of my bosses.	(...) me humillaste frente a mis jefes .

Como indicábamos más arriba, la serie trata de una agencia de investigaciones cuyas dueñas son dos mujeres, pero la traducción se refiere a ellas en este caso utilizando el término "jefes". Este hecho es particularmente significativo porque se pierde la oportunidad justamente de romper ese genérico y remarcar que las mujeres pueden estar (y de hecho están) en un puesto de poder. La serie busca representar a las mujeres como personas fuertes, decididas y capaces de ocupar cargos que tradicionalmente les eran vedados. En este caso, la gramática inglesa no nos puede recordar que ellas son quienes están en un puesto jerárquico, pero la lengua castellana sí lo permitiría. Sin embargo, el equipo traductor elige no hacerlo y, es más, elige un masculino plural que difícilmente pueda considerarse genérico cuando se refiere a dos mujeres concretas que vemos luego en la pantalla.

Esto es aún más común y notorio cuando hay una referencia a un personaje que aún no conocemos en un cargo jerárquico y que luego vemos que es una mujer. Es usual traducir, por ejemplo, *AG [attorney general]* como *fiscal general*, a pesar de que el personaje aparezca unos capítulos más adelante y resulte ser mujer. Al tratarse de personas específicas conocidas por quienes dialogan, este uso es aún más problemático porque no sería estrictamente hablando un caso genérico. Quien no conoce el género del referente es el equipo traductor, no quienes hablan de dicho personaje. Una alternativa que ofrece la lengua española sería, para seguir con el ejemplo, utilizar *Fiscalía General*⁹. Si bien este término puede esconder la presencia femenina en un puesto de poder (como lo hace el inglés), al menos no refuerza la imagen del hombre como el ocupante natural de ese lugar.

⁹ Es cierto que muchas de estas expresiones que podrían considerarse más inclusivas suelen tener más caracteres que el masculino genérico y que ello puede influir en la decisión del equipo traductor. Sin embargo, vemos que esto no es lo determinante, ya que en casos como el citado donde se trataba manifiestamente de mujeres, jefas y jefes tienen el mismo número de caracteres. Asimismo, el equipo cuenta con diversas estrategias para reducir la longitud del subtítulo dependiendo de qué aspectos del enunciado priorice.

Existe, por último, la posibilidad de que los personajes de una serie hablen a una persona que no aparece nunca en pantalla y de la cual nunca sabremos el género. Este caso es similar al anterior, pero menos problemático para el público, ya que no se genera una contradicción evidente en la narración. Por ejemplo, en *The Catch* tenemos:

They told me my lawyer was here.

[Me dijeron que me esperaba mi **abogado**].

Esta persona en particular (abogado/a) nunca aparece y no hay forma de conocer su género. Esta circunstancia puede dar lugar a tres opciones en la traducción: o se traduce con un masculino, cuya interpretación genérica para casos de este tipo es al menos cuestionable, o se usa una palabra inclusiva (como *representante*) o se usa el femenino. Cabe destacar que el texto de origen no explicita un género porque su sistema no lo requiere, lo cual no significa que sus creadores no lo hayan imaginado.

Entonces nos preguntamos: ¿sería un error usar el femenino? Si siguiéramos la línea del equivalencismo que plantea que la intención del original es lo más importante y debe respetarse, podríamos pensar que en muchos de estos casos quienes guionaron la serie imaginaron a una mujer o que, al menos, no imaginan siempre a hombres. Aún si nos alejamos de la idea del original como superior, vemos que el uso del femenino no cambiaría el significado del original y no afectaría negativamente la comprensión del relato. Sin embargo, permitiría imprimirle una nota de diversidad al texto que, de todas maneras, es verosímil. En este sentido podríamos pensar: si en nuestras vidas cotidianas no nos referimos a toda persona no presente con un masculino genérico si sabemos su género, ¿por qué hacerlo en la ficción?

El sistema gramatical del español en esta instancia nos ofrece la oportunidad de alimentar una representación más amplia y variada de las mujeres en la sociedad, marcando explícitamente la presencia femenina aunque sea en enunciados de importancia secundaria. Esta elección se torna particularmente relevante cuando vemos la frecuencia con la que se dan estos casos y notamos que, al menos en las series estudiadas, es casi exclusivo el uso del masculino para su traducción, con excepción de los ejemplos que se refieren a roles estereotípicamente femeninos como *ama de casa* (*homemaker*), *enfermera* (*nurse*), etc.. La excepción, por su parte, reaviva el

cuestionamiento respecto a este tipo de masculino genérico y nos hace preguntarnos si su uso es para respetar el original o para reproducir valores de la cultura meta.

Otras diferencias gramaticales

Continuando con la discusión sobre el sistema de género del inglés, cabe hacer una serie de salvedades. En primer lugar, en el sistema de género natural del inglés, los pronombres personales singulares y los posesivos que se refieren a entidades sexuadas sí dependen del género del referente. Es así que tenemos la secuencia:

he-him-his [él - lo/le - su] y la secuencia *she-her-hers* [ella - la/le - su].

Es aquí donde el sistema gramatical del español presenta opciones inclusivas. El castellano permite no explicitar el sujeto y borrar esa marca de género. Además, el posesivo en español sostiene esa ambigüedad y permite que enunciados generales o entidades respecto de las cuales se desconoce el género puedan incluir el femenino sin problemas. Por último, el pronombre de objeto indirecto en español también es común en cuanto al género y nuevamente incluye sin necesidad de un masculino genérico.

