

## La atenuación en el doblaje y la subtitulación de *The Green Mile*

Attenuation in the dubbing and subtitling of *The Green Mile*

Lidia Rodríguez  
Gabriela S. Alanís Uresti

### Resumen

El presente artículo forma parte de la investigación doctoral titulada: “Crítica a la traducción para el doblaje y la subtitulación cinematográficos desde la perspectiva del análisis del discurso. Un estudio aplicado a *The Green Mile*” que realiza Gabriela S. Alanís Uresti bajo la dirección de Lidia Rodríguez. Es un estudio cualitativo-descriptivo donde contrastamos la versión original en inglés estadounidense de *The Green Mile* —película hollywoodense de 1999—, con las versiones doblada y subtitulada al español de México. Partimos del presupuesto relativo a que, en la traducción cinematográfica, se atenúan algunas referencias, como las relativas a conductas sexuales y el lenguaje soez, a fin de ser estratégicamente cortés; y, específicamente, analizamos dos mecanismos de atenuación: la selección léxica mediante la cual se emplea el eufemismo, y la modalización discursiva. Estos mecanismos se constituyen en estrategias de carácter lingüístico, pragmático y semiótico cuando se presentan en las versiones: original (VO), doblada (VD) y subtitulada (VS), tanto en el canal visual como en el acústico, por lo cual se examina su evidencia en los códigos verbales, paraverbales, y no verbales. La base teórica versa sobre estudios de atenuación, cortesía, eufemismos y tabúes lingüísticos, con propuestas metodológicas de Gutiérrez (2008), Nájjar (2009), Brown y Levinson (1987), Bravo (2001), Albelda (2010), (2005), Albelda y Briz (2010), Briz (2002a; 2002b), Allan y Burrige (2006), Chamizo (2008), Seiciuc (2010), Foucault (1987), Dubois (1969), Dubois *et al* (1973) y Rodríguez (2004).

**Palabras clave:** atenuación, cortesía, eufemismo, tabú lingüístico

### Abstract

This paper is part of the doctoral thesis entitled “Critique of translation for film dubbing and subtitling from the perspective of discourse analysis. A study applied to “The Green Mile”, written by Ph.D. student Gabriela Saturnina Alanís Uresti, directed by Ph.D. Lidia Rodríguez. It is a qualitative and descriptive study where we contrasted *The Green Mile* - a 1999 Hollywood film, original in American English - with its translated versions: dubbed and subtitled into Spanish of Mexico. We start from the presupposition that in film translation, some references such as the ones related to sexual behaviors and offensive language are attenuated in order to be strategically polite. Specifically, we analyzed two mechanisms of attenuation: lexical selection whereby a euphemism is used, and discursive modalization. These mechanisms constitute strategies of linguistic, pragmatic and semiotic nature as they appear in original (OV), dubbed (DV) and subtitled (SV) versions; both in acoustic and visual

channels. Therefore, we examine these occurrences on verbal, para-verbal, and non-verbal codes. The theoretical basis includes studies of attenuation, politeness, euphemisms, and linguistic taboos. This paper is based on methodological proposals by Gutiérrez (2008), Nájjar (2009), Brown y Levinson (1987), Goffman (1967), Leech (1983), Fraser (1980) Haverkate (1994), Bravo (2001), Albelda (2010), (2005), Albelda y Briz (2010), Briz (2002a; 2002b), Allan y Burridge (2006), Chamizo (2008), Foucault (1987), Seiciuc (2010), Dubois (1969), Dubois et al (1973), and Rodríguez (2004).

**Keywords:** attenuation, politeness, euphemism, taboo

---

Lidia Rodríguez, Universidad Autónoma de Nuevo León, [liardiardza@yahoo.com.mx](mailto:liardiardza@yahoo.com.mx)

Gabriela S. Alanís Uresti, Universidad Autónoma de Nuevo León, [galuresti@hotmail.com](mailto:galuresti@hotmail.com)

Recibido: septiembre 2014 / Aceptado: marzo 2015

## 1. Introducción

En el presente estudio se enfoca la atenuación discursiva que se manifiesta en el uso de eufemismos, y en la modalización en la traducción cinematográfica. Con este objetivo se utiliza una metodología cualitativo-descriptiva que permite examinar a profundidad el empleo de esos dos recursos de la atenuación que, con un fin estratégicamente cortés, son introducidos en el filme, tanto en el canal visual como en el acústico de la película "The Green Mile",<sup>1</sup> producida en Hollywood en 1999. Se contrasta la falta de atenuación o su empleo mediante el uso de eufemismos y recursos de la modalización no asumida en los códigos verbales, para-verbales y no verbales de: la Versión Original (VO) de la película en inglés estadounidense; con la Versión Doblada (VD), que conserva la imagen pero cambia el audio en los diálogos entre los personajes y las narraciones al español; y la Versión Subtitulada (VS), que conserva el audio original pero que incluye subtítulos sobreimpresos en la Lengua Meta (LM): el español.

La base teórica incluye planteamientos de: Gutiérrez (2008), Nájjar (2009) acerca de la traducción cinematográfica; Brown y Levinson (1987), Goffman (1967), Leech (1983), Fraser (1980) Haverkate (1994), Bravo (2001), Briz (2002a, 2002b) y Rodríguez (2009), que aplicamos en lo referente a la atenuación y la cortesía, así como Albelda (2005, 2010) y Albelda y Briz (2010), en la consideración de propuestas metodológicas para su estudio; Allan y Burridge (2006), Chamizo (2008), Foucault (1987) y Seiciuc (2010), cuyas concepciones nos

---

<sup>1</sup> En adelante se abrevia por sus siglas en inglés: "TGM".

han servido para analizar el funcionamiento del tabú; y Dubois (1969), Dubois *et al* (1973), y Rodríguez (2004), en nuestro acercamiento a la modalización del discurso.

El presupuesto básico que sustenta nuestro estudio se refiere a que la traducción de dicha película se da en dos dimensiones: la primera corresponde al traslado al español de los diálogos cara a cara que son entablados por los personajes de la historia narrada; y la segunda, menos evidente pero más importante, se remite al cuidado de la traducción en el diálogo que se establece entre la película y el espectador. En esta segunda dimensión, se entiende al filme como un todo con significado global, que conforma un macro acto de discurso donde el enunciador, Frank Darabont, como creador de la obra cinematográfica, emite el mensaje a un enunciatario o receptor, que en este caso es de carácter colectivo, y corresponde a los espectadores. Al respecto, ha de tomarse en cuenta que, mientras en el Texto Original (TO), los espectadores potenciales comparten con el enunciador la cultura subyacente en el inglés americano, en las versiones del doblaje y los subtítulos, los receptores del mensaje cinematográfico poseen otro sustrato cultural, el que subyace en el español, que es la lengua en que es emitido el Texto Meta (TM). Los traductores responsables de este texto, al escribir el guion de las mencionadas versiones necesariamente debieron tomar en cuenta esta diferencia en la recepción y, en consecuencia, cuidaron el mensaje que resulta mediado por el paso de una lengua a la otra, cada una incidida por su respectiva modalidad audiovisual y cultural.

Atendiendo a este presupuesto básico, se ubica el problema de la presente investigación, que se enfoca en la traducción de TGM donde se ha tomado muy en cuenta el contexto cultural, que en parte corresponde al antecedente de la historia narrada. El TM, que los espectadores reciben en el doblaje y los subtítulos, es la versión en español de la adaptación hecha para el cine por el guionista, director y productor de la película, Frank Darabont, de la novela del famoso escritor, Stephen King. Esta novela fue publicada originalmente en inglés, en seis libros de bolsillo, el primero titulado: *The Two Dead Girls*, fue publicado el 28 de marzo de 1996, los siguientes volúmenes salieron cada mes, hasta llegar al último titulado: *Coffey on the Mile*, el 29 de agosto de 1996; se volvió a publicar como libro de bolsillo, pero esta vez en un solo volumen, el 5 de mayo de 1997<sup>2</sup>. Fue traducida al español por María Eugenia Ciocchini con el título de *La Milla Verde (El pasillo de la Muerte)*. En cuanto al responsable de los subtítulos de la película, no se tienen datos, ya que no se incluye

---

<sup>2</sup> Además, el 3 de octubre de 2000 se publicó en un libro de pastas duras y, en 2007, como edición conmemorativa.

información alguna en los DVDs de esta versión<sup>3</sup>; en cambio sobre el doblaje —aunque se desconoce el nombre del traductor— se sabe que fue dirigido por Arturo Mercado en el Estudio “Grabaciones y Doblajes, S. A.”.

