

La traducción de masculinidades gay en la teleficción

Análisis multimodal del doblaje latinoamericano y peninsular de la serie de televisión *Looking*

Tesis doctoral presentada por
Iván Villanueva Jordán

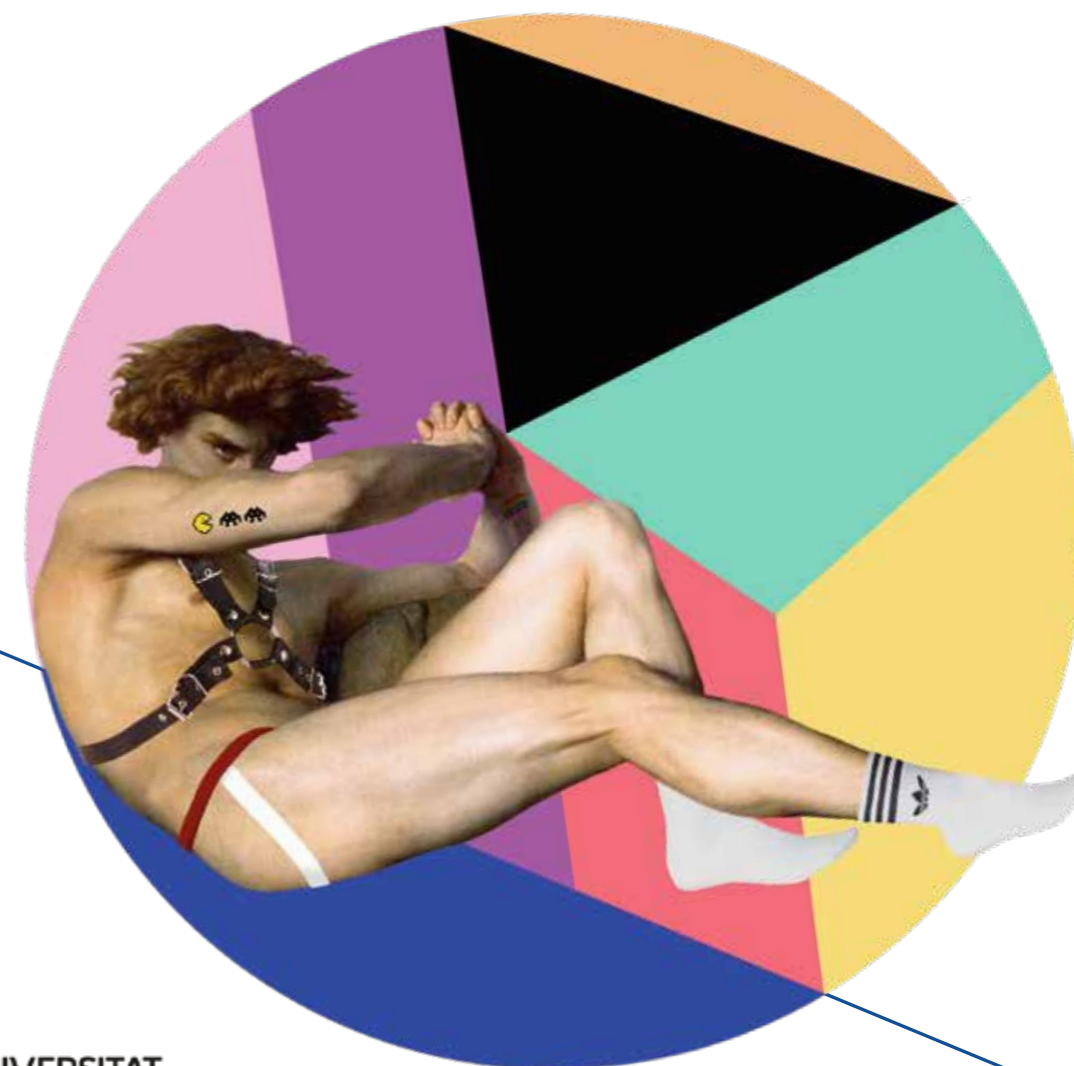
Dirigida por
Frederic Chaume Varela

TESIS DOCTORAL

Iván Villanueva Jordán



En esta investigación se analizaron la construcción y la traducción de las masculinidades gay en la serie *Looking*, en sus doblajes para América Latina y España. La investigación se basó en datos empíricos producidos a partir de un corpus multimodal bilingüe. El análisis partió de los Estudios Descriptivos de la Traducción. Así, se identificaron las funciones del habla *camp* y un conjunto de discursos que proponen que la identidad gay se significa a partir de la expresión del deseo y que dicho deseo construye de manera diferenciada el cuerpo blanco y masculino frente al cuerpo racializado. En esta configuración discursiva y que integra el *camp*, el doblaje latinoamericano y peninsular procesan las representaciones diferenciadamente. La versión peninsular recurre a estrategias de naturalización y de recreación; mientras que la versión para Latinoamérica recurre sobre todo a formas de fidelidad lingüística y estandarización sin crear un sentido comunitario gay y localizado.



Cómo citar (APA 7):

Villanueva Jordán, I. (2021). La traducción de masculinidades gay en la teleficción: análisis multimodal del doblaje latinoamericano y peninsular de la serie Looking [Unpublished doctoral dissertation]. Universitat Jaume I. <http://dx.doi.org/10.6035/14110.2021.548364>

Contacto:

- ivan.villanueva@upc.pe
- trujamancia.com



La traducción de masculinidades gay en la teleficción

Análisis multimodal del doblaje latinoamericano y peninsular de la serie de televisión *Looking*

Tesis doctoral presentada por
Iván Villanueva Jordán

Dirigida por
Frederic Chaume Varela

Ilustración de portada

Carlos Valdivia Biedma

Corrección

Leidy Lu Li Coronel

Diseño y maquetación

Claudia Franco

Impreso por Dr.Print Perú

© TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

*A mis padres,
a Alejandra y a Luciana,
a Guillermo*

— Agradecimientos

Deseo agradecer al Dr. Frederic Chaume, de quien he aprendido a partir del diálogo, de su capacidad de inspirar y señalar las mejores formas de hacer las cosas. Gran parte de los fundamentos teóricos e investigativos que sostienen este estudio y mi interés general en investigar sobre traducción audiovisual se basan en su obra.

También quiero reconocer el tiempo que pude compartir con los miembros del Grupo TRAMA durante mi estancia en la UJI en 2018. Son un excelente grupo de personas comprometidas con la contribución al conocimiento y la calidad de la investigación. Agradezco por su tiempo y oportunidad para compartir ideas a la Dra. Anna Marzà i Ibañez y a la Dra. Gloria Torralba Miralles. Agradezco especialmente al Dr. José Luis Martí Ferriol, a la Dra. Laura Mejías Climent y al Dr. Julio de los Reyes por sus valiosos comentarios sobre esta investigación. Agradezco mucho a la Dra. Cristina García de Toro por todo su apoyo y amistad que considero inapreciables.

Agradezco también a las personas que leyeron capítulos previos de la tesis y me dieron comentarios valiosos, en particular a la Dra. Dora Sales quien mantiene un compromiso honesto y admirable con los estudios de género y la acción desde la academia. Agradezco también a Silvia Calderón Díaz y al Dr. Andrew Tucker por haber leído y comentado los borradores de lo que serían los capítulos iniciales de la tesis.

Al Dr. Robert Martínez Carrasco, a la Dra. María Pérez L. de Heredia, al Dr. Antonio Martínez Pleguezuelos por no haber dejado de creer en mí cuando les decía que la tesis ya casi estaba lista. Gracias por los proyectos conjuntos y todo lo aprendido.

Agradezco mucho a Claudia Marín Cabrera, así como a mis compañeros del programa de Traducción e Interpretación Profesional de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas por su apoyo y acompañamiento. Agradezco a mis colegas docentes y amigos Pilar Zuazo, Miluska Benavides y Juan Carlos Vega.

Gracias, Guillermo, por tanto y por todo en estos años.

— Introducción 21

- Motivación personal 23
- Problema de investigación 24
- Objeto de investigación 28
- Preguntas y objetivos de investigación 28
- Estructura de la tesis 30
- Sobre la sigla LGBTQ+ y las palabras *queer* y *gay* 31

1 — Traducción, género e identidades gay 33

- 1.1 — Sobre la categoría relacional «traducción y género» 36
- 1.2 — La masculinidad como objeto del paradigma «traducción y género» 40
 - 1.2.1 — La performatividad del sexo/género en la traductología 44
 - 1.2.2 — El estudio de las identidades gay en la traductología 49
- 1.3 — Masculinidades gay y traducción audiovisual 53
- 1.4 — Claves del capítulo 55

2 — Traducción audiovisual y estudios LGBTQ+ 57

- 2.1 — Visión del mundo y enfoque metodológico 60
- 2.2 — El diseño metodológico a partir del estudio de caso 65
- 2.3 — Conceptualización de la traducción audiovisual 72
- 2.4 — Conceptualización de la sexualidad y las identidades sexuales 79
- 2.5 — *Gayspeak*, *camp talk* y lo *queer* 86
- 2.6 — Claves del capítulo 91

3 — Traducción audiovisual y multimodalidad 93

3.1 — Traducción audiovisual 96

3.2 — Multimodalidad 102

3.3 — Traducción y multimodalidad 104

3.4 — Traducción audiovisual y multimodalidad 109

3.5 — Estratos del análisis multimodal 117

3.5.1 — El modo 119

3.5.2 — El medio 119

3.5.3 — El texto audiovisual como texto multimodal 121

3.5.4 — El género 124

3.5.5 — El discurso 126

3.6 — Modos comunicativos y códigos de significación 129

3.7 — Interacción entre modos en el doblaje 136

3.7.1 — La sincronía como principio de cohesión en la TAV 139

3.7.2 — Gramática y patrones típicos en la TAV 145

3.8 — Claves del capítulo 148

4 — Diseño metodológico 149

4.1 — Visión del mundo y enfoque metodológico 151

4.2 — Los Estudios Descriptivos de Traducción 154

4.2.1 — Los estudios de caso 158

4.2.2 — *Looking* como caso de estudio 161

4.3 — Los estudios de corpus 165

4.3.1 — El caso de estudio como fuente y corpus 166

4.3.2 — Características del corpus 167

4.3.3 — Datos sobre los doblajes en español 172

- 4.3.4 — Estructura del corpus 175
- 4.4 — El análisis de contenidos y el análisis temático 176
- 4.5 — El análisis contrastivo-multimodal 178
 - 4.5.1 — Transcripción para el análisis contrastivo-multimodal 180
- 4.6 — Estrategia operativa 183

5 — Los géneros de *Looking* 185

- 5.1 — *Looking* 187
- 5.2 — *Quality TV* 188
- 5.3 — Personajes y argumento 193
- 5.4 — Pretextos 196
- 5.5 — Cinematografía 200
- 5.6 — Promoción: carteles 209
- 5.7 — Promoción: tráileres 211
- 5.8 — Recepción 213
 - 5.8.1 — Crítica especializada 213
 - 5.8.2 — Recepción no especializada 215
- 5.9 — Los géneros de *Looking* 218

6 — Las funciones y la traducción del *camp* 221

- 6.1 — Ironía 229
- 6.2 — Defensa/sarcasmo 247
- 6.3 — Referencias sexuales 258
- 6.4 — Referencias culturales 271

6.5 — Feminización 280

6.6 — Teatralidad/afeminamiento 295

7 — Los discursos de *Looking* y su traducción 305

7.1 — La identidad gay como identidad sexualizada 314

7.2 — La otredad racializada 337

7.3 — El cuerpo blanco y masculino como eje del deseo 346

— Conclusiones 359

- Identificar las relaciones entre género televisivo y medio de transmisión de *Looking* 361
- Describir la función del *camp* como instrumento para la representación de las masculinidades gay 362
- Explorar los discursos de la serie con atención a las posiciones de sujeto representadas 365
- Analizar la resemiotización del *camp* y los discursos sobre masculinidades gay en las versiones dobladas en español 367
- Restricciones 368
- Normas y técnicas 369
- *Coda* 372
- Líneas de investigación prospectivas 373

— Bibliografía 375

— Lista de anejos 417

— Índice de figuras

- Figura 1** — Visión del mundo **61**
- Figura 2** — Tipo de datos **63**
- Figura 3** — Estudio de caso como estrategia metodológica **66**
- Figura 4** — Diseño de estudio de caso único o casos múltiples **67**
- Figura 5** — Tipo de caso: típico, crítico, atípico **69**
- Figura 6** — Traducción audiovisual y traducción de audiovisuales **72**
- Figura 7** — Ficha contrastiva sobre subtítulos con código de tiempo y corte de línea **74**
- Figura 8** — Conceptualización sobre la sexualidad o identidades sexuales **80**
- Figura 9** — Clasificación de la traducción con enfoque multimodal **116**
- Figura 10** — Estratos del análisis multimodal **118**
- Figura 11** — Estructura de modos, modos periféricos y submodos según Stöckl (2004) **133**
- Figura 12** — Modos pertinentes para el análisis de textos audiovisuales **134**
- Figura 13** — Ejes de significación del texto audiovisual **141**
- Figura 14** — Tipos de interacción modal en la TAV **144**
- Figura 15** — Estructura del diseño metodológico **158**
- Figura 16** — Estructura del estudio de casos múltiples de *Looking* **164**
- Figura 17** — Estructura del corpus según las etapas de análisis **176**
- Figura 18** — Ciclos y técnicas de codificación utilizados **177**
- Figura 19** — Matriz de transcripción multimodal propuesta por Taylor (2003, 2016) **181**
- Figura 20** — Matriz para transcripción multimodal-contrastiva de los doblajes de *Looking* **182**
- Figura 21** — Tendencia en cantidad de personajes en señal abierta de Estados Unidos **192**

- Figura 22** — Personajes principales **193**
- Figura 23** — Personajes secundarios **195**
- Figura 24** — Plano general de San Francisco **201**
- Figura 25** — Gran plano general (en tr avelin) de San Francisco **201**
- Figura 26** — Agustín y Patrick en la cocina/comedor de su departamento **203**
- Figura 27** — Dom y Lynn salen a almorzar **204**
- Figura 28** — Patrick y Frank; primer plano cerrado **205**
- Figura 29** — Richie; primer plano cerrado **205**
- Figura 30** — Doris; primer plano abierto **205**
- Figura 31** — Patrick; primer plano abierto **205**
- Figura 32** — Patrick, Agustín y Dom **206**
- Figura 33** — Doris y Dom **206**
- Figura 34** — Doris, Kevin, Agustín, Patrick y Eddie **206**
- Figura 35** — Patrick, Dom y Richie **206**
- Figura 36** — Patrick; paneo horizontal **207**
- Figura 37** — Agustín va a El Castro; una secuencia, planos variados **208**
- Figura 38** — Carteles publicitarios de *Looking* **210**
- Figura 39** — Captura de avance de *Looking* en HBO Latino **212**
- Figura 40** — Estratos del análisis contextual de *Looking* como caso de estudio **220**
- Figura 41** — Concurrencia general de las subcategorías de *camp* en la temporada 1 **224**
- Figura 42** — Concurrencia general de las subcategorías de *camp* en la temporada 2 **225**
- Figura 43** — Restricciones identificadas en *Looking* (ES-ES) **226**
- Figura 44** — Normas de traducción en total de segmentos de *camp* (ES-LA) **227**
- Figura 45** — Normas de traducción en total de segmentos de *camp* (ES-ES) **227**

- Figura 46** — Técnicas de traducción en total de segmentos de *camp* (ES-LA) **228**
- Figura 47** — Técnicas de traducción en total de segmentos de *camp* (ES-ES) **228**
- Figura 48** — Técnicas de traducción en segmentos de ironía (ES-LA) **230**
- Figura 49** — Técnicas de traducción en segmentos de ironía (ES-ES) **230**
- Figura 50** — Normas de traducción en segmentos de ironía (ES-LA) **231**
- Figura 51** — Normas de traducción en segmentos de ironía (ES-ES) **231**
- Figura 52** — Técnicas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-LA) **248**
- Figura 53** — Técnicas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-ES) **248**
- Figura 54** — Normas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-LA) **249**
- Figura 55** — Normas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-ES) **249**
- Figura 56** — Técnicas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-LA) **258**
- Figura 57** — Técnicas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-ES) **259**
- Figura 58** — Normas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-LA) **259**
- Figura 59** — Normas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-ES) **260**
- Figura 60** — Técnicas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-LA) **271**
- Figura 61** — Técnicas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-ES) **272**
- Figura 62** — Normas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-LA) **272**
- Figura 63** — Normas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-ES) **272**
- Figura 64** — Encuadres de Patrick y Kevin (temporada 1, episodio 4) **273**
- Figura 65** — Técnicas de traducción en segmentos de feminización (ES-LA) **281**
- Figura 66** — Técnicas de traducción en segmentos de feminización (ES-ES) **282**
- Figura 67** — Transferencia de segmentos de feminización (ES-ES) **282**
- Figura 68** — Técnicas de traducción en segmentos de teatralidad/afeminamiento (ES-LA) **296**
- Figura 69** — Técnicas de traducción en segmentos de teatralidad/afeminamiento (ES-ES) **296**