A diferencia de ello, el inglés debe explicitar el sujeto, necesita hacer la distinción a la hora de marcar posesión y, tanto para objetos directos como indirectos, utiliza pronombres con marca de género. Como plantean Gómez y Binca (2019), si bien se permite el uso del masculino genérico singular, esta lengua ya desde el siglo XIV, pero más marcadamente en los últimos 50 años, fue reemplazándolo tanto en contextos formales como informales por una forma común en cuanto a género: el pronombre nominativo *they*, su posesivo *their* y su forma dativa y acusativa *them*. Si bien originariamente es plural, como indica el diccionario Merriam-Webster (2019), el inglés cuenta con otros ejemplos en los que un pronombre puede interpretarse como singular o plural (como el caso del pronombre *you*) y por lo tanto no resulta extraño que *they*¹⁰ evolucione para incluir más naturalmente a los distintos géneros. La novedad respecto a ello es que recientemente pasara a utilizarse para referirse a personas de género no binario. Es decir, no solo de forma genérica sino también para individuos específicos.

Entonces, como indicábamos más arriba, el español puede sortear fácilmente la dificultad de traducir a un sistema binario el *they* singular genérico (y sus derivados) en

¹⁰ En adelante, nos referiremos a las formas *they* - *their* - *them* con interpretación singular simplemente como *they singular*.

la mayoría de los casos al poder usar un sujeto tácito, así como posesivos no marcados. Es cierto que el inglés, al usar *they*, está señalando explícitamente la duda respecto al género y el español no, de manera que el primero indica de forma más evidente la posibilidad de que la mujer ocupe estos espacios. Sin embargo, en este caso, la estrategia del español no implica una interpretación prioritariamente masculina como sí puede suceder con el masculino genérico.

Para el equipo traductor, no obstante, el problema principal que plantea el *they* singular se da cuando se refiere a una persona en particular. La Real Academia Española no acepta formas no binarias ni singulares ni plurales como parte del sistema de género gramatical del español, por lo cual se dificulta seguir sus normas a la hora de relatar historias sobre personajes disidentes.

Si bien el presente trabajo se enfoca en las representaciones de la mujer, vale la pena analizar un ejemplo de este caso en la serie *Billions*. Se trata de un programa enfocado en una financiera de Nueva York y sus problemas con la ley. Aunque esté protagonizado por dos hombres, cuenta con una variedad de personajes femeninos "no tradicionales"¹¹. Esta ficción intenta superar la mirada masculina predominante en el ámbito de las finanzas, y cuenta con una persona de género no binario que logra gran protagonismo a partir de la segunda temporada. Su género y la sexualidad casi no entran en discusión, se hace referencia a ello como temas secundarios y solo en momentos puntuales.

Veamos dos ejemplos de la tercera temporada:

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
(...)not nearly as big as the one you're making if you ask Taylor to do this. <i>They</i> have nothing to gain by going along.	Pero no es tan grave como el que cometerás si le pides a Taylor que haga esto. No ganan nada al seguirte la corriente.

¹¹ Con esto nos referimos al tipo de papeles comúnmente asignados a mujeres en Hollywood, como amas de casa o madres sumisas o, al menos, como personajes con poca historia propia y limitada fuerza narrativa que sirven principalmente como herramientas para el desarrollo de los personajes masculinos.

Oscar, my <i>CIO</i> ¹² , Taylor Mason.	Oscar, mi directora de sistemas de información, Taylor Mason.
----------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------

En estos ejemplos vemos las dificultades con las que se encuentra un equipo traductor para seguir los lineamientos de la RAE y relatar una historia con protagonistas disidentes. En el primer ejemplo vemos el uso del pronombre **they** para referirse a una sola persona, Taylor. En este caso sucede lo que indicábamos más arriba, el español ofrece la posibilidad de elidir el sujeto y por lo tanto no definir el género de la persona de la cual se habla. Sin embargo, el equipo traductor elige utilizar el verbo en plural, a pesar de no explicitar el sujeto, desaprovechando la oportunidad que ofrece la gramática castellana de no plantear ningún tipo de extrañeza o singularidad para las disidencias en este tipo de enunciados. En el segundo caso, el texto de partida evita el uso de pronombres para referirse a Taylor y presenta al personaje sin indicar su género. Sin embargo, la versión castellana utiliza un sustantivo femenino.

Estos dos ejemplos son solo muestras de las estrategias que usa consistentemente el equipo traductor a lo largo de toda la serie. Es decir, cuando en inglés se usa el *they* singular, el español usa un plural y a la hora de traducir adjetivos y sustantivos referidos a Taylor, se utiliza el femenino. Dichas decisiones pueden ser interpretadas de distintas maneras. Por un lado, a pesar de las posibilidades que ofrece la gramática española, el equipo traductor decide utilizar algo extraño al sistema (plural con sentido singular) que, a su vez, puede generar confusión en el público. Al forzar la lengua de esta manera, parecería reproducir una suerte de rechazo hacia el género disidente. Mientras tanto, al seleccionar sustantivos y adjetivos declinados para el femenino, parecería negar la posibilidad misma de esa disidencia a la vez que marcaría un determinismo biológico ante la selección de género. La traducción podría estar indicándonos que quien tiene asignado el sexo femenino al nacer no puede identificarse más que como femenino. Además, aquí deja de valer la idea de masculino genérico, de masculinizar todo lo que tenga género desconocido, ya que al tratarse de este individuo en particular parecería vedada la opción de incorporar en este "extremo" a alguien que no cumpla con los requisitos de masculinidad. El genérico deja de ser tal, pero los rasgos del personaje que

¹² Resulta revelador que en este caso el equipo traductor elija explicar la sigla, lo cual significa utilizar muchos caracteres adicionales. Como se indicó en la nota sobre Fiscalía General, las decisiones tomadas respecto a qué se puede acortar y qué no reflejan las prioridades de quienes traducen.

podrían vincularse con una identidad estereotípicamente de hombre (vestimenta, asertividad, profesión) pasan a ser lo "no marcado", de manera tal que el género se decide por aquello marcado, por aquellos rasgos interpretados como femeninos.