Otro aspecto contextual de la traducción es el grado en que se ha cuidado que en los diálogos, como advierte Salvador Nájjar, cada personaje use el estilo que corresponda a su nivel económico y social, por lo cual en las películas estadounidenses, se hace “hablar a los indios norteamericanos y a los africanos de *Tarzán* (1934) con los verbos en infinitivo (*tú decir, yo partir, él no hablar*, etc.);” (2009, p 156) y también para designar en forma apropiada los “topónimos, estereotipos sexuales, nombres propios y de los alimentos, alusiones literarias, identidades nacionales, chistes, juegos de palabras, etc.” (2009, p. 156). Asimismo, nos ha interesado examinar los recursos de que se ha valido el traductor al tiempo de tomar en cuenta los estereotipos, las tradiciones y costumbres a las que se alude en el texto original; esto es, porque “hay traducciones que causan confusión al no mencionar los equivalentes en castellano de cantidades, pesos y medidas, como son el billón en inglés, la libra, las yardas, los pies, las millas, etc.” (Najar, 2009, p. 156).

Además, hemos considerado en qué medida el traductor del texto cinematográfico ha evitado el uso de expresiones que, en el paso a la lengua meta, pudieran interpretarse como manifestaciones de “misoginia, xenofobia, repudio a lo homosexual, burla de los enfermos o físicamente impedidos, así como respetar cánones, tabúes, códigos morales e ideológicos de la lengua y la cultura del país, o de los países de destino final” (Nájjar, 2009, p. 155). Al respecto, con Nájjar, puede verse cómo el título de la serie *The Lone Ranger and Tonto* (1949), en la lengua original, no adjudicaba sentido alguno al nombre dado al indígena que acompañaba al héroe que protagonizaba los episodios, se llevaba todos los créditos al ser sajón y, por tanto, hablante nativo del inglés. En cambio los receptores que dominaran el español sí podrían captar el sentido despectivo de “Tonto”, designación que, al estar en su lengua, pudiera hacerlos partícipes del insulto dado a alguien que estaba en una situación semejante a los latinos en los Estados Unidos (de raza diferente a la sajona y hablantes nativos de otra lengua). Para evitar esta situación conflictiva, los traductores que emplearon el español como Lengua Meta (LM), tuvieron esta consideración al darle a la serie el título de “El Llanero Solitario y Toro” (Nájjar, 2009, p. 156).

---

<sup>3</sup> El empleo de los términos tabú que son comunes en el habla coloquial en España y frases como: y “...cuando Toot *está de bromas*” que se emplean allá y no en México (donde se dice *sale con sus bromas* o *con sus ocurrencias*)” nos hace pensar que tal vez la transliteración se haya hecho en ese país europeo.

Otra observación de Salvador Nájjar es que, además de elegir los vocablos y las frases de modo que el doblaje coincida con “ los movimientos de los labios de los actores originales”, el traductor-adaptador del doblaje de voz, además de dominar “la lengua que traduce y, tanto más, de la lengua propia”, requiere poseer “un amplio bagaje cultural que le permita saber de la historia y las costumbres, lo mismo que de las fobias y de las filias lingüísticas de cada país involucrado en el intercambio cultural implicado en todo material audiovisual en el que le corresponda colaborar” (2009, p. 155).

Este tipo de control por parte de la moral ha cedido su influencia en los Estados Unidos a una supuesta libertad de expresión que, en la película que sometemos a estudio, se manifiesta en la inclusión de escenas de sexo y de extrema violencia, así como el empleo de un lenguaje soez. Sin embargo, puede decirse que sigue vigente en el tipo de películas que, encierran un mensaje moralista, como *The Green Mile*, que destaca como cumplimiento del deber y apego a la ley, lo que en nuestra cultura puede ser percibido como falta de piedad y ejercicio de la venganza en forma de aplicación de las leyes y la corrupción en el aparato oficial encargado de hacerlas cumplir, así como una denuncia de la injusticia causada por la discriminación, etc. Esta vigencia de la auto-censura hacia aspectos tabú se evidencia en la metáfora visual que corresponde a la escena donde Paul llega a su casa, después de que Coffey lo curó de una fuerte infección urinaria que le había impedido tener contacto amoroso con su esposa:

(1) (VD)

JAN: ¿Qué te dijo el doctor?

PAUL: Ah, pues, ya conoces a los doctores, habladurías nada más.

JAN: Habladurías...Hay estofado...

Ésta lo recibe con la pregunta sobre la opinión del médico, a lo que él responde con lo que, en la VD, se tradujo como: “Ah, pues, ya conoces a los doctores, habladurías nada más”. En la imagen se ve a Paul acercarse a su esposa que está preparando la cena, y, al tiempo que ella da la espalda, hace eco repitiendo: “habladurías”. El espectador ve que él le toca suavemente la espalda, y ella añade a su respuesta: “hay estofado”. En el ejemplo 2 continúa el diálogo:

(2) (VD)

JAN: ¿Qué es lo que estás haciendo?

PAUL: ¿Qué es lo que sientes?

JAN: Bueno sé lo que se siente, se siente delicioso (imagen 9).

PAUL: Jan, sí Jan, sí Jan.

Él empieza a desatarle el delantal, la abraza, le besa y le acaricia el cuello, y ella, sin voltear hacia la cámara, pregunta asombrada: “¿qué es lo que estás haciendo?”; y a la pregunta de Paul (¿qué es lo que sientes?), responde: “bueno sé lo que se siente, se siente delicioso”; se besan apasionadamente, y enseguida se ve el exterior de la casa iluminada por la luz de la luna y se alcanza a escuchar que Jan jadea, respirando agitadamente al ritmo de lo que se sobreentiende como un placentero encuentro sexual entre marido y mujer: hay un fundido a negro, y un breve silencio que indica el paso de las horas. La próxima escena inicia con la aparición gradual de imagen donde se va iluminando el exterior de la casa; y, ya de día, se siguen escuchando jadeos y entre ellos: “sí, Jan, sí, Jan” y un gruñido placentero que puede interpretarse como un sobreesfuerzo de Paul al llegar al clímax.

Después de esta metáfora visual, se da un intercambio verbal que termina en la siguiente escena donde se ve la cama, Paul encima de Jan, y ambos están abrazados y cobijados. Nunca se expuso a los espectadores la imagen de sus cuerpos desnudos, bastó verlos besarse —que por cierto la imagen del beso se atenúa, pues aparece simultáneamente con la imagen de la ventana—, intercambiar miradas, y escuchar jadeos y todo lo deja el director a la imaginación del espectador.

En cambio, la censura que se aplica a la traducción de películas extranjeras impone a ésta restricciones comunicativas, culturales, ideológicas, políticas, además de económicas y otras más de índole diversa. Este tipo de censura de la traducción se ejerce en forma distinta en cada país; y, aunque no siempre se identifica su fuente, puede evidenciarse en la restricción de las posibilidades en la selección de opciones de la traducción verbal, que es la que más interés tiene en el presente estudio.

En este sentido, con Gutiérrez, admitimos que cada vez que se exhibe una película en sus versiones traducidas (dobladas o subtituladas), ésta “constituye un producto cultural diferente” (2008, p. 197). Este autor examina la censura que restringía la traducción cinematográfica del inglés al español durante el gobierno de Franco, en España, y distingue entre: “el ‘guion traducido’ (GT), que contiene los diálogos traducidos al español, y el denominado ‘guion censurado’, que se reconstruye añadiendo las modificaciones que fueron realizadas por los censores sobre dicho GT, y sirve como base del doblaje o subtítulo de la versión traducida” (2008, p. 198). Muestra cómo, en ese periodo de la historia, España “se caracterizó por el cierre de fronteras y la defensa a ultranza de los valores más tradicionales,

la censura se ejercía no solo a través del sistema educativo y los medios de comunicación, sino también en todos los espectáculos públicos”, aunque advierte que “la preocupación por controlar la difusión del pensamiento a través del medio cinematográfico se manifestó ya antes del final de la Guerra Civil” (Gutiérrez, 2008, p. 201). Así, pronto se creó un gran número de “organismos de censura cinematográfica” (Gutiérrez, 2008, p. 200); y el resultado del control así ejercido fue que “textos cinematográficos que, después de haber sido traducidos del inglés y censurados ya en español, fueron exhibidos en España entre 1951 y 1981” (Gutiérrez, 2008, p. 209), pero al lado de éstos se cuentan otros “cuya exhibición no tuvo lugar entre los años citados ya sea porque en ese periodo dicha exhibición no fue autorizada o porque ni siquiera se contempló la posibilidad de solicitar la autorización necesaria para posibilitar su exhibición en España” (Gutiérrez, 2008, p. 208).

Por otra parte, Gutiérrez propone el estudio de la censura que se centre en las “adaptaciones de otros textos anteriores en el tiempo (esto es) películas cuyo texto fuente (o su autor) haya sido considerado problemático (...) se podrá comprobar si dichas películas tienden o no a conservar el grado de peligrosidad asignado a sus fuentes” (2008, p. 221).