- Figura 70** — Normas de traducción en segmentos de teatralidad/afeminamiento **297**
- Figura 71** — Restricciones en segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-ES) **309**
- Figura 72** — Normas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-LA) **309**
- Figura 73** — Normas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-ES) **309**
- Figura 74** — Técnicas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-LA) **310**
- Figura 75** — Técnicas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-ES) **310**
- Figura 76** — Progresión de la categoría sexualidad en la primera temporada de *Looking* **311**
- Figura 77** — Progresión de la categoría sexualidad en la segunda temporada de *Looking* **311**
- Figura 78** — Estructura del relato de *Looking* **312**
- Figura 79** — Selección de encuadres de la escena inicial del primer episodio de *Looking* **316**
- Figura 80** — Exploración y cartografía del cuerpo **329**
- Figura 81** — Contexto y deseo: Dom mira a Alex, «rubio zorrón» **329**
- Figura 82** — Intertítulo del episodio «Looking for Uncut» en español peninsular **347**
- Figura 83** — Detalle de la búsqueda de imágenes de Patrick **350**
- Figura 84** — Patrick observa los detalles de su búsqueda **351**

— Índice de tablas

- Tabla 1** — Técnicas, restricciones y normas de traducción según Martí Ferriol (2013) **147**
- Tabla 2** — Formas de integración modal de Delabastita (1989) **147**
- Tabla 3** — Ficha técnica de *Looking* **161**
- Tabla 4** — Información sobre las temporadas y el telefilme de *Looking* **162**
- Tabla 5** — Resumen de característica del corpus derivado de *Looking* **172**
- Tabla 6** — Doblaje al español latinoamericano **174**
- Tabla 7** — Doblaje al español peninsular **175**
- Tabla 8** — Etapas y fases de la aplicación del diseño metodológico **184**
- Tabla 9** — Resultados del primer ciclo de codificación de la categoría *camp* **223**
- Tabla 10** — Resultados de codificación de la subcategoría de ironía **229**
- Tabla 11** — Resultados de codificación de la subcategoría de defensa/sarcasmo **247**
- Tabla 12** — Resultados de codificación de la subcategoría de referencias sexuales **258**
- Tabla 13** — Resultados de codificación de la subcategoría de referencias culturales **271**
- Tabla 14** — Unidades léxicas del habla *camp* en inglés y alternativas transhispánicas **279**
- Tabla 15** — Resultados de codificación de la subcategoría de feminización **280**
- Tabla 16** — Ejemplos de omisión de feminización en versiones ES-LA y ES-ES **295**
- Tabla 17** — Resultados de codificación de la subcategoría de teatralidad/afeminamiento **295**
- Tabla 18** — Resultados del primer ciclo de codificación de *Looking* **308**
- Tabla 19** — Subcategorías reunidas en el primer discurso mediante codificación axial **314**
- Tabla 20** — Unidades léxicas relacionadas con la sexualidad **335**
- Tabla 21** — Subcategorías reunidas en el segundo discurso mediante codificación axial **337**
- Tabla 22** — Subcategorías reunidas en el tercer discurso mediante codificación axial **346**
- Tabla 23** — Resumen de datos totales de fidelidad lingüística y naturalización **370**

— Índice de ejemplos

Ejemplo 1 — 232	Ejemplo 26 — 266	Ejemplo 51 — 319
Ejemplo 2 — 234	Ejemplo 27 — 268	Ejemplo 52 — 320
Ejemplo 3 — 235	Ejemplo 28 — 270	Ejemplo 53 — 321
Ejemplo 4 — 236	Ejemplo 29 — 275	Ejemplo 54 — 322
Ejemplo 5 — 237	Ejemplo 30 — 277	Ejemplo 55 — 325
Ejemplo 6 — 238	Ejemplo 31 — 283	Ejemplo 56 — 326
Ejemplo 7 — 239	Ejemplo 32 — 284	Ejemplo 57 — 327
Ejemplo 8 — 240	Ejemplo 33 — 285	Ejemplo 58 — 331
Ejemplo 9 — 241	Ejemplo 34 — 286	Ejemplo 59 — 332
Ejemplo 10 — 242	Ejemplo 35 — 286	Ejemplo 60 — 333
Ejemplo 11 — 243	Ejemplo 36 — 288	Ejemplo 61 — 339
Ejemplo 12 — 244	Ejemplo 37 — 289	Ejemplo 62 — 340
Ejemplo 13 — 245	Ejemplo 38 — 290	Ejemplo 63 — 341
Ejemplo 14 — 246	Ejemplo 39 — 291	Ejemplo 64 — 341
Ejemplo 15 — 250	Ejemplo 40 — 292	Ejemplo 65 — 342
Ejemplo 16 — 251	Ejemplo 41 — 293	Ejemplo 66 — 343
Ejemplo 17 — 252	Ejemplo 42 — 294	Ejemplo 67 — 344
Ejemplo 18 — 253	Ejemplo 43 — 298	Ejemplo 68 — 345
Ejemplo 19 — 254	Ejemplo 44 — 299	Ejemplo 69 — 348
Ejemplo 20 — 255	Ejemplo 45 — 300	Ejemplo 70 — 349
Ejemplo 21 — 257	Ejemplo 46 — 302	Ejemplo 71 — 351
Ejemplo 22 — 257	Ejemplo 47 — 315	Ejemplo 72 — 351
Ejemplo 23 — 261	Ejemplo 48 — 316	Ejemplo 73 — 353
Ejemplo 24 — 263	Ejemplo 49 — 316	Ejemplo 74 — 356
Ejemplo 25 — 264	Ejemplo 50 — 318	Ejemplo 75 — 358

— Lista de abreviaturas

- CM: configuración modal
- COD: Collins Online Dictionary
- DUE: Diccionario de uso del español
- DRAE: Diccionario de lengua española
- ES-ES: español peninsular
- ES-LA: español latinoamericano
- LGBTQ+: lesbianas, gays, bisexuales, trans, *queer* y más
- TAV: traducción audiovisual

— Introducción

- Motivación personal — Problema de investigación — Objeto de investigación
- Preguntas y objetivos de investigación
- Estructura de la tesis — Sobre la sigla LGBTQ+ y las palabras *queer* y *gay*

— Motivación personal

Iniciar la tesis doctoral exponiendo los distintos factores que me motivaron a realizar esta investigación de largo aliento resulta importante, porque permite exponer mi posición como investigador en formación y que los lectores consideren además mis coordenadas personales cuando tengan que evaluar las interpretaciones que presento a lo largo del estudio. Digo que se trata de una investigación de largo aliento, porque completé el programa doctoral como estudiante a medio tiempo, durante cerca de siete años, llevando un trabajo a tiempo completo a cuestas.

En el Perú, desde donde escribí la tesis, la traducción es una práctica profesional que se valora por el buen desempeño del traductor, por la presencia en el mercado, por hacer de la traducción la principal fuente de ingreso, por trabajar en los ámbitos de especialidad más representativos del país, como la minería, el derecho o la medicina. El trabajo académico enfocado en la traducción, normalmente circunscrito al ámbito de la docencia universitaria en el Perú, tiene visibilidad y prestigio entre los traductores del medio; sin embargo, antes de 2014 con la nueva legislación universitaria, no existían lineamientos o directrices para la carrera docente. Entonces, contar con posgrados en traducción o en alguna otra especialidad no era relevante, porque no implicaban necesariamente mejoras en la carrera docente o un mejor posicionamiento profesional. Por ello, he relacionado el doctorado, en principio, con un proyecto más personal de desarrollar una investigación con rigurosidad, con un cuerpo institucional que valide mis temas de estudio, con la posibilidad de entrar en contacto con otras personas de intereses similares o con interlocutores académicos en general.

Realizar esta investigación ha significado reunir intereses y experiencias previas en un contexto en el que temas como el género, la sexualidad y la traducción tienen un marco teórico más desarrollado e integrador que hace diez años, cuando culminé la licenciatura en traducción. Entonces hice un intento de trabajo de investigación al vincular la teoría *queer* con la traducción para dar una nueva lectura de un cuento de Oscar Wilde. Más adelante, hice un trabajo etnográfico sobre identidades trans y el dragqueenismo, aunque sin un componente particular de la traducción o la traductología. Quiero decir que las temáticas vinculadas con las identidades LGBTQ+ (lesbianas, gays, bisexuales, trans, *queer* y otras identificaciones) siempre me han parecido importantes; me permiten relacionar mi identidad propia y las distintas experiencias que he aprovechado para construirla. Además, aprovechar mis ámbitos de especialidad, como son la traducción, los estudios de género y los estudios culturales en un trabajo académico, y vincularlos para abordar dichas temáticas, potencia la constancia que es necesaria para realizar una investigación doctoral.

Las narrativas televisadas, la teleficción, han sido parte de mi experiencia. He consumido estos productos mediáticos, las representaciones de personajes LGBTQ+, desde mi adolescencia hasta estos días. Ahora que puedo ver en retrospectiva mi interés por este tipo de contenidos, creo que existe una relación entre lo que uno ve en pantalla y lo que espera encontrar en el mundo real, ya sean falsas promesas o descripciones muy realistas de la intolerancia o aceptación hacia cualquier identificación sexual. Creo también que las narrativas televisadas

muchas veces sirven para trabajar experiencias propias y reenfoclarlas para que no parezcan tan crudas, a la vez que pueden aprovecharse para capitalizar aspectos de la identidad en construcción que se sabe pueden ser estratégicos en el vivir cotidiano, en las dinámicas regulares de género, aun cuando se trate de espacios principalmente heteronormativos.

Todavía sigo las series de televisión con temática y personajes gay, y profesionalmente me he dedicado a traducir (subtitular) contenidos relacionados con temas de género y diversidad sexual. La traducción audiovisual (TAV) resulta para mí una forma misteriosa y, a la vez, interesante y compleja por su potencial de producir significados. Las líneas de la traducción que se leen en la parte inferior de la pantalla o que se escuchan en una nueva banda sonora esconden una serie de procesos de resemiotización en los que la propia audiencia se ve involucrada. El doblaje, sobre todo, vela parte del texto audiovisual de partida y lo que resulta de la traducción siempre termina siendo algo más, algo diferente. Esta tesis parte de explorar la creación de significados relacionados con las identidades gay a partir de productos doblados en español, prestando especial atención a la reconfiguración semiótica y el cambio intersistémico (inglés y español) de los doblajes para Latinoamérica y España de la serie estadounidense *Looking* (Haigh, 2014, 2015, 2016).

— Problema de investigación

En la actualidad, la representación de la diversidad sexual y de género es transversal a todos los medios de comunicación (escritos, audiovisuales, orales; la radio, el cine o la televisión; la web). La producción de dichas representaciones tiene como centro el Norte mundial, en particular, la teleficción estadounidense que logra circular en ambos hemisferios, en países con distintas condiciones económicas, contextos sociales y estructuras legislativas que garantizan o no condiciones de igualdad entre sus ciudadanos (Krijnen & van Bauwel, 2015). Los medios de comunicación masiva en tanto soporte de la cultura popular son objetos claves de los estudios LGBTQ+. Históricamente los productos de entretenimiento de consumo masivo, promovidos en un paradigma capitalista, han permitido lecturas e interpretaciones diversas por parte de sujetos con identidades sexuales no normativas. De ahí que, en el marco de la propuesta crítica sobre la industria cultural de Adorno y Horkheimer (2013), en la que el cine y la televisión son tecnologías completamente controladas para el beneficio de sus amos y cuyos contenidos son elaborados en cadenas de producción despersonalizadas, se pueda señalar también excesos en la producción de bienes culturales, un tipo de superávit sobre el que los espectadores *queer* pueden capitalizar. En el caso de esta tesis, la mirada *queer* implica una relación crítica con las representaciones de la diversidad sexual y los momentos de resemiotización de dichos productos mediante la TAV.

Las representaciones de personas y personajes LGBTQ+, en su calidad y cantidad actuales, deriva de procesos históricos marcados por hechos políticos relacionados, a su vez, con la lucha social de estos grupos marginalizados. De acuerdo con Yep y Russo (2016), se pueden identificar tres momentos históricos de representación de las personas LGBTQ+ en los medios estadounidenses: el del silencio y la invisibilidad; el de la visibilidad emergente (a partir de

1970); y el de la nueva visibilidad (en principio desde la segunda mitad de la década de 1990). Sobre el tercer momento, Yep y Russo (2016) sostienen que las «[g]lobal media corporations, driven by market expansion and profit, were largely involved in the production of what media scholars such as Suzanna Danuta Walters have referred to as the ‘new gay visibility’» (p. 759). En efecto, Aslinger (2009) retoma la idea de que la tendencia de contenidos con personajes gay y lesbianas se debió al interés del público heterosexual, profesional, urbano y con tendencias liberales, de ver historias diferentes y nuevas en televisión, y no debido a las audiencias LGBTQ+.

Si bien, en la segunda mitad de la década de 1990, hubo varios personajes gay que eran parte de series estelares de las principales cadenas de Estados Unidos, el año de 1997 marcó el inicio de una manera más visible de representar las identidades LGBTQ+ en las series de televisión de este país. La salida del clóset de Ellen Morgan (interpretada por Ellen Degeneres), personaje principal de la comedia homónima *Ellen* (1994-1998), ha sido ampliamente documentada en distintos trabajos académicos que resaltan el hecho de que se trató del primer personaje principal de una lesbiana en una serie transmitida en el horario de principal audiencia (Dow, 2001; Reed, 2005, 2007; Shugart, 2003a; Skerski, 2007; Walters, 2001). Un año después, se estrenó la serie de televisión *Will & Grace* (1998-2006, 2017-2020), que presentó al primer personaje principal gay.

La visibilidad —o las representaciones televisadas— de inicios de los años noventa estuvo caracterizada por la normalización de las identidades de las personas gay y lesbianas (sin incluir otros grupos identitarios, como a personajes trans) de acuerdo con el modelo heterosexual, sus experiencias y valores (Yep & Russo, 2016, p. 759). De esta forma, por ejemplo, la monogamia, el matrimonio, las identidades de género heteronormativas se expandieron como expectativas sobre las personas gay y lesbianas, ya que estos valores personificaban las representaciones como el gay o la lesbiana divertida y afable —como Ellen— (Dow, 2001, p. 137). La homonormatividad —como modelo aspiracional heteronormativo derivado de las representaciones de los medios de comunicación— se caracteriza por la negación de la homofobia mediante dos estrategias: la movilización de discursos y prácticas de aceptación de las parejas gay y lesbianas, y la asexualización/sexualización exagerada de estas identidades (Westerfelhaus & Lacroix, 2006, p. 432; Yep & Russo, 2016, p. 760).

En el caso del primer proceso, se trata de «procesar» la diferencia de las personas gay y lesbianas mediante discursos y actitudes de aceptación que, a su vez, intentan asimilarlas a la identidad heterosexual (*rainbow washing*). Walters (2001) denomina estas formas de representación como *gay chic*, en tanto la normalización de los hombres gay funcionaba a partir de enfocarse en el estereotipo de los sujetos que se visten bien, es decir, los buenos salvajes o «the exotic but ultimately unthreatening other[s]» (Walters, 2001, p. 15). En el caso de las representaciones en la televisión, «these characters are often portrayed through a heteronormative lens, images of LGBTQ identities have become depoliticized, nonthreatening, and digestible to presumably heterosexual audiences» (Yep & Russo, 2016, p. 760). Las lecturas críticas sitúan bajo este enfoque la serie de comedia *Will & Grace*, que contaba con dos personajes (Will y Jack) que eran abiertamente gay y las situaciones cómicas guardaban relación con la vida de estos

dos personajes. El éxito de esta serie se debería a una estrategia de publicidad previa a su lanzamiento y el manejo de la identidad gay de Will y Jack, que permitieron tener un personaje que actuaba como heterosexual mientras que el otro era el personaje exageradamente amanerado. De esta manera, se logró un vínculo con la audiencia que estaba posiblemente interesada en saber de temas gay sin tener que enfrentarse directamente a cuestiones sociales relacionadas con la diversidad (Snyder & Hart, 2016).