El rechazo a la disidencia en estos dos sentidos reproduce las estructuras patriarcales rígidas que plantean que lo masculino es la norma, que existen solo dos extremos del espectro de género, masculino y femenino, tan diferentes, de hecho, que cualquier mínimo rasgo considerado femenino automáticamente coloca al sujeto en ese otro extremo, más allá de cómo se presente ante la sociedad o cómo represente performativamente su identidad. Esto responde también a la normativa planteada por la RAE que asegura que el género gramatical para seres animados solo puede corresponder a su sexo biológico (sin explicar qué quiere decir con ello)¹³. Entonces, parecería que el equipo traductor debe realizar una labor investigativa sobre el sexo biológico del personaje y ante algunas señales mínimas en el cuerpo representado que indiquen que pertenece al campo de lo femenino, asignarle un género más allá de su voluntad. Estos enunciados en la lengua meta entonces parecen decirle al público que la mujer es mujer porque nació de esa manera y no puede borrar sus rasgos que la distinguen como tal del "estándar" masculino.

A partir de los casos específicos analizados en este apartado, podemos plantear algunas conclusiones preliminares. En primer lugar, recordemos que algunos estudios como el de Prewitt-Freilino, Caswell y Laakso (2011) han encontrado una mayor tendencia sexista en los países donde se hablan lenguas de género gramatical frente a los de género natural, sin que ello signifique un determinismo lingüístico. Sin embargo, como hemos visto, esto no implica un impedimento para que el español encuentre formas no sexistas de dialogar y que, en algunos casos, incluso pueda hacerlo de manera menos machista que el inglés. Como remarcan estos mismos autores, la forma de representar roles de varones y mujeres en cada idioma no depende únicamente del tipo del sistema de género, sino que influyen diversos otros aspectos tanto gramaticales como sociolingüísticos, ideológicos, políticos. Esto se ve reflejado en diversos casos revisados en la presente sección, donde vemos que el español y la práctica de la TAV ofrecen una

¹³ Esta opinión se ve volcada principalmente en sus redes sociales oficiales cada vez que se cuestiona al masculino genérico, a pesar de que en su diccionario haga una distinción entre género gramatical y sexo.

variedad de instancias en las que el equipo traductor puede elegir opciones que reivindiquen el espacio de la mujer en la sociedad, la hagan visible o, al menos, no la excluyan.

Asimismo, Prewitt-Freilino, Caswell y Laakso (2011) también remarcan que los términos automáticamente neutrales de idiomas como el inglés pueden ser interpretados de manera masculina y que, como vimos, los idiomas con sistemas como el español pueden aprovechar la necesidad de marcar el género para dar visibilidad a la mujer. Esto se evidenció en algunos ejemplos que trabajamos para las ficciones analizadas donde las referencias a personajes que nunca aparecerán en pantalla pueden servir para romper explícitamente con interpretaciones masculinas de términos genéricos.

Por lo tanto, de esta sección podemos deducir conclusiones que ayudan a romper con algunas ideas tradicionales respecto de que, en la traducción del inglés a idiomas como el español, es inevitable la menor neutralidad o la dificultad para superar preconceptos de género. En esa misma línea, Von Flotow (2018) plantea que diversos estudios demuestran que el inglés no es necesariamente más flexible y adaptable a los cuestionamientos de este tipo que otras lenguas de género gramatical. De hecho, la autora remarca que cada comunidad lingüística encuentra diversas formas propias de derrumbar estereotipos y construir discursos inclusivos y disidentes. Si bien a lo largo de los ejemplos anteriores encontramos que en la mayoría de los casos no sucede, entendemos que el equipo traductor puede buscar sostener una imagen no sexista, no conservadora de la mujer a través de estrategias diversas a las del texto de partida de manera tal que sean propias de la lengua y la cultura de llegada. Veremos algunos ejemplos más de ello en la siguiente sección.

VI. Del halago y la ofensa

En este apartado trabajaremos con dos instancias del discurso donde encontramos particular influencia de determinantes específicos de cada cultura: las expresiones de cortesía o alabanza y los agravios. Son de especial interés para los estudios de traducción audiovisual porque responden en gran medida a construcciones culturales que no necesariamente encuentran coincidencias entre los públicos de partida y de llegada. Es así que el equipo traductor debe actuar como puente entre ambos pero con una serie de limitaciones.

La primera, para las traducciones bajo análisis, es que debe dirigirse a una región amplia del planeta, es decir Hispanoamérica, donde difícilmente podamos encontrar formas de respeto y agravio uniformes, ya que, a pesar de compartir la lengua, no se trata de una única comunidad pareja de hablantes. De esta manera, el equipo debe trabajar meramente con hipótesis sobre elementos culturales compartidos por la mayoría de los países que serán los destinatarios, sin dejar marcas de preponderancia de unos sobre otros.

La segunda restricción consiste en el traspaso de un canal a otro (del oral al escrito) y lo que ello implica para la función expresiva del lenguaje. La oralidad suele ser el espacio de la espontaneidad, donde los exabruptos son más perdonables, mientras que la escritura se considera una forma más razonada, reflexiva, donde no se permite la misma forma de expresar emocionalidad. Esto lleva, como se señaló anteriormente, a que el equipo traductor se encuentre en medio de una serie de tensiones y contradicciones a la hora de plasmar estos dos tipos de instancias de lenguaje no referencial y tan fuertemente influenciadas por construcciones culturales (Bruti, 2009).