Así, por motivos de censura, el título de la película *El Jorobado de Nuestra Señora de París* se tradujo como *Esmeralda la Zíngara*, ya que, en España, “no era aconsejable la referencia directa a una obra y/o autor que formara/n parte del *Índice de libros prohibidos*” (Gutiérrez, 2008, p. 222); y en el doblaje de *La noche de la iguana* fue autorizado pero a condición de que se presentaran nuevamente los diálogos ajustándose la traducción a los originales y en la traducción-adaptación de la versión doblada, esos ajustes fueron: “Rollo 3º.- Suprimir escena de Shanon abrochándose el pantalón cuando está con Charlotte en su habitación”; y “Rollo 9º.- Suprimir la palabra “voluptuosa” sustituyéndola por “placentera” u otra similar” (véase Gutiérrez, 2008, p. 222, y ANEXOS).

Para las decisiones de la traducción, es relevante también tomar en cuenta el género donde se ubicó el texto cinematográfico original y la clasificación que se le da al Texto Meta, ya que Gutiérrez ha comprobado que, durante el periodo franquista: [...] los dramas (muchas veces denominados ‘melodramas’ en el contexto origen) y muchas comedias recibían con frecuencia las más graves calificaciones de la censura española. En cambio, las películas de aventuras, de dibujos animados y muchas otras comedias, cuyas características habría que analizar en detalle, nunca solían llegar a índices de peligrosidad preocupantes (2008, p. 223).

Atendiendo a las propuestas de Gutiérrez, observamos que la novela de Stephen King, fuente de la historia llevada a la pantalla, no suscitó conflicto alguno; al contrario, *The*

*Green Mile*, desde su primera publicación ganó el *Bram Stoker Award* por la Mejor Novela de 1996 y, en 1997, los *British Fantasy Award* y los *Locus Award* la nominaron como “Mejor Novela”; y tampoco su adaptación al cine en la VO fue conflictiva: La película *The Green Mile* obtuvo cuatro nominaciones a los premios Oscar y una nominación a los Globos de Oro. De acuerdo con información obtenida en la Internet Movie Database (IMDb) ([www.imdb.com/title/tt0120689/awards](http://www.imdb.com/title/tt0120689/awards)), en total ganó 16 premios y 28 nominaciones en premiaciones organizadas por diferentes academias y asociaciones estadounidenses, entre los años 1999, 2000 y 2001. Por ejemplo, en los Premios Saturn –organizado por la Academia de Películas de Ciencia Ficción, Fantasía y Terror– ganó en las categorías de “mejor película de acción/aventura/ *Thriller*”, y Michael Clarke Duncan y Patricia Clarkson fueron galardonados como “mejor actor” y “mejor actriz de reparto”, respectivamente.

Respecto al género donde se ubicó el texto cinematográfico original y la clasificación que se le da al Texto Meta, pues bien, *The Green Mile* en su versión original, en 1999, se anunció como *Crime | Drama | Fantasy* y con ese género se ha publicitado la mayor parte de las veces tanto en la VO como las versiones traducidas, aunque, tal vez por razones publicitarias, en ocasiones se cambia el género: por ejemplo, en la VO se agrega *Thriller*, y en las VD y VS, se anuncia como “Fantasía | Drama” o simplemente como “Drama”. En cuanto el mensaje en la VO presenta la oposición entre los personajes ejemplares y otros cuya conducta es reprobable, resulta difícil conservarlo en la traducción, ya que entre los valores que se destacan se hallan: el apego a la legalidad, que es más fuerte que la misericordia. En cambio en la cultura de los países hispanohablantes, se enfatizan más la compasión y la solidaridad.

Desafortunadamente, no se cuenta con un reporte similar al de Gutiérrez donde se pueda documentar la censura oficial que pudo haberse aplicado a la traducción de TGM, como película extranjera<sup>4</sup>. Por esta razón, para fines del presente estudio nos limitamos a considerar la censura que TGM revela solamente como recurso de la atenuación cortés, con base en las definiciones que se exponen en el siguiente apartado.

## 2. Definición de categorías básicas

Los conceptos básicos que sustentan el presente estudio se refieren al cuidado de la imagen que conduce al empleo de la atenuación con fines estratégicamente corteses; y los recursos

---

<sup>4</sup> En este sentido, consideramos que debe de haber un control que impida ciertas referencias que aludan al gobierno, por ejemplo, y que controle el doblaje, por Televisa, por ejemplo, pero no hay acceso a los datos que pudieran probar esta hipótesis.



de la atenuación que comprenden: el empleo de eufemismos a fin de disminuir el efecto negativo de los disfemismos y los cacofemismos; y los recursos de la modalización discursiva que disminuyen el compromiso del hablante respecto a lo que enuncia. Enseguida exponemos las definiciones correspondientes.

### **2.1. Cuidado de la imagen del receptor como norma de la cortesía**

Rodríguez (2009) describe la concepción que de la imagen social expone en el libro *La (Des)cortesía en México*, Silvia Kaul de Marlangeon, quien la entiende como motivada por autonomía y afiliación, dos necesidades del ser humano y, adhiriéndose a la propuesta que Nieves Hernández Flores plantea en ese mismo volumen, afirma que la imagen social y los valores culturales subyacen al comportamiento cortés; y cierra el texto de la “Introducción” del libro en referencia a que la raíz del término ‘cortesía’ implica distinción entre los cortesanos y los habitantes de las villas, y en México, donde no hay monarquía, se sigue estableciendo la separación social a través del ejercicio de la ‘etiqueta’ y de los ‘buenos modales’ versus los usos de “los ‘rudos’, ‘groseros’ que desconocen ese sistema, y, en consecuencia, no practican el cuidado de la imagen que se impone en sus normas” (Rodríguez, 2009, p. 11).

### **2.2. La atenuación cortés**

La cortesía es un fenómeno con valores y efectos en el nivel social de la lengua, en el nivel externo, por lo cual afecta las relaciones entre seres sociales que entablan una comunicación (Albelda, 2005, p. 94). Siguiendo con Briz, admitimos dos formas de cortesía: la que se ha llamado “cortesía normativa” y que presenta un alto grado de ritualización (aunque sea solo un saludo que responde a otro); y la cortesía que se practica en apego a una norma de conducta social o una lógica cultural que así lo dicta y aconseja (Briz, 2002a, p. 9). Al respecto observamos que en distintas escenas de *The Green Mile*, tanto en la versión original como en las traducidas, en el diálogo de los personajes se presentan las mismas marcas de cortesía normativa o ritual: el saludo, el ofrecer algo de tomar a un visitante, el trato de “usted” por parte de todos los interlocutores, el uso de títulos: como *ma’am*, *Mr.*, ofrecer asiento al visitante, decir gracias, etc.

Y, por otro lado, la conducta de cortesía puede adoptarse como estrategia para lograr un fin distinto del ser cortés, esto es que se trata de un comportamiento estratégicamente cortés. Así, con Goffman (1955), Brown y Levinson (1987) y Bravo (1996, 1999),

entendemos la cortesía como actividad social y admitimos que “se trata de un fenómeno de acercamiento o aproximación al otro, en busca de un equilibrio social, ya se entienda en relación con la imagen del Hablante y del Oyente” (Briz, 2006, p. 9); con Leech (1983), la concebimos con los costes y beneficios que éstos van a lograr o sufrir, y, con Fraser (1980) y Haverkate (1994, 2004), reconocemos los derechos y obligaciones de ambos interlocutores en toda práctica comunicativa (Briz, 2002b, p. 227).

En consecuencia admitimos que la atenuación tiene rasgos compartidos con la cortesía, aunque también se distingue de ésta. Para Albelda (2005) la atenuación no es una función social en sí misma; como señala Briz (1998), es una categoría pragmática<sup>5</sup> cuyo ámbito de actuación y sus efectos se dan en el discurso; por lo tanto, se manifiesta en el uso de elementos lingüísticos. Según Briz, “la atenuación es una manifestación lingüística y semántico-pragmática de la cortesía” solo cuando se constituye en mecanismo mediante el cual el hablante suaviza su mensaje para “evitar tensiones, malentendidos, amenazas a la imagen propia y sobre todo ajena” (2002b, p. 228); y los atenuantes funcionan como “modificadores semánticos y pragmáticos de lo dicho y del decir. No solo modifican el significado de una palabra sino que, como categoría pragmática, son estrategias que regulan la relación interpersonal y social entre los participantes de la enunciación (esto es, afectan al valor intencional, al propósito del acto de habla)” (2002a, p. 87). Por tanto, casi todas las precauciones que se toman en la traducción cinematográfica motivan el empleo de los recursos de la atenuación, que se introduce en TGM con el propósito de disminuir el efecto negativo que pudiera causar en los espectadores el acto de discurso realizado en cada exhibición de esta película.

Así entendida la estrecha relación entre la atenuación y la cortesía, para fines del presente estudio, centramos el enfoque en la atenuación-cortés, ya que la disminución de los efectos de la referencia en los diálogos del filme que analizamos muestra el intento del responsable de la VD y la VS (respectivamente) de ser estratégicamente cortés al tener cuidado de no dañar la imagen del receptor en su traducción. Para el análisis de la cortesía como estrategia en la película TGM se seleccionó el siguiente diálogo entre Paul y Percy:

(3) (VO)

PAUL: Percy, (...) *Why don't you go see if they could use some help?*

PERCY: *They got all the men they need.*

---

<sup>5</sup> De acuerdo con Albelda (2010): “La mayoría de los estudios sobre atenuación son de carácter pragmalingüístico (Fraser, 1980; Holmes, 1984; Bazzanella *et al*, 1991; Briz, 1995, 1998, 2003; Caffi, 1999, 2007; Albelda, 2008; entre otros)”.