Por otro lado, la paradoja de la sexualización exagerada y la asexualización implica una explotación de los estereotipos de las personas gay o lesbianas (por ejemplo, la promiscuidad) mientras que las imágenes que representan sus relaciones sexuales suelen ser manipuladas o censuradas mediante la iluminación, los movimientos de la cámara o los propios elementos de la escena (las sábanas) (Yep & Russo, 2016, p. 760). Asimismo, la narrativa de estos productos normaliza los cuerpos y las relaciones sexuales de las personas LGBTQ+ de acuerdo con ideales de belleza o las hace «positivas», lo que implica personajes blancos, higienizados, desexualizados, normativos, simples, de buen comportamiento o adecuados al modelo liberal (Villarejo, 2007, p. 390). Un par de casos con contenido sexual explícito y celebrado entre personajes gay y lesbianas son *Queer as Folk* (2000-2005) y *The L World* (2004-2007). Ambas series son la antítesis de la asexualidad representada en *Will & Grace*; no obstante, los cuerpos sexuados de las y los protagonistas eran completamente blancos (Frei, 2012).

Más de dos décadas después de la salida del clóset de Ellen Degeneres, el problema de la representación de las identidades contranormativas no tiene que ver con su presencia o ausencia en las narrativas televisuales ni tampoco con juzgar si las representaciones existentes son positivas o negativas. En palabras de Villarejo (2007), «[v]isibility politics rely upon a binary logic of positive and negative; they elide the complexities of representation and crumble when faced with the limits of representation, and they flatten history into the march of progress» (p. 391). Luego de la nueva visibilidad gay ha continuado una etapa de hipervisibilidad LGBTQ+ en la teleficción, marcada principalmente por la profusión de personajes y arcos argumentales no heterosexuales.¹

El concepto de hipervisibilidad ha sido usado previamente para referirse a cómo determinados sujetos se vuelven objeto de interés público, con lo que la experiencia individual o de grupos específicos resulta totalizada debido a la mirada pública (Halberstam, 2005; Hammonds, 1999). Inicialmente Pidduck (2003) acuñó el término «hipervisibilidad» en el caso de las representaciones cinemáticas LGBTQ+ que habían comenzado a emerger sobre todo en el caso de festivales de cine, producciones de países específicos y la apertura o surgimiento de públicos (específicos, pero también menos segmentados o nicho) para estas producciones. Años más tarde, Pidduck (2011) retomaría el concepto para referirse no solo al incremento de estas representaciones (producción, circulación y consumo de

¹ Por ejemplo, algunas parejas del mismo sexo en televisión incluyen: David Sawyer y Bryan Collins en *The New Normal* (2012-2013), Bob Hunter y Lee McDermott en *Desperate Housewives* (2004-2012), David Fisher y Keith Charles en *Six Feet Under* (2001-2005), Ben Bruckner y Michael Novotny en *Queer as Folk* (2000-2005). En mayo de 2014, diez millones de personas sintonizaron *Modern Family* para ver el matrimonio de dos de los personajes principales de esta comedia: Mitchell Pritchett y Cameron Tucker —la cantidad registrada no incluye a los televidentes de DVD y de servicios de televisión bajo demanda— (Hart, 2016).

producciones LGBTQ+), sino también a los aspectos epistemológicos que derivaron de dicha emergencia. En la línea de pensamiento de Pidduck, esta tesis parte de la necesidad de problematizar continuamente la presencia constante de representaciones diversas, la profusión de personajes que tratan de encapsular la diferencia sexual y de género. Pensar en el exceso que conlleva lo híper- (como prefijo), permite reflexionar constantemente sobre qué se debe investigar y cuál es el posicionamiento desde el que se puede observar críticamente las representaciones LGBTQ+ y la traducción de dichas representaciones.

La televisión es una industria cultural mediante la cual los discursos sobre el deseo homoerótico (y las sexualidades en general) hallan su camino hacia los espacios y conductas más individuales. Son instancias de lo que Foucault (1991) llamaba «técnicas polimorfos del poder», debido a su capacidad de proponer e implantar vocabulario, enunciados, imágenes, posiciones sexo-corporales posibles. No obstante, no se trata solo de representaciones relacionadas con la sexualidad, sino que se movilizan, en simultáneo, discursos sobre el género y sobre las subjetividades en relación con lo social. Después de todo, en palabras de de Lauretis (1987a), las tecnologías que envisten al sujeto no son solo sexuales, sino también de género, y comprenderlas así permite aproximarse a las subjetividades considerando que estas son atravesadas y posicionadas por discursos relativos a la clase, la raza, la lengua, entre otros. Comprender la teleficción como tecnología de sexo/género, en su capacidad de integrar modos comunicativos, enmarcados en géneros o tradiciones discursivas, revela que la TAV también es una tecnología por cuenta propia, pero a la vez un dispositivo catalizador de dichas representaciones y discursos para su circulación mundial. Considerando la función de la traducción, como primaria o secundaria (Even-Zohar, 1990c), los textos traducidos siempre tienen un carácter intertextual, a partir de citas implícitas a otros textos, mediante lo que se produce un efecto performativo (Bermann, 2014).

Esta investigación parte del supuesto de que los personajes LGBTQ+ se insertan en la teleficción en la medida en que sus representaciones atraen o inducen al consumo de estos productos televisivos mediante nociones de verosimilitud o representatividad de los personajes, relevancia de los temas tratados, eficacia del humor o *pathos*. Entre estas estrategias de verosimilitud, el *camp* funcionaría como un elemento privilegiado para diferenciar a los personajes gay de los personajes heterosexuales; no obstante, también sería de utilidad para que los personajes *queer* interactúen entre sí y aborden temáticas relacionadas precisamente con la sexualidad y las identidades sexo/género-diversas en el marco de un trabajo de representación, cuando no un espectáculo del otro (Hall, 2013a; Westerfelhaus & Lacroix, 2006, p. 434). De esta manera, estas representaciones no pueden comprenderse como neutrales o descriptivas de la realidad, de un sentido común (Moscovici, 1988), sino como representaciones que proponen una manera particular de comprender las identidades de género y sexuales de los personajes mediante significados parcializados o propios de una forma particular de comprender la realidad (Hall, 2013b).

La traducción es una etapa más del proceso de comunicación de masas que, como sostiene Hall (1993, pp. 478-479), cuenta con sus propios determinantes, restricciones y formas de

hacer los productos consumibles. La traducción cumple un papel clave al poner de relieve la manera en que los productos televisivos producidos en espacios específicos pueden ser distribuidos y consumidos «sin mayores problemas» a nivel mundial. El consumo cotidiano de series de televisión extranjeras —en principio, anglófonas—, con el suplemento de la lengua del doblaje, contribuye a una falsa consciencia de que el producto siempre mantiene su contenido inicial, sin alteraciones —lo que Pedersen (2011) denomina «el contrato de la ilusión» (p. 21)—. Prestar atención a las representaciones de género, de las masculinidades, además de la traducción de estas, permite construir una pedagogía propia y quizás también una analítica para consumir estos productos valorando la diferencia de los componentes identitarios representados, así como las nuevas representaciones (diferentes, híbridas o convergentes) del texto audiovisual una vez traducido.

— Objeto de investigación

A partir de los supuestos base de esta investigación, la tesis aborda la serie de televisión *Looking*, producida por HBO y cuya emisión original tuvo lugar entre los años 2014 y 2016 (véanse la sección 4.2.2 sobre el caso de estudio, así como el capítulo 5 para una presentación analítica de la serie). *Looking* presenta la historia de tres amigos gay que viven en San Francisco (Estados Unidos), con énfasis en sus relaciones amorosas, pero también en su trayecto hacia una estabilidad emocional a partir de su edad, sus proyectos de vida y los cambios sociales en una ciudad históricamente progresista en cuanto a las sexualidades diversas.

Looking tuvo dos temporadas (la primera temporada con ocho y la segunda con diez episodios) y un telefilme (*Looking The Movie*) que siguió a la cancelación de la serie. La tesis presenta el análisis de las representaciones de las masculinidades gay en *Looking*. Asimismo, se analizan las versiones dobladas en español para Latinoamérica y España. Cada una de estas versiones (la versión en inglés y las dos versiones dobladas) se analizan como casos de estudio, cuyas representaciones de las masculinidades gay pueden variar considerando los procesos intersistémicos de la traducción. Como se explica en el capítulo 3, la TAV y, en particular, el doblaje se comprenden como momentos y procesos de resemiotización en una cadena transmodal. Por ello, no se asume un sentido original estable en las tres versiones, sino más bien el potencial de que cada versión represente las masculinidades gay de forma divergente o con matices propios relativos a los sistemas culturales receptores.

— Preguntas y objetivos de investigación

Por lo expuesto, esta tesis aborda el caso de las representaciones de masculinidades gay en la serie *Looking*, emitida entre los años 2014 y 2016 y que marca un momento particular de hipervisibilidad LGBTQ+ en la teleficción mundial. La pregunta general de la tesis es la siguiente:

¿Cómo se representan las masculinidades gay de los personajes de la serie *Looking* en sus versiones dobladas para Latinoamérica y España?

Esta pregunta general se divide en dos preguntas específicas:

- i. ¿Cómo se construyen las masculinidades gay en la serie *Looking*?
- ii. ¿Cómo se traducen las representaciones de las masculinidades gay en las versiones dobladas de *Looking* en español?

Los objetivos de la tesis se relacionan directamente con las preguntas de investigación presentadas en la sección anterior. El objetivo general de la tesis es el siguiente:

- Analizar la construcción de las masculinidades gay de los personajes de la serie *Looking* en sus versiones dobladas para Latinoamérica y España.

Este objetivo general se divide en dos etapas con objetivos específicos.

Etapas I

- i. Identificar las relaciones entre género televisivo y medio de transmisión de *Looking*.
- ii. Describir la función del *camp* como instrumento para la representación de las masculinidades gay.
- iii. Explorar los discursos de la narrativa de la serie con atención a las posiciones de sujeto de los personajes.

Etapas II

- i. Analizar el tratamiento del uso del *camp* en la representación de las masculinidades gay en las versiones dobladas en español.
- ii. Analizar las traducciones y las formas de integración semiótica usadas en las versiones dobladas en español.

De lo expuesto quedan una serie de pautas generales que influyen en la manera de abordar la investigación. Por un lado, de parte del investigador, es importante reconocer que la manera de enfrentar el objeto de estudio se verá afectada por las experiencias sociales, culturales y personales. En efecto, el objeto de estudio, la elección de los métodos, la interpretación de los datos, las conclusiones a las que se llegue mediante la investigación estarán siempre vinculados con las experiencias previas, la subjetividad y el contexto del investigador. Por ello, resulta necesario hacer patente la posición o posiciones de sujeto del investigador para que se comprenda la posición crítica desde la que enuncia y así no se pierdan de vista los propios discursos que influyen en la investigación y no se pretenda una «neutralidad sublime» en este campo de investigación en particular (Pym, 2001).

Por otro lado, y como se mencionó antes, las preguntas de investigación se relacionan con la manera de concebir el mundo: son preguntas abiertas que no apuntan a validar o desestimar enunciados sobre la realidad, mas sí a elaborar planteamientos de manera inductiva de lo observado. En otras palabras, con el diseño metodológico pretendo lograr que los datos empíricos hablen por sí mismos, mediante una entrada y salida constante del espacio

textual de la traducción y de la interpretación de los datos. En ese sentido también, la teoría que informa esta tesis establece marcos interpretativos generales en los que se integran las categorías teóricas que emergen de los datos y que sirven para el análisis exhaustivo. La teoría servirá también para que los resultados de las distintas etapas de análisis entren en diálogo con conclusiones de otras investigaciones y que, de esta manera, esta tesis contribuya al trabajo de la representación de las masculinidades periféricas y su traducción.

— Estructura de la tesis

La tesis cuenta con ocho capítulos. Los tres primeros capítulos proponen las bases teóricas y analíticas que enmarcan la investigación; cada uno de estos capítulos cuenta con una sección final que retoma los puntos clave de la exposición. El diseño metodológico cuenta con un capítulo específico (4), en el que se explica de manera razonada cada dimensión y componente metodológico. Los capítulos analíticos y de resultados son cuatro. El capítulo 5 es un abordaje integral de *Looking* como caso de estudio, mientras que los resultados específicos de los análisis de las versiones dobladas se presentan en los capítulos 6 y 7. El capítulo final reúne las conclusiones de la investigación.

El capítulo 1, «Traducción, género e identidades gay», trata de conceptos fundamentales — como el sistema sexo/género o el género como concepto relacional analítico— relacionados con la crítica feminista y la teoría *queer*. Se presenta la forma en que la reflexión sobre el género ha influido en la traductología para enfocar la posición o la ausencia de las masculinidades en este debate. Con este fundamento y las problemáticas en torno a la traducción de la sexualidad, se propone las masculinidades gay como un objeto de estudio y reflexión traductológicos.

El capítulo 2, «Traducción audiovisual y estudios LGBTQ+», es una sistematización de la literatura académica sobre la TAV, las identidades sexuales y la representación de lo *queer*. El capítulo presenta un análisis de las bases teóricas y resultados de investigaciones, a partir de criterios de clasificación como el tipo de investigación, los objetos de estudio, la metodología y el posicionamiento de las investigaciones frente al objeto de estudio. A partir de este balance, se identifican oportunidades de mejora en cuanto a la estructura teórica y metodológica que se abordan en los capítulos 3 y 4.

El capítulo 3, «Traducción audiovisual y multimodalidad», es una propuesta de modelo analítico de textos audiovisuales doblados. Este capítulo presenta una breve revisión teórica del concepto de TAV y multimodalidad, primero de manera individual y con atención a las categorías semióticas más relevantes. Luego se establecen los vínculos entre traducción y multimodalidad señalando cómo la semiótica social plantea un cambio de paradigma en la investigación traductológica. Se presentan luego una serie de conceptos que son relevantes para el análisis multimodal de la TAV, en particular, el doblaje. El capítulo cierra con una propuesta de integración de conceptos como técnica, restricciones y normas al modelo analítico multimodal de la TAV.

El capítulo 4, «Diseño metodológico», presenta los componentes básicos de la posición epistemológica de los que parte la tesis para luego presentar la propuesta metodológica basada principalmente en los Estudios Descriptivos de Traducción. Se presenta una explicación detallada de la organización de los estudios de caso y cuáles son las unidades de análisis. Asimismo, se definen y explican las técnicas de producción de datos aplicadas a las distintas etapas del corpus de la tesis: el análisis de contenidos, el análisis temático y el análisis contrastivo-multimodal. Además, se elabora la estructura para el análisis contrastivo y multimodal, que incluye una matriz de transcripción como instrumento para el análisis del corpus paralelo.

El capítulo 5, «Los géneros de *Looking*», es el primer capítulo analítico y sirve para triangular el caso en distintas dimensiones. Debido a que los casos no pueden aislarse de su contexto, resulta necesario integrar los datos circundantes e información relevante para el análisis de las representaciones. En este capítulo, las dimensiones abordadas son el contexto mediático (en particular, el canal de televisión HBO) así como el género telecinemático de *Looking*. Para ello, se analizan los elementos de su composición y montaje, así como otros registros paratextuales que dan cuenta de qué tipos de convenciones o innovaciones integran la serie de televisión.

El capítulo 6, «Las funciones y la traducción del *camp*», presenta los resultados integrados de las etapas de análisis (de contenidos, temático y contrastivo-multimodal) en relación con la categoría *camp* y las seis subcategorías que emergieron del primer ciclo de codificación. El capítulo cuenta con datos porcentuales de la ocurrencia de técnicas, restricciones y normas de traducción relacionadas con la categoría *camp* en general; estos datos luego se desagregan en cada sección de acuerdo con la subcategoría expuesta.

El capítulo 7, «Los discursos de *Looking* y su traducción», se enfoca en las dimensiones discursivas de *Looking*. El capítulo cuenta con información cuantitativa de la ocurrencia de las categorías del análisis de contenidos y del análisis contrastivo-multimodal (técnicas, normas, restricciones).

El último capítulo recopila las conclusiones preliminares expuestas a lo largo de los capítulos 5 a 7. Las últimas secciones son las de las fuentes bibliográficas y la lista de anejos.

— Sobre la sigla LGBTQ+ y las palabras *queer* y *gay*

Si bien el objeto de estudio aborda principalmente las representaciones de hombres gay en un contexto diegético estadounidense anglófono, los capítulos teóricos de la tesis, así como las reflexiones resultantes del análisis, abordan tópicos relacionados con los estudios *queer* y las diversidades sexuales y de género, o reflexiones que podrían extrapolarse a dichos campos de investigación. Por esta razón, a lo largo de la tesis se hará uso de la sigla LGBTQ+ como una referencia al espectro de comunidades no heterosexuales, existentes o imaginadas (Ng, 2013).

Sobre la palabra *queer*, si bien en inglés la palabra puede hacer referencia a una diversidad de identificaciones no heterosexuales, su uso a lo largo de la tesis deriva principalmente del trabajo teórico relacionado con la teoría *queer*. Dicho uso implica una relación contra(hetero) normativa con discursos sobre la sexualidad y el género. Cuando se abordan temas relacionados con la clase, la raza o la edad, el concepto *queer* también moviliza nociones críticas en relación con representaciones corporales o comunitarias subordinantes.