El respeto y los cumplidos

Dentro de la primera de las categorías, las muestras de respeto y admiración, incluimos expresiones verbales de deferencia, admiración, solidaridad o aprobación hacia una mujer o hacia las mujeres en general. Como indica Bruti (2009) cada sociedad cuenta con diversas maneras lingüísticas y no lingüísticas de cumplir estas funciones. En caso de ser verbales, suelen vincularse a actos del habla más conectados con la expresividad que con la función referencial del lenguaje, que es la que se suele priorizar en los subtítulos. Es por ello que nos parece de particular interés analizar algunos casos concretos.

Las demostraciones de respeto y los cumplidos, como señala Bruti (2009), pueden ser fórmulas estándar repetidas en ciertos contextos sociales para aceptar el diálogo y las relaciones interpersonales, pueden demostrar sorpresa o aprobación por el accionar de personas concretas o pueden mostrar valoraciones generales sobre grupos o colectivos sociales. Comencemos por ver un caso de halago individual con una frase más o menos fosilizada en inglés.

En la segunda temporada de *The Catch*, encontramos lo siguiente:

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
What a pleasure to finally meet the other <i>beauty and brains</i> behind this operation.	Qué gusto conocer a la otra belleza al mando.

Como apuntábamos más arriba, se trata de una serie en la cual es relevante la imagen de la mujer en puestos de poder tradicionalmente ocupados por hombres. En este caso, el personaje conoce a las directoras de la empresa de investigaciones y las halaga de dos maneras. Se trata de un momento específico de comienzo de una relación social que sigue ciertos patrones preestablecidos de amabilidad y cordialidad con un fin sociopragmático específico. Además, recordemos que, como nota Bruti (2009), el comportamiento vinculado a los cumplidos es particularmente importante porque es un espacio de negociación de identidades y relaciones sociales. Todo esto es lo que está en juego en la escena transcrita.

Por un lado, como remarca Bruti (2009) es usual en especial en ficciones audiovisuales escuchar cumplidos de parte de hombres hacia mujeres en referencia a su aspecto físico, aunque no sea tan común en la vida cotidiana. En este caso, el primer término positivo que aparece comienza por focalizar la atención en algo que tradicionalmente es importante para las mujeres en pantalla: su belleza. Pero en seguida destaca su inteligencia (*brains*). En inglés es usual la combinación "*beauty and brains*" de manera casi contestataria respecto de la idea de que una persona puede ser o inteligente o atractiva, pero no las dos. Sin desdeñar la importancia del aspecto físico, sirve como una forma de reivindicar otras cualidades socialmente valoradas.

El equipo traductor se enfrentó a un problema técnico al traducir este enunciado. Debido a las limitaciones de caracteres, se vio forzado a elegir una expresión significativamente más corta para halagar a la protagonista y decidió tomar uno de los dos elementos del inglés: la belleza. Al tratarse de una mujer, esta decisión no es menor. Si el cuerpo de la mujer está en juego casi permanentemente en las producciones audiovisuales, si su atractivo es lo que le suele dar valor en una trama tan comúnmente relatada desde la perspectiva masculina, reducir la alabanza a una cuestión de apariencias refuerza la idea de que las mujeres valen solo como objetos de deseo. Es significativo que de los dos términos se haya elegido el que sostiene estos valores y no el que los supera. Las

limitaciones técnicas podrían haber justificado la eliminación del cumplido referido al aspecto físico para dejar solo el término "inteligente" y haber habilitado una versión en español que rompiera con la mirada masculina sobre el cuerpo femenino que el inglés, al usar un cliché, no logró superar.

Veamos otro ejemplo, esta vez de *Billions*, donde no se trata de una interacción entre dos personas, una halagada y otra receptora del halago, sino de una referencia que hace un personaje sobre las mujeres en general.

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Drinking as I pleased, chasing women if not always <i>catching up</i> .	Bebiendo cuando quería, persiguiendo mujeres aunque pocas veces las atrapaba .

Esta es la manera en que el personaje caracteriza sus años de juventud, como despreocupados y un poco problemáticos debido a su comportamiento indisciplinado. Entre las acciones reprobables incluye el exceso de alcohol y de interés por las mujeres. Entendemos que se trata de un eufemismo para referirse a la búsqueda del placer sexual representado en el término "mujer". El final de la frase genera un efecto cómico ya que remarca que esa búsqueda no siempre era exitosa. Se trata de una especie de metáfora donde él como hombre corre detrás del deseo encarnado en la mujer, pero en esa carrera no siempre tiene la suficiente velocidad para alcanzarla, para llegar a donde está ella. Si bien no podemos hablar estrictamente de un halago a las mujeres, sí de alguna manera las pone en un plano más avanzado hacia el cual él debe "correr" para llegar y no siempre lo logra. Aunque con algunos tintes sexistas, esta imagen pone a las mujeres en un lugar de autonomía más avanzado respecto del hombre que las busca.

La traducción al español, por el contrario, parece construir una historia del gato y el ratón, donde el personaje masculino sería una suerte de depredador que quiere "atrapar" a su presa. Las connotaciones sexuales siguen presentes, pero se representa un comportamiento mucho más violento y avasallador, en particular con la elección de los verbos. Las mujeres serían entonces sujetos pasivos a los que el personaje principal no siempre "caza", pero no necesariamente porque ellas vayan "más adelante". Así, lo que

podía interpretarse como una especie de eufemismo que buscaba ser más respetuoso con la mujer pasa a ser una instancia más de reproducción de valores patriarcales en relación con un grupo. El equipo traductor deja pasar una oportunidad de reajustar la mirada masculina del inglés y termina por reforzarla y recargarla.