PAUL: *Why don't you just go make sure?*

(VD)

PAUL: ‘Percy, (...) ¿Por qué no vas a ver si necesitan algo?’

PERCY: ‘Tienen la suficiente ayuda.’

PAUL: ‘¿Por qué no vas y verificas?’

(VS)

PAUL: ‘Percy... / (...) ¿Por qué no vas a ver si necesitan ayuda?’

PERCY: ‘Tienen todos los hombres que necesitan.’

PAUL: ‘Ve para asegurarte.’

En (3), Paul es estratégicamente cortés cuando se dirige a Percy: *Why don't you go see if they could use some help?*, que en la VD se traduce literalmente, “¿Por qué no vas a ver si necesitan algo?” y en la VS es ¿Por qué no vas a ver si necesitan ayuda?; en las dos versiones traducidas se conserva la pregunta retórica como estrategia de cortesía. La pregunta retórica es planteada a fin de atenuar la orden que da a su interlocutor, y, de este modo, alcanzar su objetivo (Briz, 2002a, p. 88). Y a la vez, muestra al receptor de la película la cortesía del personaje; no obstante, en el caso de la última enunciación de Paul, se observa una diferencia en la VS, respecto a la pregunta retórica de la VO y la VD (*Why don't you just go make sure?* y *¿Por qué no vas y verificas?*), se optó por traducirla en forma de orden directa: “Ve para asegurarte”.

### **2.3. El tabú en disfemismos y cacofemismos**

El tabú lingüístico resulta, de acuerdo con Foucault (1987), de la aplicación de procedimientos de exclusión mediante los cuales la sociedad y sus instituciones se proponen prohibir la emisión en referencia a ciertos temas (como lo relativo a las prácticas del sexo, por ejemplo) y de los términos que aluden a ellos; la emisión de lo prohibido constituye los que se designan “disfemismos” y “cacofemismos”. Los primeros corresponden al uso deliberado de un lenguaje violento, sin llegar a la obscenidad; y los cacofemismos, al uso de palabras triviales, obscenas, vulgares. Ambos son signos primarios, palabras heredadas con frecuencia alta en el uso, polisémicas y con parentescos léxicos muy variados, y que se constituyen en tabúes *per se* (Seiciuc, 2010, p. 32).

En nuestro acercamiento crítico a la traducción de TGM, hemos considerado los dos tipos de términos tabú, en: el TO, dado en inglés en nuestro caso, donde son aquellos disfemismos o cacofemismos que se han emitido en los diálogos pese a la prohibición por

parte de las instituciones que controlan el discurso en la cultura de la LO, esto es, en Estados Unidos, país donde se publicó la novela y se creó la obra cinematográfica; y el TM, dado en la variedad del español usado en la VD y en la VS donde los disfemismos o cacofemismos del TO se han traducido literalmente. Así, en la subtitulación aparecen palabras y frases que, aunque son términos tabú en países hispanoamericanos, no lo son en España: “Prefiero joder tu culo, que el coño de tu hermana, creo”<sup>6</sup>; y cacofemismos como el término “coño”, y la frases: que Wharton expresa para retar a Brutal: “¡Vamos, ‘jodevaras!’”<sup>7</sup>.

#### **2.4. La atenuación de tabúes mediante el eufemismo**

En la traducción no literal, los términos tabú en la VO son reemplazados por eufemismos. Según Lavinia Seiciuc, el eufemismo surge cuando queremos hablar de x pero no podemos usar la palabra x, ya que hay una presión –consciente o no– de una comunidad etnolingüística históricamente constituida. Su empleo resulta de una restricción que en la mayoría de los casos proviene de normas de cortesía explícita o implícita (2010, p. 26). Así, en la clasificación de tácticas generales de atenuación propuesta por Albelda y Briz (2010, p. 246), los eufemismos son uno de los mecanismos que difuminan el contenido semántico de lo dicho, sea que indeterminen la cualidad o disminuyan la cantidad. En TGM, este procedimiento se presenta en (4):

(4) (VO)

*You also scared the living crap out of me and Bill.....not to mention the inmates.*

(VD)

‘Y nos diste un susto a mí y a Bill, y a los internos también’.

(VS)

‘También nos asustaste a muerte a mí y a Bill. Sin mencionar a los presos’.

La expresión *the living crap* se refiere específicamente al desecho humano, y se constituye en un eufemismo al sustituir a *shit*, término que se ha constituido en tabú lingüístico por tener una connotación vulgar en el estilo formal, aunque se usa con frecuencia en el habla coloquial. Asimismo, en el español empleado en Hispanoamérica, las palabras “cagar”, “mierda”, “caca”, también son tabúes lingüísticos, por lo que en un contexto formal se sustituyen por otras formas eufemizadas como “popó”, “ir al tocador”, entre otras. En consecuencia, *Scared*

<sup>6</sup> En lugar de *joder*, conservando el registro, en México se emplea “coger” o “chingar”.

<sup>7</sup> En México no se utiliza el vocablo compuesto “jodevaras”; en su lugar, se dice: “maricón”, “joto”, “puto”, etc.

*the living crap out of me and Bill* podría traducirse en castellano correcto como: “Bill y yo nos cagamos (o nos zurrarnos) de susto”; pero, atendiendo a la tabuización de los términos “cagar/zurrar” en el español hispanoamericano, la traducción en la versión doblada elimina incluso cualquier eufemismo que pudiera sustituir a la frase ofensiva en el lenguaje formal, y solamente menciona el susto; y en la versión subtitulada se conserva el estilo (formal) mediante la introducción de un eufemismo retórico, una frase que, sin ser ofensiva, significa lo mismo (“nos asustaste a muerte”).

Seguimos a Chamizo (2008) al considerar que los eufemismos cambian según la sociedad, la época o el grupo social, ya que: “1) para cualquier grupo humano existen objetos tabú; y 2) en cualquier lengua existen mecanismos para denominar lo tabú con la intención de evitar el rechazo social” (2008, pp. 4-35). Así, admitimos la propuesta de Briz acerca de que, en la mayoría de los casos, el respeto a los tabúes lingüísticos persigue el cuidado de la imagen del hablante en los diálogos cara a cara; pero en la relación del cineasta con los espectadores, que está mediada por la traducción de una lengua a otra, el uso de eufemismos funciona como muestra de cortesía estratégica en cuidado de la imagen del receptor (colectivo) del mensaje (Cfr. Briz, 2002<sup>a</sup>, p. 88; Beinhauer, 1929, 1991, p. 132).

### **2.5. Modalización discursiva**

Para el análisis de la modalización, retomamos la definición ofrecida por Dubois y la entendemos como las marcas del emisor en sus enunciados, las cuales indican si lo dicho resulta “realizado o no, deseado o no, aceptado con alegría o con pena por el locutor o por otra persona” (1969, p. 103); de este modo, los indicadores de la modalización manifiestan si el emisor está de acuerdo o en desacuerdo en mayor o menor grado con aquello que predica. En esta concepción, la modalización se relaciona con la distancia entre el hablante y lo que dice: si es menor porque el emisor se hace presente en lo que enuncia, resulta una modalización asumida, por ejemplo cuando se habla desde el ‘yo’; pero si el hablante se aleja de lo dicho para indicar que no se adhiere a ello, como cuando se usa el impersonal ‘se’, resulta una modalización no asumida (Rodríguez, 2004, p. 188).

## **3. Metodología**

La metodología seguida en nuestro estudio es cualitativa y nos permite describir el funcionamiento de los usos de los recursos de la atenuación en la VD y VS de TGM, e inferir la tendencia que, en la práctica de la traducción, revela el uso de estos recursos. Con este fin

seleccionamos fragmentos de la película donde el diálogo comprende la emisión de una idea completa, de modo que son de distinta extensión: pueden estar conformados por un solo término, una frase o enunciado, o bien abarcar toda una escena, según requiera el análisis contrastivo entre la versión original y las dos versiones traducidas.

En los fragmentos seleccionados, aplicamos el análisis de la traducción en el doblaje y la subtitulación de TGM y centramos el interés en el grado en que se evade la traducción literal en casos en que ésta pudiera representar problemas de interpretación o conducir a sobre-entendidos como algún tipo de agresión dirigida hacia la cultura de la recepción. Asimismo, damos por hecho que el traductor conoce la historia y las costumbres del TO. Por ejemplo, que está consciente de que en los Estados Unidos sigue vigente la pena capital y que las ejecuciones se realizan en forma discriminatoria, como lo denuncia Stephen King en la novela-fuente, mientras en Iberoamérica ya ha sido abolida la pena de muerte. En consecuencia, consideramos que las diferencias histórico-culturales rigen de algún modo la selección de las distintas opciones en la traducción.