Por otro lado, el adjetivo «gay» se mantendrá invariable en forma (y en letra redonda) a lo largo de toda la tesis. Ello se debe a que la escritura normativa (según la RAE) del plural «gais» resultaba confusa entre los primeros lectores de la tesis, tanto peninsulares como de América Latina.

— Traducción, género e identidades gay



Los conceptos género y traducción son parte de discursos más abarcadores y, como sucede con cualquier unidad léxica en el habla, sus usos, usuarios y contextos determinan su significado. En el caso de la traducción, su concepto varía de acuerdo con los cambios epistemológicos o giros traductológicos —(Snell-Hornby, 2006, 2018)—. A estos cambios de paradigma, se suman otros factores contextuales vinculados con las relaciones de poder, el desarrollo cultural, las tradiciones orales, la (nueva) literacidad, las implicaciones religiosas, la identificación del estado-nación con la lengua, entre otros (Gambier, 2018, p. 23). En relación con el género, el debate sobre su significado depende, por ejemplo, de su uso en la medicina, en las políticas públicas, en las ciencias sociales, o por parte del feminismo. Como plantean von Flotow y Scott (2016) y Halverson (2010) sobre las implicaciones de definir ambos conceptos:

[D]iscourses around «gender» involve problems of definition, philosophy, tradition and political meaning. The same applies to discourses around «translation»— where not only scholars but currently also business interests in translation technologies compete to establish what exactly is meant by the term, and where different cultures have different understandings of the processes, functions and importance of how meaning is transferred and disseminated over linguistic boundaries (von Flotow & Scott, 2016, p. 368).

Talking about a concept of translation in Translation Studies [...] means immediately butting up against fundamental issues concerning how one views the world and things in it, the feasibility or appropriate means of knowing anything about that world, the status of knowledge and of cultural, political, and academic practices and relationships, as well as the tension and conflict that accompany differences of opinion in any and all of these areas (Halverson, 2010, p. 378).

En efecto, como proponen las autoras, los problemas de definición dependen no solo del ámbito académico, sino también de los usuarios de la industria de la traducción y de los agentes que permiten que la profesión avance en el mercado. El trabajo de definición de estos conceptos involucra cuestiones necesarias sobre la ontología de la traducción, su epistemología y marcos metodológicos que permitan asir el concepto o, por lo menos, establecer principios para integrar los diferentes componentes sobre la traducción y el género progresivamente.

Con fines investigativos, resulta pertinente partir de la conceptualización de la historiadora Joan Scott (1986), quien aborda el género como categoría de análisis. En dicho sentido, el género es un constituyente de las relaciones sociales que surge de las diferencias percibidas de los sexos, y también una forma primaria de significar las relaciones de poder y su circulación en las interacciones humanas que incluyen siempre la raza y la clase (Scott, 1986, pp. 1067, 1070). Esta categoría parte de un conjunto de supuestos, en especial que el género utiliza las representaciones sociales para establecer marcos interpretativos sobre las relaciones entre sujetos y la sociedad a partir de un binario sexual normativo (Scott, 1986, p. 1067). Sin embargo, las relaciones sociales de género no derivan de una base biológica fija (Connell & Pearse, 2018, p. 60); se trata más bien de un binarismo contingente. El género también influye en la política, las instituciones y las organizaciones sociales, y determina la construcción de la subjetividad —del sujeto en relación con la sociedad—

(Scott, 1986, p. 169). En resumen, el género, en su dimensión analítica, se ocupa de la forma en que se establecen relaciones y estructuras sociales a partir de los cuerpos diferenciados por factores sexuales y las implicaciones de estas diferencias percibidas en nuestras vidas personales y el destino colectivo (Connell & Pearse, 2018, p. 60).

El concepto de sistema, como conjunto de relaciones y estructuras, permite abstraer un primer acercamiento entre traducción y género. En el caso del género, el potencial emancipatorio es propio de su conceptualización inicial en el feminismo e irrupción en las ciencias sociales y en el imaginario mundial. En el caso de la traducción, el potencial crítico deriva de problematizar los procesos y productos de traducción a partir de marcos interpretativos que incluyen factores sociales, económicos e históricos. A partir de este tipo de concepción, la traducción se convierte también en una herramienta crítica y de agencia, útil para la interpretación de los fenómenos sociales, la producción cultural y los procesos contingentes en la historia. Este vínculo en potencia se concretó en la práctica reflexiva de traductoras activistas, en la reflexión sobre este tipo de práctica y la constitución de una nueva categoría analítica «género y traducción».

El presente capítulo aborda de manera relacional los conceptos traducción y género. A partir de ello, se introduce el concepto de masculinidad como un campo de indagación traductológica potencial y poco estudiado, dado que la relación «género y traducción»/«traducción y género» evoca, en primera instancia, el trabajo en torno a la mujer/las mujeres, su posición de género, sus representaciones y sus productos. Asimismo, el capítulo retoma algunos repertorios conceptuales fundamentales de los estudios LGBTQ+ como la teoría de la performatividad y los debates teóricos sobre las identidades gay. En la última parte del capítulo se proponen los temas de investigación potenciales al hablar de masculinidades gay en el campo de la TAV.

1.1 — Sobre la categoría relacional «traducción y género»

A lo largo de las últimas cuatro décadas, los conceptos «género» y «traducción» se han venido estudiando en conjunto en el marco de la traductología y actualmente ambos constituyen una categoría relacional («traducción y género»/«género y traducción») que evoca una serie de temas de investigación, metodologías y conocimientos especializados, así como discursos y posiciones políticas. En efecto, la teoría posestructuralista y posmodernista de inicios de la década de 1970 que inició este vínculo ha permitido que la interacción entre ambos conceptos tenga fines activistas (Baer & Massardier-Kenney, 2015). No obstante, el catalizador de esta vinculación ha sido el trabajo académico, mediante la producción de teoría e investigaciones empíricas, que se ha establecido firmemente en los estudios de traducción desde el inicio del nuevo siglo con una gran cantidad de estudios sobre género, mujeres, feminismo y traducción (Brufau Alvira, 2011; Santaemilia, 2017, p. 17). Fuera del ámbito académico, la relación entre género y traducción es mucho anterior, ya que la traducción como producción textual es una práctica que siempre se ha encontrado situada a partir de sus productores y otros agentes implicados, que son sujetos históricos, mujeres o varones (Andone, 2002). Precisamente de este hecho real deriva que los textos traducidos y la traducción en general sean focos de indagación traductológica desde una perspectiva de género.

La traductología feminista (*feminist translation studies*) da cuenta desde sus textos fundacionales sobre este tipo de vínculo, en particular, la promesa teórica de una manera de escribir en femenino que se extrapola a una manera de traducir en femenino — mediante distintas estrategias que incluyen, por ejemplo, el rapto del texto fuente (Godard, 1990; von Flotow, 1991, 1997a)—. Estas primeras etapas ampliamente documentadas (Brufau Alvira, 2010; Castro & Ergun, 2018; Simon, 1996; von Flotow, 1997b, 2006; Wallmach, 2006) permiten comprender el trayecto feminista que siguió el estudio del género en la traductología. Este trayecto sigue un desarrollo similar al del género en las ciencias sociales. Cabe recordar que la inscripción del género como referente de estudio en la sociología y las humanidades sucedió gracias al proyecto de feministas pertenecientes a la academia norteamericana (estadounidense, en principio) a partir del trabajo de científicas sociales que revisaron la crítica marxista, los estudios antropológicos, los conceptos gramaticales o médicos desarrollados entonces para referirse al género (von Flotow & Scott, 2016, p. 355). En la traductología, después del trabajo inicial de las traductoras feministas canadienses, siguieron la crítica marxista sobre las metáforas del género (Chamberlain, 1988); los neofeminismos para abordar un enfoque poscolonial en relación con la lengua, el territorio y la práctica de la traducción (Simon, 1996; Spivak, 1993); la caída de la escritura en femenino debido a la performatividad del sexo/género (Vidal Claramonte, 1997) o el reconocimiento de que traducir como mujer implica repensar siempre los límites identitarios (Godayol, 2014); el desarrollo de pedagogías feministas para la formación de traductoras y traductores (Corrius *et al.*, 2016; Ergun & Castro, 2017). En todo este trayecto, la traducción como hecho social abordado por el feminismo ha mantenido como sus principales focos de estudio a las mujeres, sus representaciones y sus productos.

El énfasis en las mujeres en la investigación traductológica es completamente pertinente y legítimo a la luz de la finalidad emancipadora del feminismo. No obstante, von Flotow (2011) reconoce dos aspectos de este énfasis en las figuras de la mujer/las mujeres:

This (feminist) work of translation and on translation had a strong international influence across the humanities and social sciences, lending further credence and power to the gendering of other disciplines and discourses, yet almost always tying gender studies to the female sex, staying within the «first paradigm», and in the process also demonstrating the power that women academics, translators, publishers, editors, administrators and even (some) politicians can wield in the present, though they have wielded considerably less in the past, or in other parts of the world (p. 2).

El intercambio entre «mujer» y «género» que sucede en la investigación traductológica puede deberse a la dificultad en aceptación de los estudios de género durante la década de 1990, cuando había reticencias para comprenderlos y aplicarlos en la investigación. Por ello, hablar de la mujer o las mujeres y no de género ha sido una fórmula generalizada a pesar del peligro de entender esta categoría de forma esencialista (el primer paradigma que menciona von Flotow en la cita anterior) y de excluir las nuevas identidades de género en un momento de reconocimiento de las personas trans (Baer & Massardier-Kenney, 2016, p. 86). Esta identificación entre género y mujer ha estado presente también en el campo

propio de los estudios de género; Scott (1986) reconoce el valor de sinónimos que se daba a ambas unidades (mujer y género). Sin embargo, el intercambio de términos era hasta cierto punto opuesto al que sucede en la traductología, ya que en la década de 1980 había decisiones editoriales y de académicas de quitar el término *women* de sus publicaciones/ estudios para remplazarlo por género (*gender*) por cuestiones de legitimidad académica. «“Gender” seems to fit within the scientific terminology of social science and thus dissociates itself from the (supposedly strident) politics of feminism» (Scott, 1986, p. 1056).

No se puede negar, por ello, que los trabajos de las académicas feministas, enfocados primariamente en la identidad de género de las mujeres, son en general considerados «central, unquestioned and thereby unavoidable points of reference in the discussions of gender in translation studies» (Larkosh, 2011, p. 2). Este enfoque en las mujeres tiene distintos grados de presencia en las investigaciones sobre el género y la traducción. Algunos estudios identifican a las mujeres directamente con la categoría género, como sucede en el caso de de Marco (2012), en el análisis de las representaciones de la mujer y las jerarquías sexistas en distintos componentes de películas comerciales. En otros casos se presenta un solapamiento unívoco entre feminismo, mujer y género, como sucede en el caso del estado de la cuestión que hace Brufau Alvira (2011) sobre «los estudios de género en España», ya que todas las secciones del capítulo se refieren a la investigación específicamente feminista. En otros estudios, la base es la propia producción feminista y el género se aborda como una categoría derivada, incluso mediante la metarreflexión sobre los propios estudios de traducción feministas. Sucede así con Wallmach (2006) en su revisión de las estrategias de traducción feministas y también en el caso de Karpinski (2015) quien realiza un análisis textual genético de los archivos de Barbara Godard. No obstante, también existen estudios sobre la mujer y el feminismo en los que el posicionamiento político de la investigadora no se menciona y se propone el género como categoría analítica. Sucede así en el caso de Wolf (2006) quien, desde la sociología de Bourdieu, analiza el trabajo de mujeres traductoras en la industria editorial. La autora concluye presentando recomendaciones sobre cómo aliviar la falta de capital económico y simbólico de las traductoras de casas editoriales enfocadas en mujeres.

Retomando el planteamiento de la sección anterior sobre la definición analítica del género, la investigación traductológica necesitaría abordar también la masculinidad como posición de los sujetos. Claramente las mujeres y la posición femenina son componentes del tejido social; sin embargo, sea cual sea la disciplina en la que se adopte un enfoque de género, se requiere levantar información y contribuir al conocimiento con una perspectiva más abarcadora de los sujetos, cuerpos e identidades que interactúan y contribuyen a la producción de la estructura social, que están inmersos en los sistemas sexo/género y que también son productores y consumidores de fenómenos semióticos o industrias culturales, de traducciones. La necesidad de abordar la masculinidad se ha hecho notoria en la producción académica traductológica. Santaemilia (2014) plantea que los estudios sobre la traducción tienen un gran potencial para poner de relieve los conflictos derivados de las interacciones sociales entre varones y mujeres; y que las representaciones de género necesitan nuevos planteamientos éticos que consideren todas las opciones de género. A esto último se puede añadir que las investigaciones pueden

abordar las identidades sexuales y posiciones de género alternas a las vinculadas con las mujeres. Por su parte, von Flotow y Scott (2016), y Susam-Sarajeva (2014) también proponen diversificar los estudios en la traductología para abordar otras construcciones de género:

[We need to carry out] More research into other gender-related approaches apart from the “feminist” ones. With a focus shifted slightly from the feminist/woman-oriented angle to wider forms of gender construction, which specifically include men, the findings can be much more convincing and appealing for a wider audience (Susam-Sarajeva, 2014, p. 175).

In the project that studies the post-1945 successes of feminist thinking by examining translations and disseminations of feminist texts, women are the center of interest, and indeed, the term gender often evokes women’s rights. But it is not restricted to women. All humans are sexed, and therefore gendered, and all manifestations of gender can be studied. Translation studies offer the means and methods to do so across boundaries set by cultures and languages (von Flotow & Scott, 2016, p. 371).

En particular, en la investigación en torno a la TAV, de Marco (2016) llama la atención sobre la falta de trabajo en torno a las masculinidades, además de los temas sobre la dominación y opresión masculina. Este tipo de enfoque de los estudios sobre la traducción ha dejado de lado el componente relacional del género, ya que no se estudian las representaciones de varones y mujeres en cuanto a su manera de desarrollar su vida. La siguiente cita de de Marco (2012) establece un cambio importante con respecto a sus investigaciones y análisis, principalmente, *Audiovisual Translation through a Gender Lens*:

This points out a relevant, though often forgotten, dimension of gender analysis in translation, namely, that gender is not just about male dominance over women globally perpetrated by a patriarchal model, but rather about the ways in which [men and women] think about their lives, the kinds of opportunities they enjoy, and [...] their ways of making claims (Rosaldo [1980], quoted in Kabeer [1994, 54]). Consequently, gender concerns are perceived – and need to be put forward – by both women and men, and masculinity needs to be examined «not as a direct oppressor of women, but as a category of definition itself (Jeffords [1989], quoted in Wiegman [2001, 368]) (de Marco, 2016, p. 316).

Reenfocar el estudio del género en la posición masculina no tiene ninguna pretensión de despolitizar las categorías sociales de varones y mujeres; tampoco se trata de obviar o no reconocer el impacto de estas categorías en la vida cotidiana (Grau i Muñoz & Navas Saurin, 2018, p. 18). Volver la mirada a la posición masculina implica, más bien, generizar —*engender* (de Marco, 2016)— o volver a generizar —*re-engender* (Larkosh, 2011)— la traductología para afianzar la concepción analítica y relacional del género y catalizar la faceta emancipadora de la traducción. «[T]o engender means to cause, to raise/originate something, but recently it has increasingly been used in sociological studies and economic development studies to stress the centrality of gender concerns in our societies» (de Marco, 2016, p. 322). Para ello, es necesario establecer algunos puntos de referencia aún desconocidos o poco elaborados, como la masculinidad, así como revisar otros desarrollos teóricos que ya cuentan con investigaciones en traducción, como la performatividad del género y la identidad sexual.

1.2 — La masculinidad como objeto del paradigma «traducción y género»

La «masculinidad en crisis» es una frase que, siguiendo a Derrida (1989), nos hace pensar sobre los acontecimientos en una estructura, en este caso, la estructura relativa a las relaciones de género. Para Derrida, una estructura y su cualidad de serlo (la estructuralidad) emergen con la episteme en cuanto manera de organizar la totalidad de una época. Una crisis o un acontecimiento de ruptura conlleva la búsqueda de un nuevo centro, factor necesario de la estructuralidad. No obstante, desde el inicio el centro no es parte de la estructura; se trata de un eje que está en otro lugar menos la estructura (Derrida, 1989, p. 384). En el caso del lenguaje, la noción de que existe un significado trascendental permite establecer relaciones entre signos; no obstante, durante los acontecimientos de ruptura o descentramientos, el juego de los significantes se renueva hasta que haya nuevamente una clausura mediante un nuevo centro, cuando los signos se someten al pensamiento (Derrida, 1989, p. 387). La «masculinidad en crisis» o, mejor expresado, las «masculinidades en crisis» no implican una destrucción en potencia de la posición masculina, sino un momento de reorganización de sus significantes y la nueva puesta en marcha de la estructura. En un sistema sexo/género heterosexista o heteropatriarcal, un proyecto de reivindicación social implica una analítica de la estructura reconociendo siempre que no se trata de una estructura trascendental sino, más bien, de un juego.