Por último, veamos otra dimensión del respeto que surge de una diferencia gramatical fundamental entre el español y el inglés. Nos referimos al caso del tratamiento de cortesía a través del "usted" que en muchos países latinoamericanos se utiliza como manifestación de mayor respeto y deferencia que el tuteo¹⁴. Esta distinción no existe en inglés y para decidir cómo se tratarán los personajes en su versión castellana, el equipo traductor debe valerse de una serie de señales lingüísticas y extralingüísticas no solo en cada escena sino en la serie en su conjunto.

Veamos un ejemplo de la serie *Rebellion*.

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Do <i>you</i> have the key word?	¿ Tiene la clave?
That's very good, <i>Ms.</i> Sweeney. Very good. <i>You'll</i> join us, yes? This evening after supper for cards.	Muy bien, <i>Sra.</i> Sweeney. Muy bien. ¿ Vendrás con nosotros esta noche a jugar a las cartas?

En el diálogo citado, un oficial felicita a su secretaria (que en realidad tiene un trabajo mucho más amplio que el administrativo) por haber logrado descifrar una comunicación del "enemigo" (la resistencia irlandesa). En el contexto de la época (1920) y en el ámbito militar, es comprensible que los interlocutores se traten con un grado de formalidad mayor. Así, en inglés, el jefe siempre se refiere a su empleada con el tratamiento de cortesía "Miss Sweeney".

Como indican Bica y Gómez (2019), la oposición del inglés Ms. (para mujeres solteras) y Mrs. (para casadas) constituye un ejemplo de sexismo en la lengua. Sin embargo, en

¹⁴ La línea entre la formalidad y la informalidad en el trato, las jerarquías sociales que se configuran a través del diálogo y la distancia que pone la persona que enuncia dependen fundamentalmente de la cultura. Algunas zonas de Colombia y Centroamérica utilizan el ustedeo de manera generalizada mientras que en otros países es casi inexistente. Queda entonces a criterio del equipo traductor encontrar una forma o aceptable para las distintas culturas latinoamericanas.

este caso también es una instancia de respeto de parte de un superior hacia una mujer en un cargo inferior, subvalorado. No es inusual, dependiendo de la época y el contexto, que a las asistentes y secretarías se las llame por su nombre de pila.

La traducción al español produce una serie de contradicciones que es importante analizar. Por un lado, probablemente debido a restricciones en el número de caracteres, utiliza "señora" (en lugar de señorita, la traducción literal del inglés). En este sentido, es importante remarcar que en español el título de señora puede atribuirse a las mujeres después de cierta edad sin indagar necesariamente sobre su estado civil. En el caso de los personajes de la serie, Sweeney es una mujer no demasiado joven que, además, trabaja, lo cual era inusual para las mujeres casadas, de manera tal que se hace más evidente su soltería. Podemos suponer entonces que tanto las necesidades técnicas del subtítulo como ciertas costumbres culturales llevan al equipo traductor a desestimar la división tajante entre casadas y solteras.

Sin embargo, a la hora de poner en juego las convenciones de formalidad y respeto en el trato (ustedeo frente al tuteo), el equipo traductor cambia su elección según la actitud que presenta el enunciante respecto de su interlocutora. A pesar de que la convención en TAV suele ser mantener uniformidad en el tipo de tratamiento que se den los personajes entre sí (si comienzan con usted, deben continuar de esta manera), en la interacción de estas dos personas aparecen importantes variaciones incluso en una misma escena. En el ejemplo citado, el mismo jefe, al hablar de trabajo y alabar su desempeño, usa "usted" con Sweeney, mientras que la tutea inmediatamente después, al invitarla a una salida de una manera autoritaria, a pesar de la clara incomodidad que genera en su subalterna. Entendemos que esto puede explicarse debido al abrupto cambio en el tema del diálogo y el paso de una actitud halagadora a una avasalladora. Los vaivenes en el registro utilizado hacen más notoria esta diferencia en castellano que en inglés y pueden llamar la atención del público respecto de ello, remarcando la incomodidad que este intento de cercanía no acordado genera en la protagonista, pues ella continúa tratándolo de usted.

Insultos y críticas

Por otra parte, como indica De Marco (2009) entre las maneras que tiene una comunidad lingüística de expresar disconformidad, enojo o rechazo hacia la otra persona, lo que podríamos denominar globalmente como enunciados de ofensa, encontramos particularidades culturales que se reproducen muchas veces de manera casi irreflexiva, de tal forma que se terminan fosilizando incluso cuando son marcadamente sexistas.

Como señala la misma autora, los insultos hacia las mujeres suelen no tener equivalentes para los hombres y con frecuencia hacen referencia a su sexualidad o a características consideradas negativas desde una visión patriarcal.

En las ficciones audiovisuales, particularmente las estadounidenses, el insulto original suele limitarse a una serie de palabras aceptadas por los censores, ya que en los casos de programas de canales no pagos, está prohibido el uso de cierto vocabulario soez independientemente del horario en que se emitan. En español, las convenciones de subtítulos para la televisión latinoamericana solían prohibir también el uso de estos términos, incluso en canales *premium*. La plataforma Netflix vino a romper con esa norma y habilita su uso, aunque muchas personas expertas en el área aún acostumbran evitar las denominadas "malas palabras" porque consideran que su impacto, al estar escritas, es mayor. Además, nuevamente el equipo traductor se enfrenta a la dificultad de encontrar frases que puedan ser comprendidas de manera similar y compartidas por la mayoría de las sociedades latinoamericanas, lo cual, para vocabulario tan fuertemente marcado por la cultura, no es tarea fácil. Es por ello que en el ámbito de la TAV al español se fueron generando una serie de traducciones estándar para ciertos insultos muy comunes del inglés. Un caso emblemático es el de la palabra *bitch*.