Enseguida ilustramos el procedimiento metodológico cualitativo-descriptivo, al exponer los pasos seguidos en el análisis de la atenuación que se manifiesta en la traducción del título de la película:

- 1) El contexto cultural de la película en cuya traducción analizamos los eufemismos y la modalización como recursos de la atenuación discursiva, corresponde a los Estados Unidos de la última década del Siglo XX, donde la electrocución y el envenenamiento por gases eran los principales métodos de ejecución de los condenados a muerte. En este país, se designa *Death Rows* a las penitenciarías que albergan a los prisioneros mientras esperan la ejecución de la pena de muerte: las de los hombres, *men's death row*; y las de las mujeres, *women' death row*. Por tanto, la designación *Death Row* se usa en sentido figurado para referirse al estado de espera de la ejecución: "*being on death row*", lo cual es, en cierto grado, irónico. Esta designación fue dada por Stephen King como subtítulo de su novela: *The Green Mile (Death Row)*, mientras que la VO de la película solamente conserva el título de la novela-fuente: *The Green Mile* que proviene del color del piso del corredor que, en la historia de ficción es de linóleo en un tono verde limón palidecido que suele asociarse con ambientes tristes.
- 2) En las versiones traducidas de la película, el título en inglés fue sustituido por: "La Milla Verde" en la versión doblada en España y en algunos países de Hispanoamérica; "El Pasillo de la muerte", en la versión subtitulada; y "Milagros Inesperados", en los

DVDs que se venden en México con la VS y también en las exhibiciones de la VD. El resultado del análisis de la atenuación es que ésta se emplea en el título traducido como “Milagros inesperados”, donde se disminuye el efecto negativo de las alusiones al estado de espera de la ejecución letal por parte de los condenados.

- 3) Nuestra interpretación de este resultado es que: en nuestro país se prefiere traducir los títulos de las obras cinematográficas de modo que orienten en el conocimiento del tema, lo cual se cumple en “Milagros inesperados”, además de evitar la dificultad que pudieran tener los receptores para reconocer la connotación que, en la VO adquiere el término *mile*, y que, si se optara por su traducción literal, solamente serviría como referencia a una medida de distancia (milla) que se usa en una cultura ajena; mientras en España se impone la tradición que tiende hacia la traducción literal; y esta misma tendencia se revela en la traducción del título de la VS, que reproduce la significación del subtítulo de la novela (*Death Row*: ‘El pasillo de la muerte’).

#### 4. La atenuación desde una perspectiva lingüístico-pragmática

En este apartado exponemos el análisis de la atenuación en su dimensión lingüístico-pragmática, que evidencia la disminución del efecto que podrían causar en el receptor (de los diálogos entre los personajes, así como del que se entabla entre el cineasta y los espectadores) los disfemismos y/o cacofemismos al ser sustituidos por eufemismos; y ampliamos la perspectiva hasta incluir aspectos semántico-discursivos que incluyen la modalización –que permite distinguir entre la atenuación y la intensificación del mensaje– y la semiótica.

En primer lugar, observamos que la atenuación se realiza con la mera “omisión de un cacofemismo” en casos donde el traductor se asegura de no cambiar el acto de habla, como en la traducción de una orden o mandato que se presenta en los siguiente términos:

(5) (VO)

*Move your ass. Let's go. Come on.*

(VD)

‘Muévete, entra, vamos!’

(VS)

‘Muévete. Entra. Apúrate.’

En (5), en la VO, *Move your ass. Let's go. Come on*; en la VS, “Muévete. Entra. Apúrate”; y en la VD, “¡Muévete, entra, vamos!”<sup>8</sup>. Lo omitido a fin de atenuar este acto de habla fue el término *ass* cuya traducción literal constituye un tabú en México y otros países hispanoamericanos.

(6) (VO)

You little *son of a bitch*.

(VD)

‘¿Qué es lo que estoy viendo?’

(VS)

‘Pequeño hijo de puta.’

En otros casos tampoco se cambia el acto de habla, pero el traductor se ve obligado a conservar el “uso de un cacofemismo equivalente” en español, como en el ejemplo 6, cuando PERCY se dirige al ratón (Mr. Jingles, en la VO; Sr. Cascabel, en la VS; y Sr. Jingles, en la VD) como: *You little son of a bitch*. A fin de que la traducción conserve el acto de insultar, el responsable de la VS lo reproduce literalmente: “Pequeño hijo de puta”<sup>9</sup>.

En cambio el traductor de la VD, el director del doblaje, Arturo Mercado, y sus colaboradores optaron por la “modificación del acto de habla”, y, a fin de no reproducir el insulto, optaron por sustituirlo mediante una pregunta retórica enfática: “¿Qué es lo que estoy viendo?”, forma de apelación que tiene valor de ortofemismo, según la definición dada por Allan y Burrige (2006, p. 29). Según estos autores, el ortofemismo consiste en el empleo del habla directa “orthophemism (*straight talking*)” (Allan y Burrige, 2006, p. 1); y Lavinia Seiciuc lo denomina “eufemismo neutro o grado cero” (2010, p. 31). Si bien la modificación del acto de habla en este caso modifica el sentido, la estrategia empleada en la traducción es la adecuada ya que: por una parte, la duración del movimiento de los labios en la expresión de la pregunta retórica consigue el requisito de sincronismo fonético impuesto por la cinética en torno a la isocronía; y, por otra parte, se ajusta al contexto situacional donde se introduce,

<sup>8</sup> Dado que, en la versión doblada, no hay un guion escrito de lo dicho en los diálogos, Gabriela S. Alanís Uresti los transcribió y agregó los signos de puntuación de acuerdo a lo que escuchaba en el audio de la película.

<sup>9</sup> En la versión subtitulada, se conserva el valor de cacofemismo mediante la expresión *hijo de puta*. La sustitución de la frase nominal *hijo de la chingada* –según el DRAE sí tiene valor de eufemismo–, que por cierto es más utilizada en México, se considera que tiene igual o mayor connotación negativa ya que *la chingada* cuenta con una extensa gama de significaciones (se relaciona con *rajar, romper, violar*, Paz, 1998, pp. 31-32) a diferencia de *puta* (prostituta) que, al resultar ajena a nuestra cultura (al menos en este sentido), su uso disminuye la carga valorativa del insulto en el español de México.



pues al tiempo de su emisión, en la imagen se observa que Percy ve al roedor<sup>10</sup>, de tal forma que también se consigue sincronismo de contenido.

Un recurso más de la atenuación al que se ha recurrido en la traducción de TGM es la “disminución del valor negativo del disfemismo”, que se ilustra en (7):

(7)(VO)

*Percy, are you crazy? You little son of a bitch!*

(VD)

‘Percy, eres un loco...Miserable!’

(VS)

‘Percy, ¿estás loco? Loco hijo de puta’.

En la VO en: *Percy, are you crazy? You little son of a bitch!*, este enunciado, que constituye de nuevo un acto de insultar, en la VS se tradujo casi en forma literal por ‘Percy, ¿estás loco? Loco hijo de puta’, y, de nuevo, en la VD es donde se elige una expresión más adecuada: ‘Percy, eres un loco...Miserable!’ pues se emplea la atenuación al sustituir la frase tabú (*son of a bitch!*: hijo de puta) por el adjetivo ‘miserable’ que tiene menor carga peyorativa que otros términos como “perverso, abyecto, canalla...”.

El “cambio de estilo” es otra estrategia de la traducción para atenuar lo dicho en el texto original en donde aparecen palabras tabú, como se analiza en (8):

(8)(VO)

*I still got something wrong with my waterworks, I don't want to pass it on you.*

(VD)

‘Hay algo malo en mis “vías urinarias”. No quiero contagiarte.’

(VS)

‘Todavía le pasa algo a mi “plomería”. No quiero contagiarte.’

Así, en esta intervención de Paul donde explica a su esposa en *I still got something wrong with my waterworks, I don't want to pass it on you*, y en la versión doblada se tradujo *waterworks* como “vías urinarias”, a fin de respetar el sentido, pero se cambia el estilo informal (humorístico sin llegar a lo vulgar) del disfemismo, al sustituirlo por un eufemismo que sustituye a la designación de

<sup>10</sup> Este ratón sale de la nada. Un día cualquiera se aparece en la prisión y se convierte en el mejor amigo de Eduard Delacroix, uno de los condenados a muerte, y quien era el blanco de los abusos del poder ejercido por Percy, el guardia que había conseguido empleo por recomendación de su tía, la esposa del gobernador. Percy odiaba a Del y quería matar al ratón.

esa parte del cuerpo con un nombre tabú. Esto es que, para conservar el estilo metafórico, informal y jocoso, se podría traducir como “*manguera*”, o bien, como se optó en la versión subtitulada, como “*plomería*”. Asimismo, se utiliza la estrategia de cambio de estilo con fines de atenuación al traducir la continuación del diálogo entre Paul y su esposa en (9):

(9)(VO)

*No. He'll want me to take sulfa tablets and I'll spend the week puking in my office.*

(VD)

‘No, ...pasaré el resto de la semana vomitando en cada rincón de mi oficina’.