Las masculinidades en crisis (entendidas como masculinidades cambiantes, mutables o en proceso de devenir) no deberían considerarse productos aislados, sino procesos constantes. Connell (2005), en su exposición sobre el trayecto del estudio de la masculinidad, retoma la noción de Freud sobre la complejidad de la masculinidad adulta, su precariedad, debido a las implicaciones del complejo edípico a lo largo de la vida de las personas (p. 9). El psicoanálisis constituye el inicio del estudio de la masculinidad, además de otros subcampos de los estudios de género; sin embargo, en el avance del psicoanálisis se pierde de vista la manera freudiana de comprender la complejidad del desarrollo de la sexualidad. «If [Carl] Jung reduced the contradictions of gender to a universal dichotomy with the psyche, gender identity theory has gone one better, eliminating contradiction altogether» (Connell, 2005, p. 15). Más adelante, Lacan retomaría la complejidad de los procesos subjetivos que se desarrolla cuando el individuo ingresa al orden social mediante su capacidad de hablar (el orden simbólico). Aunque la propuesta teórica de Lacan marcó el inicio de una lucha feminista por la representación de la mujer, la noción del sujeto barrado del psicoanálisis lacaniano (aquel que no logra reconciliar el orden simbólico con su inconsciente) sirve para mantener la idea de un sujeto generizado que siempre se encuentra en conflicto.

En el trabajo de Frosh, Phoenix y Pattman (2002) sobre las masculinidades de jóvenes varones, se presenta un estado de la cuestión sobre los hallazgos de distintos estudios etnográficos —basados en observaciones y entrevistas— que enfatizan el conflicto o incoherencias de las masculinidades. Por ejemplo, algunas masculinidades se ejercen mediante la dominación o la exclusión de otros (mujeres y chicos afeminados) lo que a

su vez conlleva alianzas homosociales (entre varones que comparten privilegios). Otras masculinidades se ejercen desafiando a la autoridad de los profesores en una escuela o, en el caso de familias de inmigrantes, sobresalir académicamente se interpreta como una forma de superioridad de género. En el caso de varones afrodescendientes o del Caribe, su masculinidad ocupa un espacio saliente entre otros varones por su apariencia física, su manera de vestir e incluso por sus gustos musicales (Frosh *et al.*, 2002, p. 56). Otro estudio de Connell, Davis y Dowsett (1993) aborda las masculinidades de trabajadores sexuales, hombres que tienen sexo con otros hombres, cuyo estrato social obrero los lleva a rechazar las identidades gay, porque ellos interpretan que su práctica sexual reafirma su masculinidad —«el sexo es mejor entre hombres»—, mientras que definirse gay implica afeminamiento (Connell *et al.*, 1993, p. 125). Las masculinidades, por ello, implican narrativas coherentes para los propios sujetos a partir de su interpretación de las experiencias vividas, aunque en su externalidad puedan parecer contradictorias en relación con un deber-ser simbólico (en relación con el orden simbólico lacaniano).

Por todo lo anterior, la masculinidad se define por ser construida en las interacciones sociales mediante el uso de recursos culturales asociados con los varones (Frosh *et al.*, 2002, p. 75). Connell entiende que la masculinidad es «simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture» (Connell, 2005, p. 71). Se trata de posiciones en un espacio multidimensional en el que los sujetos se ubican a partir de sus nociones de sí mismos y el pasado, en relación con cuestiones de poder que los afectan o que ejercen actualmente (Bielsa, 2018, p. 52). Las posiciones de género (masculina, femenina) no deben confundirse con los roles sexuales masculino y femenino que fueron parte de la teoría funcionalista del sexo, la cual se desarrolló durante gran parte del siglo xx y que se solapó incluso con el inicio de la teoría feminista de la segunda ola. Los roles sexuales tienen como fundamento la diferencia sexual; esta los determina (Connell, 2005, p. 23). El hecho de tener como base la diferencia sexual tiene implicaciones diversas, tanto teóricas como de acción. Si los roles sexuales se determinan por los sexos, entonces ambos son complementarios por razones de la reproducción sexual. Su complementariedad, a su vez, conlleva que la acción de varones y mujeres sea efectiva y pertinente en el ruedo social; que las diferencias sociales sean un resultado natural de una diferencia natural; y hasta que la opresión vivida por las mujeres sea equivalente a otras opresiones vividas por los varones.

Comprender la masculinidad como un rol sexual y no como una posición de género neutraliza la capacidad analítica de la propia categoría de género, ya que las relaciones sociales dependerían solamente del binarismo sexual. No habría nada que explicar, salvo describir y hacer una lista de todas las diferencias percibidas entre varones y mujeres. No sería posible la búsqueda de un cambio social debido a la naturaleza de los roles. Por ello, la masculinidad entendida como esencial de los hombres, estudiada desde un enfoque positivista (que busca describir a los varones como son «en realidad»), o considerando la masculinidad como un deber-ser, una normativa de cómo ser varón, no permite abarcar

las cuestiones de género fundamentales, es decir, los procesos y relaciones mediante los que los varones y las mujeres realizan vidas generizadas (Connell, 2005, p. 71). La masculinidad entendida como rol sexual, por ello, es reduccionista; mientras que la masculinidad entendida como posición de género es productiva, móvil, en intersección con otras categorías como la clase y la raza. La masculinidad o las masculinidades son un proyecto de género en desarrollo durante la vida de los individuos, mediante procesos de dar cuenta de sí mismos y hallar coherencia en las experiencias fragmentarias o la incoherencia de la realidad, debido a la forma en que el género trabaja en distintos planos de la estructura social.

La investigación sobre la masculinidad suele partir de la idea de que existe un concepto denominado «masculinidad hegemónica». En efecto, en su revisión del uso del concepto en la producción académica en Suecia, Hearn *et al.* (2012) explican que el impacto de la noción de masculinidad hegemónica es innegable y marca el antes y después en una tradición de políticas públicas e investigaciones de género incluso previas a las de Estados Unidos. No obstante, la teorización sobre una masculinidad hegemónica iniciada en 1980 con el trabajo de Connell en colaboración con otros académicos ha derivado en callejones sin salida y, en algunos casos, en tipificaciones estáticas de lo que implica hablar de hegemonía en las prácticas de las masculinidades (Hearn *et al.*, 2012, p. 41). En el trabajo de Connell (2005; Connell & Messerschmidt, 2005), la masculinidad hegemónica está claramente definida en el marco de un orden de género occidental, en el que se asume un sistema heterosexista. En principio, la masculinidad hegemónica no es un tipo de masculinidad fija, es decir, no es siempre y en todo lugar la misma; se trata más bien de la masculinidad que ocupa la posición hegemónica en un sistema de relaciones de género específico y esta posición siempre es potencial de ser rebatida (Connell, 2005, p. 76).

El carácter hegemónico de este tipo de masculinidad, en particular el concepto de hegemonía tomado de Gramsci (2002), pone de relieve que un grupo de sujetos ejerce autoridad social, domina y subordina al resto por medio del poder, pero también desplegando estrategias culturales e intelectuales que permiten establecer una ideología. La hegemonía no es estática ni su grupo de poder aislado, sino que van en desarrollo constante estableciendo alianzas necesarias con otros grupos favorecidos, adecuándose a los cambios en las relaciones sociales —en el caso de la masculinidad y feminidad, estas son relaciones de género—. Además de las instituciones de poder o las acciones específicas de los sujetos, el ejercicio de la dominación en el ámbito cultural también depende del uso de símbolos (por ejemplo, mediante la identificación sexual de determinados espacios corporales o las conductas que hacen evidente la masculinidad), de la producción de fenómenos semióticos (productos culturales como la literatura, la televisión o el cine, entre otros), de su uso y consumo por parte del grupo dominante y subordinado. Aunque el consumo y uso de estos elementos puede darse sin suspicacias de los dominados, también es posible que haya intentos de subversión; por ejemplo, el rechazo a determinadas representaciones sexistas o racistas en la publicidad mediante las redes sociales o mediante marchas de protesta. Bourdieu ha planteado los procesos de la hegemonía en *La dominación masculina*; a continuación, una cita *in extenso*:

El trabajo de construcción simbólico no se reduce a una operación estrictamente *performativa* de motivación que orienta y estructura las representaciones, comenzando por las representaciones del cuerpo (lo que no es poca cosa); se completa y se realiza en una transformación profunda y duradera de los cuerpos (y de los cerebros), o sea, en y a través de un trabajo de construcción práctico que impone una definición diferenciada de los usos legítimos del cuerpo, sexuales sobre todo, que tiende a excluir del universo de lo sensible y de lo factible todo lo que marca pertenencia al otro sexo —y en particular todas las virtualidades biológicamente inscritas en el «perverso polimorfo» que es, de creer a Freud, cualquier niño—, para producir ese artefacto social llamado hombre viril [que en algunos sistemas sexo género puede ocupar la posición masculina hegemónica] o mujer femenina. El *nomos* arbitrario que instituye las dos clases en la objetividad solo reviste la apariencia de una ley natural (se habla corrientemente de sexualidad o, incluso en la actualidad, de matrimonio «contra natura») al término de una *somatización de las relaciones sociales de dominación*. Solo a cambio y al término de un formidable trabajo colectivo de socialización difusa y continua las identidades distintivas que instituye el arbitrario cultural se encarnan en hábitos claramente diferentes de acuerdo con principios de división dominante y capaces de percibir el mundo de acuerdo con ese principio (Bourdieu, 2017, p. 39).

Bourdieu establece la manera en que el género y, por ende, las masculinidades no solo se establecen mediante la elaboración de representaciones del cuerpo, sino también mediante la incorporación material y psíquica de dichas representaciones. En el caso del género y las masculinidades, la posición hegemónica se ejerce y mantiene en prácticas simbólicas, es decir, el uso de recursos que cuentan con significados determinados y que se encuentran disponibles en la cultura por su producción contemporánea o desde épocas anteriores. El trabajo cultural organiza los símbolos y establece significados de acuerdo con las intenciones del grupo en posición hegemónica. Considerando el orden de género occidental y su potenciación mediante las industrias culturales (Connell, 2005, p. xxi), la producción, la distribución y el consumo de los productos culturales o fenómenos semióticos (como series de televisión, películas o literatura) relativos a una posición masculina también se realizan mediante la traducción.

Como se menciona en las primeras secciones del capítulo, la relación entre el género y la práctica de la traducción es anterior al trabajo académico sobre estas dos categorías. La traducción siempre es una práctica generizada en la que las traductoras y los traductores, como sujetos sociales, y el proceso de traducción, como práctica social, suceden en el marco de relaciones de género. No es tan relevante si los rasgos de un sistema de género son claramente identificables o no en las actividades cotidianas de la traducción, dado que las dinámicas de una hegemonía (masculina) siempre recurren a la naturalización de los modos de una ideología. En ese sentido, el consentimiento por parte de los sujetos de la estructura social produce a su vez una manera regular de actuar sin notar las acciones motivadas por la hegemonía. Por ejemplo, un caso recurrente en los análisis sobre la ideología en la traducción es la censura y autocensura mediante el uso de técnicas de traducción que generalizan o allanan expresiones sexuales (Díaz Cintas, 2012). El poder, por ello, más que mediante expresiones restrictivas, se ejerce mediante las acciones cotidianas de los sujetos, mediante micropolíticas, es decir, ejercicios de poder a nivel individual —decidir traducir de manera explícita lo sexual o no, domesticar o extranjerizar—. La traducción en su realización diaria o como producto inserto en

un circuito cultural (como los clásicos de la literatura cuya traducción es el medio de consumo) integra estos componentes ideológicos (Gentzler & Tymoczko, 2002; Simon, 2000); en algunas modalidades de traducción estos pueden ser más salientes, como en el caso de las representaciones audiovisuales.

El potencial ideológico de la traducción resulta más claro en la concepción performativa del lenguaje, sobre cómo hacer cosas con palabras, y el influjo de las teorías sobre el género, el sexo y el cuerpo de la década de 1990.

1.2.1 — La performatividad del sexo/género en la traductología

En *La dominación masculina*, Bourdieu utiliza las acciones del señor y la señora Ramsay de la novela *Al faro* de Virginia Woolf para explicar las dinámicas que suceden para proteger la masculinidad y la feminidad de ambos protagonistas, respectivamente. La señora Ramsay siente angustia y una suerte de vértigo cuando su esposo revela la condición frágil o impostada de su masculinidad —cuando habla solo o recita poesía— (Bourdieu, 2017, p. 91). Cuando el señor Ramsay se entrega a su autoritarismo para pronosticar el temporal sin justificación alguna, queda al descubierto la manera en que su posición masculina le permite hacer este tipo de aseveraciones. Entonces utiliza distintos significantes para reposicionarse en el lugar que le corresponde frente a su esposa. La señora Ramsay se adecúa al tenso intercambio de palabras con su esposo para continuar con la dominación simbólica de manera solidaria y afectiva.

[L]a señora Ramsay, en un gesto de afectuosa protección al que todo su ser la destina y la prepara, identifica al hombrecillo que acaba de descubrir la insoportable negatividad de lo real y al adulto que acepta entregar la verdad completa del desorden aparentemente desmesurado en el que ha arrojado su «castástrofe» (Bourdieu, 2017, p. 98).

En este caso, el hecho de que la señora Ramsay aporte a la dominación masculina se debe, de acuerdo con Bourdieu, a que socialmente su propio lugar como esposa y mujer determina la posición de masculinidad de su esposo. La dinámica de cooperación se basa, por ello, en mantener la posición de ambos como sujetos. La noción de que la masculinidad resulta frágil (igual que la feminidad), que se señala desde la sección anterior, se vincula con los discursos sobre la posmodernidad que identifica en los sujetos formas contradictorias, historias en proceso, es decir, narrativas con distintos orígenes y cambiantes en cada oportunidad que se cuentan, maneras divergentes de dar cuenta de sí mismos (Butler, 2005, pp. 36–37). Todo esto contribuye a aceptar que la diferenciación sexual se produce de manera contingente y que hacer historiografía permite abordar los procesos de construcción de los sistemas sexo/género para superar la premisa biológica (Grau i Muñoz & Navas Saurin, 2018, p. 18). Los estudios de género parten de propuestas constructivistas y han sido críticos de propuestas que se basan en esencialismos, a pesar de que algunos casos de estas últimas también hayan surgido a lo largo del desarrollo de los movimientos identitarios por la liberación sexual. La cuestión de la performatividad del género es la más

recurrente en la problematización del género, el cuerpo y la sexualidad desde la década de 1990, cuando el concepto fue propuesto por Judith Butler. La performatividad, a su vez, ha ingresado a la traductología por dos vías: en el marco de la categoría relacional «género y traducción» y por el antecedente pragmático/lingüístico de J. L. Austin sobre cómo «hacer cosas con palabras».

La «oración performativa» (*performative* en su sentido de acción) propuesta por Austin (1962) inicia reconociendo que existen enunciados que no tienen un valor descriptivo, de declaraciones con valor de verdad o falsas. Existen oraciones que hacen algo en la realidad —por ejemplo, que el novio diga «Sí, acepto» en su matrimonio; que se declare la guerra; o aquellas frases que resultan vinculantes en un contrato (Austin, 1962, pp. 7–8)—. El correlato de estos enunciados puede ser variado: los hechos enunciados pueden realizarse efectivamente, por completo o no. Sin embargo, el enunciado inicial que cumple la función performativa siempre marca un hecho en la realidad a partir del que las implicaciones pueden valorarse. En la explicación de las condiciones básicas para esta forma de enunciar, Austin propone que el enunciado debe su potencial performativo a su capacidad de invocar una serie de actos anteriores, normas y convenciones sociales preexistentes que permiten que tenga un efecto en la realidad (Austin, 1962, pp. 31–38).

La teoría de la performatividad del género es una propuesta que Butler desarrolla desde la década de 1980 hasta inicios del nuevo siglo con *Undoing Gender* (Butler, 2004). En este proyecto teórico, además de los enunciados performativos de Austin, se utilizan distintos aspectos del psicoanálisis freudiano; la teoría existencialista sobre la mujer de Beauvoir; la teoría sobre la heterosexualidad de Wittig; la crítica feminista (material, marxista); las nociones de poder, discurso y dispositivo del sexo de Foucault, entre otros recursos teóricos. Ya desde 1986, Butler planteaba la noción inicial de la performatividad citando a Wittig: «For Wittig, when we name sexual difference, we create it; we restrict our understanding of relevant sexual parts to those which aid in the process of reproduction, and thereby render heterosexuality an ontological necessity» (Butler, 1986, p. 511). Más adelante Butler retomará la noción de género para plantear que se trata de un proyecto encarnado en el cuerpo con fines de supervivencia cultural. La posibilidad de «salir» del género plantea cuestionar nuestra propia existencia y enfrentar los medios punitivos de la estructura social y las relaciones de género, «[b]ecause there is neither an “essence” that gender expresses or externalizes nor an objective ideal to which gender aspires; because gender is not a fact, the various acts of gender create the idea of gender, and without those acts, there would be no gender at all. Gender is, thus, a construction that regularly conceals its genesis» (Butler, 1988, p. 522).