Entre los insultos frecuentes en el mundo anglosajón que logran pasar por la censura, se encuentra esta palabra que tiene un primer significado de "hembra canina", a partir del cual se deriva su uso ofensivo hacia las mujeres para referirse a alguien que es prepotente, maliciosa, vengativa (Merriam-Webster, 2019). Todas estas son cualidades consideradas negativas, particularmente para una mujer. Es por eso que podemos decir que es un insulto sexista y patriarcal que no tiene equivalente en masculino. El insulto *hound dog* (perro) para un hombre es de mucho menor uso y refiere a un hombre grosero, inútil o detestable (Merriam-Webster, 2019) aunque suele no utilizarse de

manera ofensiva. De esta forma vemos que su versión femenina considera como negativas cualidades que en masculino no lo serían¹⁵.

Con muchas traducciones al español se popularizó la traducción literal de *bitch* por "perra". Sin embargo, este insulto en español tiene un significado distinto. Como señala el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), tanto perro como perra pueden denotar una "persona despreciable", pero en femenino es también sinónimo de "prostituta". De esta manera, el español le añade una dimensión vinculada a la sexualidad femenina que el inglés no tiene. Por ello, los equipos traductores empezaron a buscar nuevas formas de traducir este insulto que, a veces sin dejar de ser sexistas, eviten reproducir esa implícita reprobación hacia la sexualidad de la mujer.

Veamos un ejemplo de la serie *The Catch*.

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
I think that <i>bitch</i> just played me.	Creo que esa bruja me engañó.

En este caso, el equipo traductor elige el sustantivo "bruja", que según la RAE (2019), en femenino significa "malvada". De esta manera, evita el *perra*, que parecía más literal, y por lo tanto el insulto sexual hacia la mujer. También se evita el término "zorra", de aún más marcada connotación sexual, que había sido el más utilizado en la temporada previa. Cabe notar que "bruja" puede también considerarse sexista, ya que "brujo" no significa lo mismo para el hombre y proviene de una tradición de rechazo hacia la mujer autosuficiente. Al respecto, Martínez Rivera (2011) señala: "[eran] mujeres que contravenían los órdenes establecidos en Europa durante la Edad Media. Las mujeres a las que se les designaba como "brujas" eran por lo regular ancianas solas, económicamente desposeídas, que no contaban con la protección de algún hombre". En este sentido, se acerca más al significado del término en inglés y, además, a pesar de tener connotaciones sexistas, da lugar a la reivindicación de valores históricamente considerados inapropiados para la mujer.

¹⁵ Por su significado relacionado con valores considerados inadecuados para la mujer, en los últimos años existe un movimiento feminista de "recuperación" o reivindicación del término para remarcar el empoderamiento de la mujer, como se señala, por ejemplo, Gary Nunn en su nota "Power grab: reclaiming words can be such a bitch" del 30 de octubre de 2015 en *The Guardian*, disponible en: <https://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2015/oct/30/power-grab-reclaiming-words-can-be-such-a-bitch>

En el mismo orden del insulto por vía de la sexualidad, podemos analizar un ejemplo que ya habíamos citado de *The Catch*:

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
(...)you <i>slut shamed</i> me in front of my bosses.	(...) me humillaste frente a mis jefes.

En este caso, nos enfocamos en el término "*slut*", que hace referencia a la promiscuidad femenina. Si bien en el diálogo no se utiliza como insulto sino para remarcar que el agravio que sufrió la protagonista se relacionaba con un hombre que la quiso avergonzar por su vida sexual, la traducción suaviza esta referencia y pone el foco en el agravio en sí (la humillación) y no en el contenido que lo produjo. El público ya vio previamente el intercambio que lleva al personaje a hacer este reproche y el equipo traductor no considera necesario recordarnos que se trataba de una crítica a la sexualidad de la mujer. Vinculado a este tema, veamos un último ejemplo de esta serie.

Diálogo en inglés	Subtítulos en español
It's very romantic - I mean in a teenage <i>girl way</i> .	Es muy romántico. Lo digo en sentido adolescente .

La idea de que la mujer es la que sobrerromantiza las relaciones y no puede (ni debe) concebir el sexo sin amor, en especial cuando es joven, lleva a fórmulas como esta, en la que la niña adolescente es el símbolo de la ingenuidad y virginidad. Este tipo de discurso se reproduce incluso en una serie que busca cambiar la imagen típica de la mujer en las ficciones para televisión. Con las limitaciones de caracteres como posible justificación, el equipo traductor resuelve esta valoración negativa sobre las jóvenes haciendo referencia únicamente a su edad y no a su género. De esta manera, la ingenuidad se relaciona con la poca edad y la inexperiencia y no con la condición de mujer.

Como conclusión parcial de esta sección podemos decir que, luego de analizar dos tipos de actos de habla donde predomina la función expresiva del lenguaje y las influencias culturales, encontramos que ante las diversas limitaciones que existen a la hora de

trabajar con series con perspectiva de género, los equipos traductores ofrecen diferentes respuestas que pueden reforzar estereotipos e imágenes negativas de la mujer o suavizar (o hasta incluso borrar) algunos matices machistas. El análisis sobre si cada cultura en sí misma es más o menos sexista no puede servir como explicación lineal de las decisiones tomadas por los equipos traductores, sino que nos encontramos ante complejas realidades sociolingüísticas, ideológicas y políticas que encuentran soluciones diversas para casos concretos. Lo que sí queda comprobado es que las características particulares de la traducción audiovisual de inglés a español latinoamericano representan una serie de oportunidades para desafiar incluso al tradicionalmente llamado "original" al llegar a un público nuevo luego de pasar por manos traductoras y representar a la mujer de una manera más equitativa y positiva. Además, puede poner el foco en momentos concretos de opresión, como en el caso analizado del jefe que incomodaba a su secretaria, a través de una diversidad de estrategias lingüísticas.