(VS)

‘No,...y pasaré la semana vomitando en mi oficina’.

Al tiempo en que Jan le pregunta a Paul si ha ido a ver al médico, y él responde: “*No. He'll want me to take sulfa tablets and I'll spend the week puking in my office...*”. En las versiones doblada y subtitulada se tradujo *puking* como “vomitando”, con el fin de atenuar la referencia que pudo ser mal recibida por los espectadores si se hubiera traducido con el equivalente de ese vocablo, que en inglés es parte del *slang*, en la jerga mexicana, la onomatopeya “guacareando”.

El cuidado de la carga semántico-pragmática en el texto traducido —mediante el empleo de la modalización, la atenuación y la intensificación— encuentra una clara evidencia en la escena que tiene lugar ya entrada la noche, con Paul sentado a un lado del comedor, escuchando música a media luz, y al llegar su esposa Jan, se desarrolla este intercambio:

(10)(VO)

PAUL: *Hey, you. Music too loud?*

JAN: *There's just this big empty spot in the bed where my husband usually sleeps.*

(VD)

PAUL: *He said to tell you he's having a little trouble with that tonight.*

PAUL: ‘¿La música está muy fuerte?’

JAN: ‘M-m. La cama donde duerme mi esposo está vacía, puedes ocuparla?’

PAUL: ‘Me dijo que te dijera que tiene problemas esta noche.’

(VS)

PAUL: ‘¿La música está alta?’

JAN: ‘Hay un *bueco vacío* en la cama donde duerme mi marido.’

PAUL: ‘Dijo que te dijera que tiene problemas para hacerlo.’

Realizamos el análisis de este fragmento dialógico en el ejemplo 10, mediante el contraste de las tres versiones (VO, VD y VS) en cada uno de los tres turnos de habla, a fin de aclarar todos los cambios que implicó la traducción al tratarse de un mensaje dado, en su mayor parte, en el plano de lo implícito:

A. Primeramente, en la pregunta de Paul: “*Music too loud?*”, en la VO se devela un presupuesto relativo a que el nivel alto del volumen de la música ha despertado a Jan, y, a sabiendas de que ella sobreentenderá lo presupuesto, no le pregunta directamente por el efecto (es evidente que allí está ella despierta), sólo por la causa. En la VD, anteceden a esa pregunta tres turnos de habla muy breves, en los cuales Jan llama a su esposo por su nombre diciendo: *Paul*, y los dos intercambian el saludo “Hola”; y, en cuanto a la pregunta de Paul, tanto en la VD como en la VS, se tradujo en forma literal: “¿La música está muy fuerte?”, opción que conserva el sentido al que orienta el enunciado equivalente en la VO, y se constituye en el mismo acto ilocutivo de pregunta.

B. En el siguiente turno, en la VO se observa que Jan no contesta a la pregunta, y en cambio atenúa su respuesta: en el *dictum*, esto es, en el contenido proposicional de lo dicho en torno al motivo de la interrupción de su sueño; y en el *modus* (Albelda, 2010), que aumenta la fuerza ilocutiva del acto de insinuación que expone con el fin estratégico de que su esposo sobreentienda su insinuación relativa a la necesidad de la compañía de su marido en el lecho. Además, se evidencia el empleo de los dos opuestos: la atenuación manifiesta en la modalización no asumida que se indica cuando, en lugar de dirigirse en forma directa a Paul, presente en la escena, se refiere a él como *my husband*, como si estuviera ausente; y la intensificación, dada mediante la “modificación morfológica externa” marcada por el uso del adjetivo *big* que magnifica el contenido proposicional de la referencia al vacío en el lecho conyugal. Este segundo turno de habla fue traducido como: “M-m. La cama donde duerme mi esposo está vacía, ¿puedes ocuparla?”, en la VD; y “Hay un hueco vacío en la cama donde duerme mi marido”, en la VS. El primer enunciado de la traducción en la VD (La cama donde duerme mi marido está vacía), lo mismo que en la VS, en la oración subordinada “donde duerme mi marido”, se conserva la modalización no asumida y la atenuación al referirse a su marido (en su presencia) en tercera persona. Pero en ambas versiones hay cambios realizados en la traducción, respecto al texto original: al agregársele la pregunta (¿puedes ocuparla?) directamente dirigida a Paul, en la VD se pierde la fuerza ilocutiva de la

insinuación; y en la VS, se emplea la intensificación marcada en la redundancia enfática “hueco vacío”, que reemplaza a la frase nominal en inglés (*big empty spot*).

C. En la nueva intervención de Paul, que en la VO corresponde a la emisión de *He said to tell you he's having a little trouble with that tonight*, se evidencia el empleo de tres estrategias de atenuación: la modalización no asumida que se manifiesta en la referencia a sí mismo en tercera persona, estrategia atenuadora de justificación o excusa; el uso de la modificación morfológica externa (Albelda, 2012), indicada por el empleo del minimizador *little* que antecede al sustantivo *trouble* en lugar de emplear un intensificador y referirse al “grave problema” que enfrenta al no poder tener relaciones sexuales con su esposa a causa de su infección urinaria; y la introducción de un eufemismo, al referirse en forma velada al sexo mediante el pronombre indefinido *that* y el adverbio temporal *tonight* que indica que dicho problema no ha estorbado en forma permanente su relación matrimonial. Esta segunda intervención de Paul se tradujo como: “Me dijo que te dijera que tiene problemas esta noche” en la VD; y “Dijo que te dijera que tiene problemas para hacerlo”, en la VS. En ambas versiones, se conserva la modalización no asumida marcada por el empleo por parte de Paul de la tercera persona, como estrategia atenuadora de justificación o excusa. Pero hay, de nuevo, modificaciones en el mensaje cuando: en ambas versiones traducidas, la referencia a “los problemas” (en plural) modifica por completo el acto de ironía que se realiza en la especificación atenuada de: *a little trouble*, recurso eufemístico mediante el cual, en la VO Paul atenúa la referencia a la causa que lo alejó del lecho conyugal (el impedimento de la relación sexual con su esposa); en la VD se indica la temporalidad (pues se tradujo el adverbio temporal *tonight* como “esta noche”, lo cual no sucede en la VS donde se deja una referencia ambigua en cuanto a la duración de “los problemas”, pero en cambio, sí se especifica la causa que consiste en la imposibilidad de practicar el sexo, referencia que en la VO se atenúa a través del pronombre indeterminado *that* (eso), y, en la VS a través del clítico “lo” de “hacerlo”. Mediante este recurso se impide la ambigüedad de la versión doblada, donde esta intervención de Paul podría interpretarse en el sentido de que cualquier otro tipo de dificultades impidieron su presencia en el lecho conyugal esa noche.

La atenuación en los funcionamientos implícitos que permanece o se altera al paso del inglés al español es el resultado del intento del traductor para resolver la dificultad que enfrenta al tiempo en que los mensajes en la VO se dejan en el plano de lo implícito, y han de ser interpretados por el receptor (tanto el personaje de la película como el espectador de la misma) de modo que este aclare los presupuestos en cada intercambio dialógico y lo que ha

de sobreentenderse a partir de ese presupuesto; y la forma en que se resuelve esta dificultad encuentra nuevas evidencias en la traducción de los fragmentos en el ejemplo 11 donde se continúa el diálogo iniciado en el fragmento que acabamos de analizar:

(11) VO

JAN: *Worried about Melinda and Hal? Is that what's got you up?*

PAUL: *Yeah, that... And things.*

JAN: *Things.*

VS

JAN: ‘¿Te preocupas por Melinda y Hal? ¿Por eso no puedes dormir?’

PAUL: ‘Sí, eso.../ Cosas.’

JAN: Cosas’.

VD

JAN: ‘¿Preocupado por Melinda y Hall, eso no te deja dormir?’

PAUL: ‘Pues sí, eso y *lo otro*.’

JAN: ‘Lo otro, ah.’

En (11), cuando Jan finge no sobreentender las insinuaciones de Paul, y en lugar de responder a éstas, evade la referencia a la “causa” del problema, al contestar con otra pregunta (*Worried about Melinda and Hal? Is that what's got you up?*); y, a su vez, Paul atenúa la referencia al impactante caso de las niñas asesinadas por Coffey, al responder: “*Yeah, that... And things*” vaguedad que se conserva en la traducción casi literal de la VS: “Sí, eso.../ Cosas”, y se intensifica en la VD, donde se tradujo como: “Pues sí, eso y lo otro”, de modo que vuelve a darse una nueva insinuación vaga.

(12) (VO)

PAUL: *We got a new inmate today. simple-minded fella.*

JAN: *Do I wanna know what he did?*

PAUL: No. (softly) *The things* that happen in this world. It's a wonder God allows it.