La performatividad del género abarca también el cuerpo (y el sexo) en la medida que la materialidad corporal no se puede interpretar de manera anterior al género, ni siquiera antes del nacimiento. Los cuerpos cobran sentido debido a la interpretación que se hace de la diferencia sexual y la manera en que estas zonas corporales contribuyen a la reproducción y al establecimiento del sistema de parentesco heterosexual. «[T]he regulatory norms

of sex work in a performative fashion to constitute the materiality of bodies and, more specifically, to materialize the body's sex, to materialize sexual difference in the service of the consolidation of the heterosexual imperative» (Butler, 1993, p. 3). La manera en que se establece la heterosexualidad para Butler deriva de planteamientos psicoanalíticos que no son pertinentes para este trabajo, mas sí la noción de que la heteronormatividad conlleva desaforar del espacio social a sujetos transgresores; convertirlos en no-sujetos o abyectos. Finalmente, la performatividad no es un acto aislado, sino son acciones reiteradas de un conjunto de normas y convenciones (esta es la referencia más notoria al trabajo de Austin). La citación de la norma heterosexual produce el efecto de su autoridad mediante la referencia continua a las normas que se invocan al producir el género, interpretar el cuerpo, regular el sexo. El género no es una cuestión ontológica, depende de las iteraciones en las acciones de los sujetos para constituirse. «If gender is performative, then it follows that the reality of gender is itself produced as an effect of the performance» (Butler, 2004, p. 218). Cuando los cuerpos se generizan —cuando un sujeto es reconocido como tal—, queda un residuo inconsciente que se mantendrá siempre en latencia e incómodo.

La performatividad se ha abordado en la traductología desde el enfoque lingüístico de Austin y como la causa del género/sexo en la propuesta de Butler. En el caso del primer enfoque, Douglas Robinson (2003) hace una revisión exhaustiva de la performatividad cubriendo algunos vacíos de las conferencias de Austin con teoría posmodernista, a la vez que integra el concepto de performatividad al de traducción: la traducción performativa. Robinson propone que la traducción también tiene efectos en la constitución de la realidad. A pesar de que se trate de delimitar la acción del traductor y de crear la ilusión de univocidad del texto traducido, resulta imposible obviar que el texto ha sido producido de manera situada, en un espacio y un tiempo, y con una voz alterna, la del traductor. De esta forma, los componentes del texto traducido con valor performativo también tienen un impacto en los sujetos. Rodrigues Júnior (2004) también extrapola la noción lingüística de la performatividad a la traducción. El autor plantea que la traducción es una práctica de transposición de identidades de los textos fuente a los textos meta; la traducción se puede interpretar como una práctica performativa, es decir, una práctica que causa un efecto determinado en la cultura receptora (Rodrigues Júnior, 2004, p. 58).² El autor entiende que, además de los aspectos microtextuales, el género textual y su macroestructura permiten movilizar convenciones sociales de un espacio a otro, por lo que la traducción de géneros extranjeros implica irrumpir en la cultura meta con lo que se producen (performan) efectos ideológicos, discursivos, textuales y políticos mediante la traducción.

De muchas formas los trabajos de Robinson (2003) y Rodrigues Júnior (2004) son un eslabón importante para la vinculación entre la traducción y el uso que establece Butler de la performatividad. Baer y Massardier-Kenney (2015) explicitan esta vinculación en el siguiente pasaje:

² «Given that translation is seen, in this study, as a practice of transposing cultural identities from source texts into target ones, I may interpret translation activity as a performative practice, that is, a practice that causes certain effect upon the receiving culture» (Rodrigues Júnior, 2004, p. 58).

Several scholars in the field of Translation and Interpreting Studies were quick to draw an analogy between the theoretical deconstruction of the biological body as the transcendent signifier of gender identity (gender as genitalia) [...] and the deconstruction of the source text as transcendent signifier of meaning (the original as origin). If there is no transcendent reality knowable outside of language, then the sexual body, no less than the textual corpus, is a discursive construction and so must be studied within the regime of knowledge/ power that assigns meaning to it (Baer & Massardier-Kenny, 2015, p. 86).

La pauta más importante es que en la traducción se enfocaba sobre todo el aspecto textual de la performatividad, mientras que en los aspectos performativos del género y el sexo se privilegian las acciones de los sujetos como expresiones de un sistema heteronormativo. El salto de lo lingüístico a la manera en que el género y el sexo se producen y reproducen en los cuerpos de los sujetos puede resultar forzado en caso de no establecer las relaciones básicas entre traducción y performatividad. Por ello, los trabajos de Robinson (2003) y Rodrigues Júnior (2004) permiten comprender, primero, la traducción como una operación performativa (en su dimensión textual —pragmática y lingüística—) para luego identificar cuáles son los efectos potenciales de la traducción en la realidad, bien en cuestiones vinculadas con la cultura en general, bien en la manera de interpretar el género, el sexo o el cuerpo.

Harvey (2000b, 2000c), von Flotow (2011), de Marco (2012), Bermann (2014), Baer y Massardier-Kenny (2015), Spurlin (2017), Tylenev (2018), Baldo (2017) o Martínez Pleguezuelos (2018) son algunos autores que han trabajado la performatividad entendida en el marco de los estudios traductológicos sobre el género y la sexualidad. La investigación de de Marco (2012, p. 27) menciona brevemente la teoría de la performatividad; no obstante, no es un componente clave de su estudio en el que se identifica aún una noción binarista del género y un uso instrumental de las identidades gay y el *camp* para establecer el enfoque sexista en una serie de películas. Baer y Massardier-Kenny (2015) explican con mucha claridad el efecto de incluir teorías posestructuralistas (la performatividad) en el estudio del género y la sexualidad, debido a que las identidades que formaban parte de algunas propuestas teóricas (el feminismo francés de la diferencia es un ejemplo) integraban nociones esencialistas que quedaron al descubierto. A partir de ello, los estudios traductológicos se enfocaron en estudiar cómo se representa el género y la sexualidad mediante la traducción. Spurlin (2017) extrapola la noción de la performatividad para explicar que la traducción es un medio de negociación entre dos lenguas, dos sistemas socioculturales, y que se trata de una práctica productiva y crítica, en principio:

Dismantling the gendered binary further calls to mind the performativity of translation to the extent that translation does not merely facilitate communication across languages [...] but is a site of struggle in the negotiation and production of meaning, always already capable of new possibilities of counter-translation. The meanings negotiated and produced in translation are not simply embodied in textual structures alone, but similar to Judith Butler's theory of gender performativity (where gender is not located on the body), these meanings are located culturally or transculturally, always missing the mark of the original whilst simultaneously calling it into question. In other words, when Butler writes about the impossibility of separating out "gender" from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and "maintained"

(Butler 1999: 6), what she is saying about “gender” can similarly be said about translation in so far as it exposes the myth of an “original” textual body and speaks to the uneven correspondence between languages and to translation as a performative act which is always already influenced by culture and not reducible to the textual body (Spurlin, 2017, p. 176).

Spurlin (2017) vuelve así sobre los principales puntos del giro cultural de la traductología en 1990, momento en el que se incluyeron en el estudio de la traducción el género y el poscolonialismo.

No obstante, y a pesar de la contribución de la performatividad en la traductología, ha resultado difícil establecer el límite entre lo discursivo y los efectos materiales de la traducción (performativa). En su estudio sobre las identidades sexuales, Martínez Pleguezuelos (2018) señala esta falta en la teorización sobre la manera en que la performatividad se integra a la traductología. Por ejemplo, el autor comienza por integrar la traducción a los procesos discursivos de la conformación del género y el sexo; sin embargo, sugiere que la traducción también puede determinar (mantener/transgredir) dicha conformación del sexo y el género (Martínez Pleguezuelos, 2018, pp. 20, 54). Más adelante se plantea que la traducción puede evidenciar la forma en que el género es una construcción social, es decir, se puede utilizar la traducción como una analítica del sexo y el género (Martínez Pleguezuelos, 2018, pp. 18, 20). Finalmente, propone que la traducción deriva de las relaciones del sistema de sexo/género (Martínez Pleguezuelos, 2018, p. 123). Todas estas proposiciones son viables en la medida que se establezcan las características de la ontología de la traducción en relación con la performatividad.

Por ello, resulta necesario enfatizar que el constructivismo, que es el marco en el que se encuentra la performatividad, tiene un límite material en el cuerpo y también en las propias relaciones de género. Los actos performativos del sexo y el género no son una *performance* —una actuación, que es la manera en que von Flotow entiende la performatividad (von Flotow, 2011, p. 6)— y, por ello, no se puede caer en el error de pensar que, por ejemplo, la masculinidad puede dejar de interpretarse con total libertad, que uno puede decir simplemente que el género no existe, que solo es una construcción discursiva o que estos efectos derivan directamente de la traducción. Connell y Pearse (2018) no descartan que el cuerpo tenga plasticidad para amoldarse a las acciones de los sujetos durante su vida, pero la idea del cuerpo-como-lienzo se encuentra en un extremo exagerado del constructivismo. Los cuerpos se disciplinan de acuerdo con el orden de género porque tienen agencia, buscan placer, experimentan y se transforman; pero también pueden sentir dolor, son recalcitrantes y pueden desmoronarse.³ En cuanto a estos límites materiales, la traducción en tanto acción performativa también tiene límites materiales (por ejemplo, económicos) y relacionados con su capacidad de significación.

3 Como plantea Butler, los cuerpos importan, y existen cuerpos que importan y otros que importan poco o nada. La performatividad del género, así, puede tener efectos diferenciados de acuerdo con los sujetos generizados, de acuerdo con cuestiones de raza, clase social o identidad sexual. Un ejemplo histórico es «la pandemia del VIH/SIDA» [que] está entretrejada con las relaciones de género corporeizadas y con prácticas de género a escala global que van de la violencia doméstica a las formas de sexualidad (Connell & Pearse, 2018, p. 100). En este caso, la performatividad ejecutada en un sistema de género heteronormativo condujo, por distintos caminos, a la basurización simbólica de un conjunto específico de la población mundial.

En paralelo, reconocer que existen incoherencias en la forma en que el género funciona en los sujetos también permite comprender que el discurso no es totalizante, sino que existen trayectos mediante los que los sujetos hacen su vida vivible, a pesar de todas las restricciones impuestas en un sistema de sexo y género. Von Flotow (2011) al referirse a la performatividad propuesta por Butler critica duramente que no se consideren las acciones de los sujetos para establecer formas alternativas de hablar y califica la propuesta de Butler como predeterminante del sujeto. Sin embargo, reificar la performatividad no es el objetivo de un estudio crítico sobre el género, sino señalar su funcionamiento y, a partir de ello, reconsiderar el determinismo biológico. Además, no se debe olvidar que la parodia, entendida como una forma de minar la propia idea de una masculinidad o feminidad original está presente desde *Gender Trouble* (Butler, 1990, p. 176), *Bodies that Matter* (Butler, 1993, p. 218) y *Undoing Gender* (Butler, 2004, p. 30). Este trabajo sobre la performatividad no es ajeno a la traductología o la traducción; las distintas investigaciones que estudian productos traducidos, poéticas de traducción o a los sujetos que traducen ya demuestran la manera en que la agencia del traductor halla formas de realizarse en los espacios en los que los discursos dominantes se quiebran.

Para concluir esta sección, se pueden establecer algunas consideraciones en relación con la performatividad y la traducción. En cuanto a su ontología, la traducción en la actualidad implica procesos y productos integrados en las industrias culturales; por ello, se debe valorar que el influjo del sistema sexo/género en la práctica de la traducción no sucede en una sola dirección (sistema sexo/género hacia la traducción). Sobre lo ontológico también se deben diferenciar las distintas modalidades de traducción, ya que, por ejemplo, la TAV cuenta con factores que restringen, pero también potencian su capacidad de significación —la distribución y consumo de versiones traducidas es global y ahora los sujetos no especialistas también producen sus propias versiones traducidas (Orrego Carmona & Lee, 2017)—. En cuanto a lo epistemológico, los alcances y límites del constructivismo son parte del debate sobre las ciencias sociales y las humanidades, por lo que el valor explicativo que puede tener la traducción en relación con las expresiones del sexo y del género deben valorarse en relación con los alcances de los fenómenos estudiados. Con estas consideraciones, se pueden establecer métodos que permitan utilizar la traducción y la performatividad para estudiar el sistema sexo/género en sus expresiones, sus efectos potenciales y los cambios que atraviesa.

1.2.2 — El estudio de las identidades gay en la traductología

Los estudios sobre las identidades gay en la traductología se inician en la segunda mitad de la década de 1990, con el trabajo de Keith Harvey sobre la traducción al francés de literatura gay estadounidense de la posguerra. El enfoque de Harvey se separa de los estudios de feministas de la traducción de esa década —a diferencia de lo que propone von Flotow (2011, p. 3)—, debido a que Harvey llega a comprender la identidad de una manera más contingente y como resultado de procesos de poder en los que se involucra la traducción. No obstante, sus trabajos publicados evidencian un continuo entre una reflexión aún vinculada con nociones identitarias pospositivistas hasta un abordaje de la traducción

como uno de los factores de los procesos de conformación identitaria. Los artículos sobre la descripción del habla *camp* (*camp talk*) con fines de análisis microtextual y pragmático son, por mucho, los que abordan la identidad gay como un todo unificado (Harvey, 2000a, 2002). Esta manera de comprender el habla *camp* se modula cuando trabaja temas de traducción, porque reconoce que el *camp* no solo deriva en problemas formales de traducción, sino que involucra estrategias (manipulación) de los traductores para recrear repertorios lingüísticos en sistemas literarios/culturales/políticos en los que las identidades gay aún estaban en proceso de formación (Harvey, 2002). El otro extremo del trabajo de Harvey pone en primer plano la forma en que los textos traducidos y lo paratextual forman parte de un proceso de transferencia cultural y la manera en que estos contribuyen a los procesos de conformación identitaria (Harvey, 2000b, 2000c, 2003). En estos últimos trabajos, Harvey ya integra la noción de performatividad de Butler en su manera de concebir las acciones lingüísticas y es la manera en que autores, como Rodrigues Júnior (2004), continuaron el trabajo de investigación sobre la traducción de literatura gay.

El concepto que se maneje de identidad resulta importante para comprender el trabajo de Harvey, pero sobre todo porque permite establecer los fundamentos sobre los que se investigan las identidades gay. La crítica sobre el estudio lingüístico de la identidad gay surge a finales del siglo xx, en particular, a raíz de las nuevas formas de conceptualizar la sexualidad y su aplicación a la sociolingüística —se integraron entonces categorías como el deseo, la fantasía, el placer, la represión desde el psicoanálisis en el marco del advenimiento generalizado de las teorías posestructuralistas— (Kulick, 2003, p. 69).⁴ Al estudio de la sexualidad y su expresión lingüística, se sumaron nuevas formas de comprender la subjetivación con las que se dejó atrás el paradigma de la identidad como un hecho estable de las comunidades lingüísticas y las subculturas, entre estas las identidades gay. De ello derivó comprender que el estudio sobre los usos de la lengua por parte de los sujetos no debía ni tampoco podía enfocarse en la autenticidad de «hablar gay», como una suerte de núcleo identitario (Kulick, 2003, p. 70). De ahí que la investigación sociolingüística del siglo xxi trabaje la sexualidad mediante un concepto de identidad posestructuralista y socioconstructivista que ha dejado de lado los usos lingüísticos diferenciados para enfocar las narrativas de los sujetos sobre sus identidades y también sus procesos de identificación mediante la lengua.