VII. Conclusiones

A lo largo del presente trabajo se analizaron diferentes ejemplos de subvaloración, desdén y desestimación del rol de la mujer en la sociedad tanto en los diálogos en inglés como en la traducción. A través de un repaso por diversos estudios previos realizados por otras autoras, vimos que no existe necesariamente una coincidencia entre audio y subtítulo, sino que algunos casos de sexismo en el texto de partida no estaban presentes en el de llegada y vice versa. Reconocimos, además, que no puede sostenerse una visión desprestigiada de la traducción en línea con la idea de "traduttore traditore", donde seguir estrictamente una lectura determinada del texto fuente sea el único horizonte al que todo equipo traductor debe intentar llegar.

Para comprender cómo trabajan las subtituladoras y los subtituladores con la imagen de la mujer en la ficción, estudiamos ejemplos concretos de temporadas de series de televisión con ciertos años al aire (en ningún caso una primera temporada), dos de las cuales son estadounidenses y una irlandesa, todas las cuales intentan en mayor o menor medida romper con estereotipos de género y mostrar luchas respecto del tema, aunque ello no sea necesariamente parte de la trama principal. En diversos casos señalamos que el inglés no estaba exento de contradicciones que podrían plantear dificultades para su traducción. Además, identificamos dos desafíos a la hora de preparar las series para el

público latinoamericano: las diferencias gramaticales entre las lenguas y las diferencias culturales plasmadas en muestras de respeto, halagos e insultos. Con esto en mente, nos basamos en la hipótesis inicial que planteaba que estas y otras limitaciones (técnicas, dialectales, etc.) pueden permitir que el equipo traductor refuerce o disminuya la transmisión de ideologías dominantes sexistas, de manera tal que logre reproducirlas, magnificarlas o generar herramienta para el cambio.

Con ejemplos concretos, identificamos una serie de oportunidades para construir imágenes más empoderadoras de la mujer en la ficción, algunas de las cuales fueron aprovechadas en los subtítulos analizados y otras no. También encontramos desafíos ante los cuales la versión en español terminó por producir sexismos de la cultura meta que no estaban presentes en el texto de origen.

Luego de este recorrido, consideramos necesario un cuestionamiento y una reflexión acerca de las prácticas traductoras predominantes y los preconceptos acerca de la falta de flexibilidad del español para representar nuevos enfoques más igualitarios. Además, entendemos que no siempre los equipos traductores toman decisiones que representan a la mujer de manera negativa, sino que muchas veces desaprovechan oportunidades para aportar a una construcción más positiva de lo femenino. Comprobamos que los espacios de mayor influencia cultural (como insultos y halagos) llevan a una mayor reflexión y una labor creativa en el proceso de traducción que aquello que parece darse por sentado o generar mayor aversión al cambio, como en el caso de las diferencias gramaticales. Además, encontramos motivos para rechazar la idea de que, por tratarse de un sistema de género gramatical, los enunciados en español van a ser necesariamente más sexistas que los de una lengua de género natural como el inglés.

Finalmente, coincidimos con De Marco (2009) y Kutálová (2014), en que de manera global, desde una perspectiva comparada, las traducciones audiovisuales suelen llegar a una representación de la mujer similar a la del texto fuente (el mayor sexismo en algunos casos se compensaría con su disminución en otros), lo cual no significa que el proceso esté exento de contradicciones y de resultados variados ni niega la necesidad de continuar analizando y cuestionando la práctica de esta profesión en cuanto a la problemática de género se refiere.

VIII. Bibliografía

Diccionarios y guías normativas

- FUNDEU (2011). "Barman, plural Bármanes", artículo publicado el 04 de febrero, ú.f.c.: 10/06/2019, disponible en: <https://www.fundeu.es/recomendacion/barman/>
- MERRIAM-WEBSTER (2019). "Words We're Watching: Singular They", ú.f.c.: 02/05/2019, disponible en: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/singular-nonbinary-they>
- MERRIAM-WEBSTER (2019). *Merriam-Webster's Collegiate Online Dictionary*. Ú.f.c.: 27/06/2019, disponible en: <https://www.merriam-webster.com/>
- RAE (2019). *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, disponible en: <https://www.dle.rae.es>

Artículos, ponencias y libros

- BICA, P., Y GÓMEZ, R. (2019). La erradicación del masculino genérico y la inclusión de nuevas identidades: una demanda social reflejada en la lingüística castellana e inglesa, en *Memorias del 64 Congreso Anual de la International Linguistic Association*, Lenguaje y Territorio, ú.f.c: 10/05/2019, disponible en: https://www.academia.edu/39361480/Ponencia_La_erradicaci%C3%B3n_del_masculino_gen%C3%A9rico_y_la_inclusi%C3%B3n_de_nuevas_identidades_una_demanda_social_reflejada_en_la_ling%C3%BC%C3%ADstica_castellana_e_inglesa
- BRUFAU, N. (2009). *Traducción y género: propuestas para nuevas éticas de la traducción en la era del feminismo transnacional*, Universidad de Salamanca.
- BRUTI, S. (2009). "The Translation of Compliments in Subtitles", en DÍAZ CINTAS (ed) *New Trends in Audiovisual Translation*, Multilingual Matters editora, Bristol.
- CABEZA PEREIRO, MC, y RODRÍGUEZ BARCIA, S. (2013) "Aspectos ideológicos, gramaticales y léxicos del sexismo lingüístico". *Estudios filológicos*, no.52, ú.f.c.: 20/03/2019, disponible en:

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132013000200001

CAGNOLATI, B. (2013). Traductología: Exploración de un enfoque feminista de la traducción [en línea]. *Memoria de III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, 25, 26 y 27 de septiembre, ú.f.c. 22/06/2019, disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3437/ev.3437.pdf

DE MARCO, M. (2009). Gender Portrayal in Dubbed and Subtitled Comedies, en DÍAZ CINTAS (ed) *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Multilingual Matters editora.