En (12) al tiempo que Paul dice a su esposa: “*We got a new inmate today. Simple-minded fella*”, enunciado que se traduce como: “Recibimos a un preso nuevo hoy. Un tipo cándido”, en la VS, y “Hay un nuevo prisionero de mente simple”, en la VD; y Jan responde con una pregunta: “*Do I wanna know what he did?*”, que se tradujo en forma literal en la VS, “¿Quiero

saber lo que hizo?”, mientras que en la VD se opta por acercarse más a la significación que esa pregunta tiene en el idioma inglés donde implica el cuestionamiento sobre la razón por la cual su marido le da esa información de modo que se traduce como “¿Quieres decirme lo que hizo?”. En ambos textos traducidos se conserva el sobrentendido del original, referente a que ella sabe que a su esposo no le agrada que se entere de cosas malas, o bien, que respetaría su discreción; pero hay una diferencia, pues en la VS se conserva la atenuación de la pregunta que indica la modalidad no asumida, en cambio en la versión doblada se trata de una modalidad asumida en cuanto la emisora acorta la distancia entre ella misma y su pregunta al hacerse presente en el uso de la primera persona “decirme”.

Siguiendo con el ejemplo 12, la explicación dada por Paul se ofrece en la VO en los siguientes términos *No. (softly) The things that happen in this world. It's a wonder God allows it*, y se tradujo como: “Las cosas que pasan en este mundo. Me sorprende que Dios lo permita”, en la VS; y “No. Lo que pasa en este mundo, es extraño que Dios lo permita”, en la VD; y en todas las versiones se conserva el funcionamiento de las connotaciones implícitas, ya que en ninguna de ellas expone Paul, en forma explícita, la causa de sus preocupaciones solicitada por Jan en el primer turno de habla de esta parte del diálogo.

(13) (VO)

*Why don't you come to bed? I think I have something to help you sleep, and you can have all you want.*

(VS)

‘¿Por qué no te acuestas? Creo que tengo algo para ayudarte a dormir. Puedes tener cuanto quieras’.

(VD)

‘Mmm, ¿Por qué no me acompañas a la cama? Tengo algo que te ayudará, tendrás cuanto quieras’.

En el ejemplo 13, en la nueva intervención de Jan, al decir: *Why don't you come to bed? I think I have something to help you sleep, and you can have all you want*, reemplaza la orden directa por un acto de petición atenuado en la pregunta retórica y el uso de *I think* - que disminuye el contenido proposicional (frente a *I'm sure*, por ejemplo) -; y la referencia imprecisa en *something*, sirve al personaje femenino para disminuir la connotación sexual de lo dicho, al insinuar en estilo directo su disposición. La traducción en la VS es literal: “¿Por qué no te acuestas? Creo que tengo algo para ayudarte a dormir. Puedes tener cuanto quieras”, por lo

que conserva los mismos actos ilocutivos con la atenuación en “creo que tengo algo...” y el mismo sentido. En cambio en la versión doblada: “Mmm, ¿Por qué no me acompañas a la cama? Tengo algo que te ayudará, tendrás cuanto quieras”, también se observan los mismos actos ilocutivos en la primera parte del enunciado, sin embargo, se cambia la modalización de la segunda parte, pues “Tengo algo...” y “tendrás cuanto quieras” ofrece más base al receptor para que interprete el ofrecimiento con una clara connotación sexual, en lugar de la atenuación de esa alusión en las otras dos versiones.

(14) (VS)

PAUL: John. John.

COFFEY: Estoy oliendo pan de maíz.

PAUL: Es de mi señora. Ella quería...darte las gracias.

COFFEY: ¿Darme las gracias por qué?

PAUL: Ya sabes. Por ayudarme (esto lo dice en voz muy baja, haciendo que Coffey lea sus labios).

COFFEY: ¿Por ayudarlo con qué?

PAUL: Ya sabes. (Paul mira a su entrepierna y mueve los dedos de la mano tratando de explicarle a Coffey, sin hacer señas ofensivas).

COFFEY: Quedó satisfecha su señora.

PAUL: Varias veces. (La expresión de su rostro muestra timidez).

Por último en (14), un fragmento del diálogo entablado entre Paul y Coffey, en cuyas versiones traducidas se conserva el sentido y el estilo de la VO, sólo la versión subtitulada ilustra la atenuación, tanto en lo lingüístico-pragmático como en lo semiótico. En el primer turno de habla, Paul llama a Coffey; en el segundo, éste responde diciendo que percibe el aroma del pan que Paul le extiende; y en el tercero, éste explica que el regalo es de su esposa en señal de agradecimiento. Viene enseguida la pregunta de Coffey sobre la motivación de ese agradecimiento, a lo que Paul responde: “Ya sabes. Por ayudarme” (esto lo dice en voz muy baja, haciendo que Coffey lea sus labios); y al volver a contestar a su interlocutor, ahora sobre el tipo de ayuda, reitera el “ya sabes”, mira su entrepierna y mueve los dedos de la mano tratando de explicarle a Coffey, sin hacer señas ofensivas, dice: *Oooh*. En este intercambio dialógico, lo que se evidencia es, de acuerdo con Rodríguez (2004: 110), la atenuación dada mediante la modalización no asumida: en el empleo del copretérito “quería” en la explicación de Paul, “Es de mi señora. Ella quería...darte las gracias”; y la evasión de la

referencia directa hecha por este mismo personaje a fin de atenuar el mensaje relativo a la curación de su impotencia (que ha sido curada por Coffey) y opta por dejarlo en el plano de lo implícito al responder: “ya sabes”. En cuanto a lo paraverbal o paralingüístico, los mecanismos tanto prosódicos: el volumen bajo de la voz al decir: “Por ayudarme”, como cinéticos con los movimientos disimulados de la mano para señalar hacia su entrepierna tratando de no hacer señas ofensivas; y la expresión del rostro al decir: “varias veces” en respuesta a la curiosidad de Coffey expresada como “Quedó satisfecha su señora”.

## 5. Conclusiones

Los resultados muestran, en primer lugar, que la atenuación que se encuentra en la versión original se conserva en las traducidas, y, además, en éstas se añaden otros recursos atenuantes con el fin de cuidar la interpretación por parte de los espectadores; y, en segundo término, se evidencia que la mitigación de lo dicho es más frecuente en la versión doblada que en la subtitulada, y que los recursos que más utilizan los traductores para disminuir los efectos negativos en la recepción de los diálogos son el eufemismo y la modalización.

Por otra parte, a partir del análisis de *The Green Mile*, hemos llegado a las siguientes conclusiones generales:

1. Las versiones traducidas muestran que España y Latinoamérica han abolido la pena capital, cuyas implicaciones morales y procedimientos son el tema principal de la obra analizada, en el doblaje y los subtítulos se tiende a disminuir la distancia entre la cultura de Estados Unidos —donde la aplicación de dicha pena sigue vigente—. Así pues, en el doblaje y los subtítulos al español se acorta la distancia entre la cultura estadounidense y la de los países de habla hispana, de modo que los espectadores adopten como propios los dilemas morales motivados por el desarrollo de dicho tema.

2. En consecuencia, la traducción cinematográfica no es un problema de lenguas sino de culturas, e inclusive trasciende a éstas al tratar de salvar los obstáculos que le presentan. Se podría afirmar que toda manifestación de la cultura expresa la individualidad, la distancia entre lo propio y lo ajeno.

3. El traductor puede acortar o alargar esa distancia y proponer correspondencias semánticas equivalentes, incluso recurriendo a medios de creatividad semántica; pero, simultáneamente, ha de someterse a: regulaciones de la censura, intereses de la industria cinematográfica, o restricciones del género audiovisual, como las derivadas de los requerimientos de formato debidos al sincronismo y la isocronía.



4. En la búsqueda de las soluciones que puedan darse a las dificultades que se enfrentan en la traducción, deben considerar las categorías culturales, semióticas, pragmáticas, estilísticas y no únicamente las lingüísticas, pues el lenguaje de la comunicación cinematográfica se halla inserto en un sistema mucho más amplio que es el de la cultura.

5. El uso de la atenuación en esta película no solo se presenta en la versión original en inglés, sino también en las versiones traducidas, y, en la mayoría de los casos, se aplica con el fin de evadir temas y términos que se han constituido en tabúes tanto en la cultura estadounidense como en las que corresponden al idioma español, lengua meta en la traducción.

6. De acuerdo con lo anterior, podemos asegurar que se atenúa más lo hablado que lo escrito; por lo tanto, en el doblaje se evidencia en forma mucho más clara el procedimiento de exclusión discursiva descrito por Foucault en relación con el tabú.

7. El análisis de la traducción de los diálogos entre los personajes ofrece una clara muestra de que la atenuación es estratégicamente cortés, en cuanto el responsable del doblaje y de los subtítulos se aleja de lo literal y, si es necesario, modifica los actos de habla y aun el sentido de lo dicho en la VO, con la intención de lograr el acercamiento social y proteger la imagen del emisor al mismo tiempo que la del interlocutor (tanto de un personaje en los diálogos de la cinta cinematográfica, como del cineasta, conformado por los espectadores del filme).