Fuera del campo de la sociolingüística, el enfoque en las identidades gay resulta problemático si se considera la recepción que esta ha tenido en el siglo xxi, en el Sur global, en particular América Latina. Si bien, debido al proceso de traducción cultural de

4 Las nociones de identidad, identidad colectiva, política identitaria, en general, han sido objeto de crítica desde fines de la década de 1980, debido al esencialismo implícito que establece que los miembros de dichas comunidades son iguales, lo que conlleva pensar que existen elementos previos a los sujetos que los hacen diferentes. Aunque la política identitaria ha sido efectiva en la lucha por derechos civiles, la noción de identidad perdió fuerza por su capacidad de homologar a los miembros de los colectivos en lucha. La identidad, sin embargo, se mantiene como un concepto básico en la investigación sociocultural, aunque ahora se prefiere enfocarla desde su contexto y su devenir histórico, ya no como algo inmutable o propio de la naturaleza (Bielsa, 2018, p. 50). La transformación del concepto en el ruedo académico deriva de la inconformidad de los grupos sociales que son excluidos una vez que las identidades se integran y excluyen a los diferentes. No obstante, el debate sobre la utilidad de la identidad en la política no se ha resuelto y actualmente se recurre a nociones de identidades en fuga, en cambio constante, que se pueden renunciar una vez que los objetivos políticos se hayan cumplido para asumir una nueva etiqueta instrumental.

este significativo, se han logrado victorias políticas en el marco de los derechos civiles, «la palabra “gay” —que reactualizó a otras tantas: pederasta, sodomita, nefando, uranista, homosexual— se ha convertido en un ropaje identitario demasiado corto o demasiado largo para dar abrigo político a ciertos cuerpos» (Falconi Trávez, 2018, p. 9). Este tipo de respuesta no es ajeno a la reflexión poscolonial sobre la traducción, debido a que las identidades que han surgido de manera paralela a la globalización de las identidades gay traen consigo identidades localizadas, como «la marica», «la loca», «lo cuir» (*queer*) que ponen de relieve la inconmensurabilidad entre las lenguas y los sistemas socioculturales en contacto. En ese sentido, la cuestión sobre la pertinencia y validez de abordar las identidades gay en un momento en el que ha atravesado una suerte de «descalabro» en América Latina, en palabras de Falconi Trávez (2018), se resuelve considerando una noción más procesual e híbrida de identidad e identidades gay y el valor heurístico que tiene la traducción/la traductología para abordarla.

A pesar de la crítica sobre el concepto de identidad, no solo en el campo de la sociolingüística, sino también en las demás ciencias sociales, este continúa siendo un aspecto clave de investigación: «an idea which cannot be thought in the old way, but without which certain key questions cannot be thought at all» (Hall, 1996, p. 1). Hall (1996) entiende así que las identidades se desarrollan en momentos específicos de la historia, con el sustento de las instituciones de poder que difunden determinados discursos sobre las distintas posiciones del sujeto: género, raza, clase, entre otras. De esta manera, los sujetos ocupan determinadas posiciones de acuerdo con los discursos y estos lugares o posiciones discursivas les permiten enunciar desde un «yo». Esta forma de asumir una posición también involucra procesos de identificaciones con otros sujetos o con prácticas discursivas alternativas que el sujeto integra en sí mismo. La identidad así se convierte en una manera en que el sujeto reviste dichas posiciones discursivas y esta incorpora una ilusión de completitud (Barker, 2004, p. 194). «Identities are thus points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us» (Hall, 1996, p. 6). La identificación y el vínculo afectivo con las posiciones implica también identificar la diferencia y excluir a los otros diferentes. Las categorías identitarias son excluyentes y los sujetos que reclaman una identidad lo hacen mediante el ejercicio de poder, utilizando los recursos a los que tienen acceso para diferenciarse. La identidad trata de devenir (proceso) y no de ser (una cuestión fija) (Hall, 1996, p. 5).

Sobre la cuestión del devenir gay, Eribon (2004, pp. 61–68) se refiere al proyecto de la *Historia de la sexualidad* de Foucault para plantear que entre el primer y los dos últimos volúmenes hubo un punto de inflexión en la manera que Foucault comprendía la sexualidad, en principio debido al surgimiento del movimiento de liberación gay en los Estados Unidos —con el que se encontró en Nueva York y San Francisco después de las revueltas de Stonewall—. El cambio sucede en la manera en que Foucault deja de negarle cualquier tipo de agencia al sujeto frente al discurso de la sexualidad y el surgimiento de la homosexualidad como una patología a fines del siglo XIX. Para Eribon y también para Hall, Foucault comienza a elaborar formas en que los sujetos responden a la sujeción que

impone el poder mediante formas de utilizar los cuerpos para sentir placer (Eribon, 2004, p. 67; Hall, 1996, p. 11). Esta es la noción de la ascesis y estética de la existencia de Foucault tan poco estudiada debido a la lectura aislada del primer volumen de su *Historia de la sexualidad*. Si bien para Foucault el concepto de identidad podía resultar banal, Eribon reconoce que se trata de un proyecto de construcción del sujeto mediante identificaciones o experiencias. Eribon propone así la noción de (re)subjetivación, en el que las identidades gay son un proceso de construcción del sujeto desde la injuria; una manera en que los sujetos toman la injuria y la vuelcan para construir orgullo. Plantea que «el gay es lo que se hace, no lo que se hace de él, como es el caso del homosexual. El homosexual es, ante todo, un discurso patologizante y performativo que se hace sobre él» (Eribon, 2005, p. 23).

Considerando esta noción más procesual de las identidades gay, la traductología permite abordar la manera en que los cambios identitarios suceden mediante las representaciones textuales y lingüísticas. Serena Bassi (2014, 2017, 2018), por ejemplo, ha investigado la traducción de las representaciones de las identidades gay entre el inglés y el italiano. Su estudio parte de la historia del desarrollo del movimiento identitario gay en Estados Unidos y la manera en que los objetivos políticos de dicho movimiento promovieron una homologación de las identidades gay a valores heterosexuales (como el matrimonio), de clase media y derechistas.⁵ La propuesta de Bassi se enfoca en el desarrollo de los movimientos políticos, que considera grupos unitarios en el caso de Estados Unidos y, al parecer, también en Italia. Esta manera de enfocar las identidades gay, al trabajar a partir de bloques políticos que se consideran uniformes y con una historia común en Estados Unidos, difiere de la manera de trabajar las identidades gay como el resultado de procesos de subjetivación de los individuos. No obstante, aunque la manera de enfocar el concepto de identidad gay sea divergente, la investigación de Bassi resulta valiosa porque señala que, cuando las representaciones de estas identidades son traducidas, intervienen los repertorios interpretativos de los traductores, es decir, las maneras en que estas identidades son conocidas en los sistemas socioculturales de la traducción (Bassi, 2014, p. 317).

La traducción siempre ha permitido revelar la brecha existente entre los sistemas socioculturales (Bielsa, 2018, p. 55): mediante la inconmensurabilidad de géneros textuales, tradiciones discursivas o significados (ya sea por la falta de equivalentes léxicos en la lengua meta, porque la unidad correspondiente en la lengua meta carece de los rasgos necesarios, porque los términos «equivalentes» tienen un trasfondo histórico que los hace contradictorios, entre otros casos). Este resultado de la traducción puede tener aplicaciones metodológicas, dado que las técnicas de traducción (en el nivel microtextual) demuestran el estado de las identidades gay en la cultura fuente mediante sus expresiones lingüísticas y el contraste con la manera en que estas se reexpresan en la lengua meta. En lo macrotextual, estudiar la traducción de las identidades gay representadas en textos —que Rodrigues Júnior (2004) denomina «la textura de la

5 Bassi (2014, pp. 302–304) pone de relieve además que en este proceso de normalización se produjo un proceso de mercantilización de la identidad gay, del que surgieron distintos servicios y productos enfocados en un nicho de consumidores diferenciados por su orientación sexual.

identidad gay»— también permite abordar los discursos sobre la sexualidad, lo político y lo sociocultural mediante técnicas del análisis crítico de los contenidos de los textos, su narrativa y el tratamiento transversal de la traducción (el método de traducción). Por ello, el estudio de las identidades gay desde la traducción permite comprender la manera en que estas son representadas en instancias específicas (como casos de traducción literaria, audiovisual o fenómenos de traducción no profesional) sin llegar a esencializar dichas representaciones. Finalmente, como se propuso anteriormente, la traducción (como una práctica crítica) no crea categorías culturales fijas, sino que contribuye a su transformación (deconstrucción/reconstrucción).

1.3 — Masculinidades gay y traducción audiovisual

Las masculinidades gay son posiciones de sujeto que coexisten con las masculinidades hegemónicas. Como plantea Kimmel (2001, p. 31), la masculinidad definida como el varón blanco, heterosexual, en sus primeros años de madurez y de clase media constituiría un tipo de masculinidad estándar (hegemónica) para otros varones que deben medirse a la luz de este prototipo. A la posición de masculinidad subordinada, se suma el trabajo de construcción identitaria de los varones que se consideran gay. Estos procesos de identificación con otros sujetos gay resultan del uso de distintos recursos simbólicos, sociales, materiales que les permiten asumir dicha identidad, y también de excluir a sujetos que no cuentan con los capitales necesarios. Tanto las masculinidades como las identidades gay son posiciones momentáneas, no ontológicas, sino constituidas a partir de los discursos sociales y mediante un constante trabajo de subjetivación. Como plantean Eribon (2005) y Connell (2005), las identidades gay en relación con la injuria o interpelación heteronormativa, o las masculinidades subordinadas frente a la masculinidad hegemónica están en dinámicas constantes de violencia o desvaloración simbólica y trabajos de resignificación, resiliencia y usos de las posiciones discursivas de forma estratégica. Por ejemplo, los sujetos gay pueden acumular capital masculino o incluso asumir características de la masculinidad ortodoxa para aproximarse a la posición hegemónica masculina (E. Anderson, 2005, p. 25). Este tipo de dinámicas resulta en aceptar que no se trata de una sola masculinidad o identidad gay, sino de múltiples masculinidades gay.

Emerging decentred male gay subjectivities provide concrete evidence that masculinity is not something one is born with or an inherent possession, but rather an active process of achievement, performance and enactment. Furthermore, the development of a wide range of gay male styles makes clear the meaning of the living out of fractured masculinities – involving a diverse range of men’s investments, anxieties, fantasy identifications and contradictory emotions – in modes of masculinity that they were actively manufacturing within safe social spaces (Haywood & Macn an Ghaill, 2003, p. 138).

El uso de recursos simbólicos o culturales para la subjetivación de varones gay es un aspecto ampliamente tratado en la investigación sobre esta identidad (Eribon, 2004; Halperin, 2012; Woods, 2002). El uso estratégico de estos recursos implica la manera en que los sujetos gay

interpretan fenómenos semióticos (por ejemplo, productos de las industrias culturales) o experiencias personales anteriores —«networks, rituals, traditions, calling on inherited traces of the past, but responding all the time to the challenges and possibilities of the present» (Weeks, 1990, p. 134)— para construir significados que sostengan su identidad. No se puede decir que este tipo de estrategia sea la única manera de subjetivación; sin embargo, sí se encuentra presente en estudios longitudinales con sujetos gay y ensayos autobiográficos (Farmer, 2005). La investigación de McDavitt *et al.* (2008) —con 41 sujetos gay o bisexuales, estadounidenses de ascendencia afroamericana, mexicana o filipina— halló que los sujetos que sufrían de acoso heterosexista en su hogar, escuela o trabajo sobrellevaron estas etapas de crisis mediante el sustento dado por familiares, amigos o profesores, pero también mediante información en internet (blogs, poesía, videos), asignaturas escolares (sobre temas de género), contenidos para el entretenimiento, en particular series de televisión con personajes gay. Estos contenidos, además, tienen una distribución mundial debido al proceso de internacionalización de los significantes de las identidades gay.⁶

La traducción desempeña efectos performativos mediante la transmisión de productos de las industrias culturales (cine, literatura, televisión, contenidos web); en particular contenidos de consumo masivo como la teleficción producida en Estados Unidos y de distribución mundial mediante servicios de cable y los más populares en la actualidad mediante *streaming*: Netflix, Hulu, HBO Max, Disney+, Amazon Prime, entre otros. Estos contenidos incluyen en sus narrativas cada vez más personajes ubicados en el espectro de la diversidad sexual, que desde el inicio del siglo *xxi* han resultado en una hipervisibilidad de la identidad gay (véanse la introducción y el capítulo 5). Chaume (2013a, 2013b) propone que las distintas modalidades de TAV acompañan la profusión de nuevas tecnologías para la difusión de contenidos, hecho al que se suma la posibilidad de que los consumidores elijan entre acceder a los contenidos mediante las modalidades de TAV más difundidas: subtitulación o doblaje. En efecto, los cambios en el consumo de productos audiovisuales entre estas dos modalidades en particular pueden sugerir —además de los factores relacionados con la competencia lectora y tradiciones nacionales— maneras diferenciadas de textualización de las expresiones identitarias (cómo se enuncian los deseos, las preferencias sexuales o la realización de acciones) en el doblaje o en los subtítulos que son catalizadas por su retorno en el consumo y la recepción de los productos.

Traducir contenidos que incluyen representaciones de identidades de género y sexuales requiere considerar qué aspectos de las posiciones de género (masculinidades, feminidades, hegemónicas o subordinadas) son movilizados y de qué manera la traducción interviene en su comunicación. Los textos traducidos cumplen una función performativa en los sistemas

6 Un caso significativo de producción de contenidos en línea con la finalidad de apoyar a jóvenes LGBTQ+ que son víctimas de acoso heterosexista o en situación de crisis es *It Gets Better*. Serena Bassi (2017, 2018) ha estudiado el caso de la traducción/localización al italiano de los videos testimoniales enfocándose en el tratamiento de la identidad gay y los tropos relacionados con las narrativas de salida del armario. Ambos estudios se revisarán en el capítulo 3.

socioculturales receptores; las representaciones de la sexualidad presentes en los textos fuente se mantienen circulando (como iteraciones) en espacios distintos a los de su producción debido a las nuevas industrias culturales con distribución mundial y a su consumo por parte de los individuos que incorporan las representaciones en sus propias narrativas. La traducción de estos contenidos puede tener distintos tipos de recepción e implicaciones en los sistemas receptores. Por un lado, las traducciones pueden contribuir a una homonormatividad —el discurso que homogeniza las formas de expresar la homosexualidad— con respecto a la producción cultural de lo que significa ser gay en Estados Unidos y así generar las exclusiones propias de valores exportados de espacios con un desarrollo social, cultural o económico diferenciado (Bassi, 2014, p. 298). O, con una mirada más optimista, la traducción puede producir nuevas representaciones y cambios en los significados asociados con nociones restrictivas de las masculinidades gay, debido al tratamiento que se dé a los matices lingüísticos que expresan cuestiones de género y sexualidad en las lenguas en contacto (Spurlin, 2017).

La presencia de contenidos audiovisuales traducidos en las industrias culturales, por ello, conlleva estudiar cuestiones relacionadas con las ideologías de los procesos de producción y los propios productos, las posiciones de género representadas y las formas en que este tipo de factores de la TAV corresponden a normas de traducción (Chaume, 2013a, p. 297) o, enfocados desde el giro cultural, a prácticas o micropolíticas llevadas a cabo por los agentes de la traducción. Investigar la traducción de masculinidades gay plantea, entonces, una gran cantidad de problemáticas, porque se integran dos pares conceptuales «traducción y género» y «traducción y sexualidad». En el caso de la TAV, en particular, resulta necesario comprender la manera en que las representaciones suceden en la teleficción, las restricciones de la traducción de textos audiovisuales, así como el valor semiótico del doblaje o la subtitulación en la producción de representaciones en la lengua meta.

1.4 — Claves del capítulo

En este capítulo se ha presentado una revisión del vínculo teórico entre los conceptos de género y traducción. Ambos ahora son parte de una categoría relacional que influye en ambos campos de investigación. Debido a la profusión de conocimiento mediante la reflexión teórica derivada o no de investigación empírica, en el capítulo se han señalado algunos puntos clave sobre el género en tanto sistema que permite comprender la traducción como una práctica sociocultural. En ese sentido, también se ha señalado el espacio de las masculinidades como campo de investigación de los estudios de género en la traductología, en particular, las masculinidades periféricas que suelen estar vinculadas con las identidades diversas. La argumentación elaborada se puede comprender considerando los siguientes puntos clave:

- Los estudios de género, los estudios feministas y los estudios sobre las mujeres en la traductología pueden comprenderse como un trabajo teórico, investigativo y crítico frente a las estructuras de poder que subordinan la posición femenina en la sociedad. El fin emancipatorio del género en la investigación sobre la traducción es homólogo al de los estudios de género en otras disciplinas.

- ▶ La masculinidad es una posición de género que se puede estudiar desde una perspectiva de género, tomando como referencia nociones de base como la oposición o *continuum* entre masculinidades centrales y periféricas. En el caso de las identificaciones de sujetos gay y la representación de la diversidad sexual en textos que son traducidos, la performatividad del género es una herramienta teórica para estudiar las micropolíticas de la traducción, en particular, la realización textual de la diferencia sexual, del deseo y el erotismo.
- ▶ Las masculinidades gay, como una intersección entre posición de género e identidad sexual, son representaciones del deseo contranormativo. Estas masculinidades ocupan un espacio privilegiado en la representación mediática, en particular, en la hipervisibilidad telecinemática. Por ello, tomando en cuenta nociones básicas como la performatividad, el género como sistema y la masculinidad, la TAV es un campo privilegiado para la exploración de estas masculinidades.