FAYEN, T. (1995). *In Search of the Latin American Faulkner*, Maryland, University Press of America.

LING, T. (2017). "Why Subtitlers Have One of the Hardest Jobs on TV", en *RadioTimes News*, ú.f.c.: 28/06/2019, disponible en: <https://www.radiotimes.com/news/tv/2018-05-16/how-do-tv-subtitles-work/>

NUNN, G. (2015). "Power grab: reclaiming words can be such a bitch", en *The Guardian*, número del 30 de octubre, ú.f.c.: 20/06/2019, disponible en: <https://www.theguardian.com/media/mind-your-language/2015/oct/30/power-grab-reclaiming-words-can-be-such-a-bitch>

PÉREZ MARTÍNEZ, M. (2011). "Las brujas: un acercamiento desde la perspectiva de género", *Gaceta Iztacala*, UNAM, 11ª época, número del 10 de septiembre.

PREWITT-FREILINO, J., CASWELL, A., LAAKSO, E. (2011). "The Gendering of Language: A Comparison of Gender Equality in Countries with Gendered, Natural Gender, and Genderless Languages". *Sex Roles*, número de febrero.

SIMON, S. (1996). *Gender in Translation*, Londres. Routledge.

TOURY, G. (1982) "A Rationale For Descriptive Translation Studies". *Dispositio*, VII (19-20), ú.f.c.: 27/06/2019, disponible en: https://www.jstor.org/stable/pdf/41491224.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents

VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Nueva York, Routledge, ú.f.c.: 20/03/2019, disponible en: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.475.4973&rep=rep1&type=pdf>

VON FLOTOW, L., y JOSEPHY-HERNÁNDEZ, D. (2018). "Gender in Audiovisual Translation: Advocating for Gender Awareness". *The Routledge Handbook for Audiovisual Translation*, Londres, Routledge.

WILSON, P. (2004). *La constelación del sur : traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.

Entrevistas y conferencias grabadas

CASTRO, Olga (2018). *Activismo feminista y traducción en un mundo transnacional*, Universidad de Vigo, ú.f.c. 22/06/2019, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zxl_-ArXeo0

SEMINARIO PERMANENTE SOBRE LITERATURA Y MUJER, UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (2017). *Memorias de Congreso Mujeres y Traducción: creatividad, género y relaciones de poder*, ú.f.c.: 20/01/2019, disponible en: <https://canal.uned.es/series/5ab23039b1111fb80c8b4569>.

VON FLOTOW, L. (2010). "Translating *The Second Sex*: A Discussion with the Translators of the New English Edition of Simone de Beauvoir's Classic Feminist Work", panel del Center for Translation Studies del Barnard College, ú.f.c. 20/04/2019, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iZR4FCOTs38>

VON FLOTOW, L. (2017). "Luise von Flotow interviewed by Anthony Pym on November 10, 2017", ú.f.c. 22/06/2019, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Giow8vU_5eU

Capítulos de series citados

ATKINSON, K. [creadora], GREENLEA, R. [director]. (2017) "The Cleaner" [capítulo de serie de televisión]. RHIMES, S. [productora]. *The Catch* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80063931>, ú.f.a.: 02/03/2019.

ATKINSON, K. [creadora], ROBIN, S. [director]. (2017) "The Hard Drive" [capítulo de serie de televisión]. RHIMES, S. [productora]. *The Catch* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80063931>, ú.f.a.: 02/03/2019.

ATKINSON, K. [creadora], TURNER, J. [directora]. (2017) "The Dining Hall" [capítulo de serie de televisión]. RHIMES, S. [productora]. *The Catch* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80063931>, ú.f.a.: 02/03/2019.

ATKINSON, K. [creadora], STEWART, N. [directora]. (2017) "The Knock-off" [capítulo de serie de televisión]. RHIMES, S. [productora]. *The Catch* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80063931>, ú.f.a.: 02/03/2019.

ATKINSON, K. [creadora], SCOTT, J. [director]. (2017) "The Birthday Party" [capítulo de serie de televisión]. RHIMES, S. [productora]. *The Catch* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80063931>, ú.f.a.: 02/03/2019.

TEEVAN, C. [creador], MORSHEAD, C. [directora], Episodios 1, 2, 5, MAGEE, C., DUNNE, C. [productoras]. *Rebellion* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80094273>, ú.f.c.: 20/06/2019

KOPPELMAN, B. [creador], EMMERICH, N. [director], "The Wrong María González" [capítulo de serie de televisión]. KOPPELMAN, B., LEVIEN, D., ROSS SORKIN, A., BURGER, N. [productores]. *Billions* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80067290>, ú.f.c.: 20/06/2019.

KOPPELMAN, B. [creador], DAHL, J. [director], "Hell of a Ride" [capítulo de serie de televisión]. KOPPELMAN, B., LEVIEN, D., ROSS SORKIN, A., BURGER, N. [productores]. *Billions* [serie de televisión]. En Netflix, <https://www.netflix.com/title/80067290>, ú.f.c.: 20/06/2019.