8. Como indicadores de la atenuación, se utilizan recursos: lingüísticos como el empleo de eufemismos léxicos y sintácticos; semióticos como las metáforas visuales; y paraverbales, como el nivel del volumen de la voz y la expresión facial.

9. En lo referente al uso de eufemismos, se encontró que son más frecuentes en la versión doblada; en cambio en la versión subtitulada se observó una tendencia a traducir los disfemismos y/o cacofemismos mediante el empleo de términos equivalentes en español.

De acuerdo con los resultados antes expuestos sobre el análisis de los catorce ejemplos seleccionados de los diálogos de la película TGM, se logró alcanzar el objetivo general al constatar el hecho de que en las versiones traducidas se presentan los eufemismos y la modalización como estrategias de atenuación. Para futuras investigaciones se dejaría la tarea de indagar si las personas implicadas en el trabajo conjunto que tiene como fin producir la obra cinematográfica, en especial, los traductores, ajustadores y directores de doblaje están conscientes del uso de tales estrategias atenuadoras y si las emplean de una manera sistemática o no. Suponemos que para la traducción de películas, así como de otros textos

audiovisuales resultaría muy conveniente contar con una propuesta metodológica que les permita conocer y utilizar las estrategias de atenuación de acuerdo con la modalidad de traducción y las restricciones del género cinematográfico (cabe señalar que se puede extender a otros textos audiovisuales), la censura, las culturales e ideológicas, las estilísticas, entre otras; esta propuesta permitiría sistematizar y facilitar su labor.

## Referencias

- Albelda, M. (2005). El refuerzo de la imagen social en la conversación coloquial del español. En Bravo, D. (ed.), *Cortesía lingüística y comunicativa en español. Categorías conceptuales y aplicaciones a corpus orales y escritos* (pp. 93-118). Buenos Aires: Dunken.
- Albelda, M. (2010). Estudio sociolingüístico (piloto) de la atenuación en el corpus PRESEEA de Valencia. En *Actas del IX Congreso Internacional de Lingüística General*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Albelda, M. (2012). “Estudio sociolingüístico piloto de la atenuación en el corpus PRESEEA de Valencia”. En Ridruejo et alii (coords.) *Actas del IX Congreso Internacional de Lingüística General* (pp. 9-28). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Albelda, M. y Briz, A. (2010). Aspectos pragmáticos. Cortesía y atenuantes verbales en las dos orillas a través de muestras orales. En Aleza Izquierdo, M. y Enguita Utrilla, J.M. (coords.). *La Lengua Española en América: Normas y Usos Actuales* (pp. 237-260). Valencia: Universitat de València, [http://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf/](http://www.uv.es/aleza/esp.am.pdf)  
<http://www.uv.es/aleza>
- Bravo, D. (2001). Sobre la cortesía lingüística, estratégica y conversacional en español. *Oralia*, 4, pp. 299-314.
- Briz, A. (2002a). La atenuación en una conversación polémica. En Blas Arroyo, J.L. et al (eds.). *Estudios sobre Lengua y Sociedad* (pp. 87-103). Castellón: Universidad Jaume I.
- Briz, A. (2002b). Atenuación y cortesía verbal en la conversación coloquial: Su tratamiento en la clase de ELE. *Actas del Programa de Formación para Profesorado de Español como Lengua Extranjera 2005-2006*. Múnich: Instituto Cervantes de Múnich.
- Briz, A. (2005). Atenuación y cortesía verbal en la conversación coloquial: Su tratamiento en la clase de ELE. *Actas del Programa de Formación para Profesorado de Español como Lengua Extranjera 2005-2006*, Múnich: Instituto Cervantes de Múnich.
- Brown, R. y Levinson, A. G. (1987). *Politeness. Some Universals in Language Use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- King, S. (1996/1997). *The Green Mile*. (Ciocchini, M. E. trad.). [*La Milla Verde (El pasillo de la Muerte)*]. Barcelona: Plaza & Janés Editores.
- Chamizo, P. J. (2008). Tabú y lenguaje: las palabras vitandas y la censura lingüística. *Thémata, Revista de Filosofía*, n. 40, pp. 31-46.
- Dubois, J. (1969). Énoncé et énonciation. En Dubois, J. et Sumpf, J. (coord.). *Langages 13: Analyse du Discours* (pp. 100-110). París: Didier-Larousse.
- Dubois, J. et al (1973). *Diccionario de Lingüística* (Ortega, I. y Domínguez, A. trad.). Madrid: Alianza.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso* (González Troyano, A. trad.). Barcelona: Clotet-Tusquets, 3ª edición.

- Fraser, B. (1980). Conversational mitigation. *Journal of Pragmatics*. IV (4), pp. 341-350.  
[http://dx.doi.org/10.1016/0378-2166\(80\)90029-6](http://dx.doi.org/10.1016/0378-2166(80)90029-6)
- Goffman, E. (1967). *Interaccional ritual. Essays on face-to-face behavior*. New York: Doubleday.
- Gutiérrez, C. (2008). Traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos: definición, construcción y análisis del Corpus /Catálogo TRACEci (1951-1981). En Merino, R. (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus Trace: cine, narrativa, teatro* (pp. 197-239). Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, <http://www.ehu.es/trace>
- Haverkate, H. (1994). *La cortesía verbal. Estudio pragmalingüístico*. Madrid: Gredos.
- Haverkate, H. (2004). El análisis de la cortesía comunicativa. Categorización pragmalingüística de la cultura española, en Bravo, D. y Briz, A. (eds.) *Pragmática sociocultural: estudios sobre el discurso de cortesía en español* (pp. 55-65). Barcelona: Ariel.
- Keith, A. y Burridge, K. (2006). *Forbidden Words. Tabu and the censoring of language*. New York: Cambridge University Press.
- King, S. (1996). *The Green Mile*. Nueva York, Londres, Toronto, Sydney, Singapur: Simon & Schuster.
- Leech, G. (1983). *Principles of Pragmatics*. Londres: Longman.
- Nájar, S. (2009). El Doblaje de Voz. Orígenes, personajes y empresas de México. <http://www.salvador.najar.com>
- Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Rodríguez, L. (2004). *Polifonía en la argumentación. Perspectiva interdisciplinaria. Los múltiples sentidos de un discurso sin fin*. México, D.F.: INAH-UNAM-UANL-Conarte.
- Rodríguez, L. (2009). Introducción, en Rodríguez, L. (Ed.), *La (des)cortesía y la imagen social en México. Estudios semiótico-discursivos desde varios enfoques analíticos* (pp.7-14). Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, Programa EDICE.
- Seiciuc, L. (2010). *Tabú lingüístico y eufemismo*. Suceava: Editura Universităţii “Ştefan cel Mare”.

**Lidia Rodríguez.** Maestra e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras, con Maestría en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León, 1993; Curso Superior de Filología Hispánica, Universidad de Málaga, 1984; doctorado en Lingüística Hispánica, con Mención Honorífica por la UNAM, 1999, y Premio Nacional *Wigberto Jiménez Moreno* a la mejor tesis Doctoral en Lingüística por INAH y CONACYT, 2000. Perteneciente al SNI, Nivel 2, y a la Academia Mexicana de las Ciencias; responsable de “Estudios del diálogo”, ALFAL, y co-coordinadora de Estudios de la Atenuación-PRESEEA; con 56 tesis dirigidas.

**Gabriela S. Alanís Uresti.** Maestra e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, con Licenciatura en Lingüística Aplicada (con énfasis en Traducción), 1993; Maestría en Metodología de las Ciencias, 2004 y pasantía de Doctorado en Filosofía con acentuación en estudios de la Cultura por la misma institución. Colaboradora en el CAC: “Lenguajes, discursos, semióticas. Estudios de la cultura en la región”.

**Lidia Rodríguez** is Professor and Researcher at the Faculty of Arts, and MA in Spanish Literature from the Universidad Autónoma de Nuevo León, 1993; MA in Philology by the University of Málaga, 1984; PhD in Hispanic Linguistics, with honors from UNAM, 1999, and National Award Wigberto Jiménez Moreno for the best PhD thesis in Linguistics from INAH and CONACYT, 2000. She is a member of SNI, level 2, and of the Mexican Academy of Sciences; she coordinates “Studies of dialogue” and ALFAL; she is co-coordinator of the project Studies in mitigation-PRESEEA with 56 supervised dissertations.

**Gabriela S. Alanís Uresti** teaches and does research at the Faculty of Arts of the Universidad Autónoma de Nuevo León; she has a Masters’ degree in Applied Linguistics (with emphasis in Translation), 1993; a Master in Scientific Methodology, 2004; she works on her PhD with emphasis on Culture studies in the same institution. She is a collaborator of the CAC in “Languages, speeches, semiotic studies. Cultural studies in the region”.