En los siguientes capítulos se presentará un estado de la cuestión sobre cómo se vienen estudiando las representaciones LGBTQ+, así como la propuesta de un modelo analítico que sirva para explorar las masculinidades gay considerando el texto audiovisual traducido en su complejidad multimodal.

**— Traducción
audiovisual y estudios
LGBTQ+**

2

Como se mencionó en el capítulo anterior, los estudios sobre las identidades gay en la traductología inician en la segunda mitad de la década de 1990, con los artículos fundacionales de Harvey (1998, 2000b) quien ya incluía en sus análisis una mirada socioconstructivista y performativa no solo del género, sino también de la identidad sexual. De esta manera, la noción de performatividad relacionada inicialmente con la pragmática y luego con las teorías *queer* conllevó que los estudios de traducción se nutrieran de todo un nuevo repertorio conceptual que ponía de relieve el estudio de la disidencia sexual. La relación entre lo *queer* y la traducción se produjo en el marco de discursos posmodernos sobre ambos campos: el género, el sexo, el cuerpo o el texto traducido no estaban determinados por supuestos esencialistas. Como explican Epstein y Gillet (2017): «Nowhere is the constructedness of gender and sexuality more glaringly evident than when attempts are made to find equivalents in other languages and cultures» (p. 2). Así, la interacción entre la traductología y los estudios *queer* permitió explorar más allá de los límites de cada campo de estudio. En el caso de lo *queer*, se supera el monolingüismo vinculado con el origen de sus teorías; en el caso de la traducción, se aplica la textualidad para analizar críticamente aspectos del sistema sexo/género y la diversidad sexual.

En este trayecto, la TAV, no solo como práctica especializada, sino también como campo de reflexión académica, ha sido beneficiaria y productora de investigaciones sobre temas de género y traducción.⁷ La investigación de de Marco (2012) centrada en temas de género y TAV integró además aspectos teóricos relacionados con los estudios *queer* —en particular de la obra de Judith Butler, Teresa de Lauretis, Eve Sedwick— y también de los estudios gay —principalmente los estudios de representación de Richard Dyer—. Esta aproximación teórica pretendía relacionar la noción de masculinidades (periféricas), como concepto de los estudios de género, con los estudios de traducción (de Marco, 2012, p. 32). Von Flotow y Josephy-Hernández (von Flotow & Josephy-Hernández, 2018) también vinculan la identidad sexual y lo *queer* con el trayecto de los estudios de género en la TAV y proponen que estos estudios configuran «a third approach to the study of gender issues in AVT (Lewis 2010, Ranzato 2012, Chagnon 2016) examines non-binary sexual orientations and their linguistic representation in/through translation» (p. 302).⁸

Sin embargo, en ambas propuestas teóricas no se problematiza la relación entre género e identidad sexual. Los estudios que von Flotow y Josephy-Hernández (2018) citan como ejemplos de «orientaciones sexuales no binarias» corresponden precisamente a estudios de caso que sí analizan identidades sexuales binarias, con narrativas que incluyen personajes cisgénero, aunque su deseo sea no normativo. De Marco (2012) se aproxima un poco más a la relación entre identidades sexuales de sujetos gay (varones) y el género mediante la inclusión de la categoría «masculinidad»; no obstante, el propio análisis de los

7 En los balances recientes sobre el avance de la investigación en TAV, no falta la mención a los temas de género (Chaume, 2019; Díaz Cintas, 2013; Pérez-González, 2014a).

8 Los otros dos enfoques son los estudios sobre la manera en que la traducción revela la postura feminista de los productos audiovisuales y los estudios que comparan los subtítulos y el doblaje de productos con contenido feminista, y las diferencias de cada modalidad de acuerdo con el destinatario.

casos no incluye una diferencia entre las representaciones de género, cuerpo o deseo de los personajes gay. Sin dudar del potencial de la categoría «género» (como se expuso a lo largo del capítulo anterior), es importante conocer cómo se analiza la identidad sexual en los estudios de TAV. Sistematizar estas investigaciones permitirá identificar los supuestos teóricos (de género, de los estudios gay o de la teoría *queer*) que las fundamentan y la manera en que estos se integran a métodos de investigación específicos.

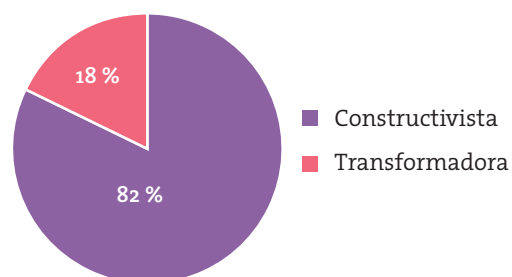
En este capítulo se presenta una metasíntesis de veintiocho estudios que integran la TAV, lo *queer* y las identidades gay (véase el anejo 1 de la lista de fuentes categorizadas). Los objetivos de revisión sistemática fueron analizar los paradigmas y enfoques de investigación usados en los estudios de TAV sobre sexualidad, género e identidad sexual; identificar los componentes del diseño metodológico de dichos estudios; explorar las bases teóricas relacionadas con los objetos de estudio, así como la manera de conceptualizar y operativizar la TAV en dichas investigaciones; e integrar los principales hallazgos de dichas investigaciones. Considerando los retos que implica investigar este tipo de productos audiovisuales traducidos, el propósito de este capítulo no es criticar las investigaciones previas, sino producir una sistematización conceptual y metodológica para esta tesis (véase el anejo 2 que reúne el diseño de esta revisión sistemática de la literatura).

2.1 — Visión del mundo y enfoque metodológico

El concepto de visión del mundo (*worldview*) proviene de la propuesta metodológica de Creswell y Creswell (2018)⁹, quienes establecen cuatro paradigmas: el pospositivista, el constructivista, el transformador y el pragmático. En un registro epistemológico, el pospositivismo y el constructivismo tienen menos puntos de encuentro, mientras que la visión del mundo transformadora es mucho más próxima al constructivismo. El paradigma pospositivista halla su fundamento en relaciones de determinación entre una causa y su consecuencia. Por ello, los diseños de investigación de este tipo recurren a planteamientos iniciales o hipótesis que establecen una serie de variables como determinantes de otros fenómenos. Como reconocen Angelelli y Baer (2016), esta manera de concebir el mundo —«the positivist illusion of capturing the one true meaning of an utterance» (p. 7)— se encuentra vigente sobre todo en el ámbito profesional de la traducción y la interpretación. Por su parte, el pragmatismo establece que la verdad se alcanza mediante la práctica y el método, con lo que se aleja de las bases epistemológicas del positivismo y el constructivismo que privilegian la reflexión y la práctica razonada antes que la acción (MsCaslin, 2008).

9 We have chosen to use the term *worldview* as meaning «a basic set of beliefs that guide action» (Guba, 1990, p. 17). Others have called them paradigms (Lincoln, Lynham, & Guba, 2011; Mertens, 2010); epistemologies and ontologies (Crotty, 1998), or broadly conceived research methodologies (Neuman, 2009). We see worldviews as a general philosophical orientation about the world and the nature of research that a researcher brings to a study. Individuals develop worldviews based on their discipline orientations and research communities, advisors and mentors, and past research experiences. The types of beliefs held by individual researchers based on these factors will often lead to embracing a strong qualitative, quantitative, or mixed methods approach in their research (Creswell & Creswell, 2018).

Figura 1 – Visión del mundo



En los estudios analizados se pueden identificar dos visiones del mundo: la constructivista en 82 % (23) de estudios y la transformadora en 18 % (5). El paradigma constructivista se hace patente cuando la TAV se comprende como un medio de creación y circulación de representaciones. El trabajo de representación, definido con muchísima claridad por Hall (Hall, 2013b), implica comprender que las personas crean significados mediante el lenguaje, pero también mediante otras prácticas y procesos simbólicos (p. 11). De esta manera, la función del lenguaje, las lenguas y la traducción es una función representacional, en la que se crean y recrean significados relacionados con distintos ámbitos de la experiencia humana, la sexualidad y el género. La TAV se comprende, en relación con las identidades sexuales disidentes, como un práctica que puede perpetuar estereotipos de género (Díaz Pérez, 2018; Ranzato, 2012; Turek, 2012), revelar las manipulaciones ideológicas a las que distintos sistemas culturales son más propensos (Ranzato, 2015), pero también como un medio para el cambio social con el que se puede lograr la integración de grupos minoritarios (Valdeón, 2010b). En otras palabras, pero sin dejar la mirada socioconstructivista, Martínez Pleguezuelos (2017) propone lo siguiente:

[C]ualquier texto traducido que tenga una temática LGTB puede llegar a convertirse en un barómetro mediante el cual analizar qué posición ocupan los factores sociales y culturales en la afirmación y recepción de todas aquellas sexualidades disidentes en una sociedad dada (p. 37).

Una visión del mundo transformadora conlleva investigaciones con fines de emancipación de prácticas y conocimiento vinculado con posiciones de poder ilegítimas, desde una perspectiva progresista. En estos casos, los investigadores revelan su posición crítica frente al conocimiento o ponen de relieve la posición de los sujetos participantes de un fenómeno estudiado. La contribución del investigador o la investigadora y de la investigación resulta de las formas alternativas de comprender la realidad o de actuar en esta, ya sea mediante nuevas categorías teóricas críticas o mediante prácticas o hechos transgresores existentes. La investigación de Jiang (2020), sobre el drama para televisión *The Story of Yanxi Palace* de 2018, es un claro ejemplo sobre cómo las acciones de los sujetos son fundamentales para la construcción de conocimiento: «Empowered by the anti-official carnival notion, gay fans’

retranslations challenge the status of dominant regimes of knowledge/power and can be a resistance to an ideological hierarchy which places normative interest and attention over» (Jiang, 2020, p. 14). Asimismo, las investigaciones de Bassi (2017, 2018) también focalizan a los sujetos mientras se señala la importancia política de sus acciones:

Through this translation work carried out by invisible volunteer translators, dominant discourses on sexuality and subjectivity in late capitalism are disassembled and reconstituted in surprising ways. Thus, the stakes in rendering this kind of translation work visible lie in the political possibilities that it opens up for research on both volunteer translation and in queer studies. In fact, it is the affective and cognitive labor of the international users of this online platform that permitted the internationalization of this anti-bullying online campaign (Bassi, 2017, p. 67; el subrayado es propio).

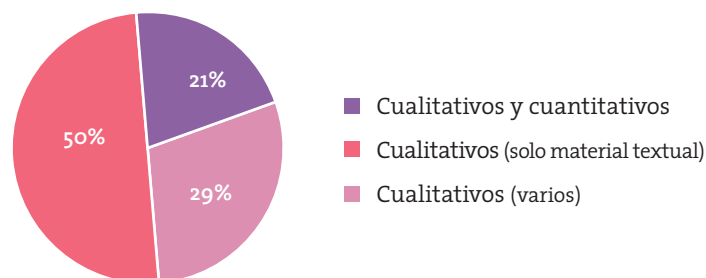
Como se puede ver, el posicionamiento de la autora apunta a un cambio en las dinámicas sociales y a la manera en que los sujetos pueden alcanzar su emancipación mediante la crítica de las estructuras sociales y de poder.

En otro caso de visión transformadora, Lewis (2010) parte de los argumentos emancipatorios de la traducción poscolonial y la traducción feminista, en relación con la hegemonía colonizadora y patriarcal, respectivamente, para proponer que la traducción *queer* sea un medio de resistencia contra la heteronormatividad. La autora propone una revisión del reconocido mapa de la traductología (*Translation Studies*) delineado inicialmente por James S. Holmes para incluir una mirada *queer* en cada una de sus ramas. Por ejemplo, en el caso de los estudios aplicados, según Lewis (2010), estos buscarían «train translators to recognise *queer* elements in texts and to use creative strategies to preserve those elements in translation, include translator criticism, and create resources to aid translators in translating *queer* texts» (p. 8).

Las visiones del mundo constructivistas y transformadoras son recurrentes en los estudios que integran categorías teóricas como el género, las identidades sexuales o lo *queer*. Estas visiones del mundo van de la mano con teorías de la traducción posestructuralistas que dejan de lado la determinación y dan paso a un estado de «falta de certeza» (*uncertainty*), que deconstruye la narrativa de una relación semántica equivalente y estable entre textos, como plantea Pym (2010, p. 120). En el caso de Jiang (2020), su investigación se enmarca mediante conceptos como «reescritura», «continuum of retranslations», «transmedial translation series» y también el concepto bajtiniano «carnaval» para analizar la manera en que los fanáticos de la serie reescribieron/retradujeron distintos componentes de la serie de televisión y a partir de ello conformaron una comunidad en línea. Otro ejemplo es el estudio de Bowman (2010), quien parte de conceptos psicoanalíticos y poscoloniales para estudiar la manera en que el doblaje y la subtítulos producen representaciones de otredad en las películas de Bruce Lee. «Certain binaries are blurred because of this fractured bilinguality. These are the very binaries that fundamentally structure and hierarchize many approaches to translation: fidelity/infidelity, primary/secondary, original/copy, authentic/construction, and so forth» (Bowman, 2010, p. 401). De esta manera, las jerarquías

convencionales entre texto original y traducción, la linealidad del proceso de traducción o la función subsidiaria del traductor se deconstruyen con base empírica de la agencia de los traductores aficionados y de las traducciones que integran una narrativa *queer* a partir de un subtexto convencionalmente heteronormativo.

Figura 2 — Tipo de datos



Las visiones del mundo suelen tener un correlato en el enfoque de investigación elegido (cualitativo, cuantitativo o mixto), en particular, en relación con los métodos y diseños, así como el tipo de datos que se producirán o recogerán.¹⁰ El enfoque cualitativo, denominado también «investigación naturalista» (*naturalistic inquiry*), se basa principalmente en el proceso para comprender las prácticas simbólicas en el marco del mundo social (Lincoln & Guba, 2013, p. 46); por ejemplo, la exploración de productos audiovisuales para comprender los sentidos creados mediante el uso de la lengua. Los veintiocho estudios (100 %) que forman parte de esta sistematización comprenden elementos que apuntan al enfoque cualitativo, principalmente, el tipo de datos usados (material textual, textos audiovisuales, imágenes) y el método (en general, el estudio de caso). Uno de los aspectos claves de la investigación cualitativa es el carácter o dimensión textual de los datos. En el caso de los estudios sintetizados en este capítulo, el trabajo con material textual es prioritario. Como se observa en la figura 2, todas las investigaciones recurren a material textual. Las investigaciones que recurren a datos cualitativos varios, como imágenes estáticas o en movimiento (Bernabo, 2017; Boellstorff, 2003; Bowman, 2010; Bradbury-Rance, 2017; Jiang, 2020; Kinloch, 2011; Mazdon, 2000), se enfocan en la dimensión textual de dichos datos con fines hermenéuticos de reconocer su función en la creación de significados y de acceder, mediante estos, a la diferencia y al reconocimiento de representaciones hegemónicas. En el caso de las investigaciones que usan datos cuantitativos (Díaz Pérez, 2018; Ranzato, 2015; Sandrelli, 2016; Valdeón, 2010b; Villanueva Jordán, 2019), dichos datos no son parte

¹⁰ En su libro sobre metodología de la investigación en traducción e interpretación, Saldanha y O'Brien (2013) plantean que: «The approach to take to one's research should be determined by the research question(s) and how best it/they might be addressed. The quantitative approach is associated with the positivist epistemological position we mentioned earlier while a qualitative approach is generally associated with the interpretivist position» (p. 22). No obstante, antes de la problematización y la elaboración de las preguntas y objetivos de investigación (que podrían tener fraseos específicos de acuerdo con el enfoque), se encuentran los supuestos epistemológicos mediante los que el investigador o la investigadora establece su relación con el objeto o los sujetos del estudio (Creswell & Creswell, 2018). En ese sentido, lo enunciado por Saldanha y O'Brien (2013) revela una visión del mundo pragmática —con supuestos filosóficos específicos y diferenciados del pospositivismo y el constructivismo— que permite recurrir a diseños y métodos cualitativos, cuantitativos o mixtos según su efectividad.

de diseños mixtos, sino que sirven para describir los resultados del procesamiento de los datos.¹¹ Es decir, los resultados que tienen forma numérica (por ejemplo, porcentajes) también se interpretan desde un posicionamiento cualitativo (Bernard & Ryan, 2010).

Si bien estos estudios tienen como base el estudio de la lengua y la traducción para comprender los procesos de representación de las identidades sexuales disidentes, resulta importante señalar que también han surgido posiciones encontradas entre las visiones del mundo constructivista y pospositivista, principalmente, en cuanto a la función de los marcos teóricos preexistentes y la teoría que emerge de los datos. Dos casos son representativos de esta disonancia entre enfoque cualitativo, la visión constructivista y el uso de la teoría. En el estudio de Turek (2012), por ejemplo, los cambios de traducción identificados por la autora en segmentos específicos, se interpretan no solo a partir de una propuesta teórica, sino que se evalúan a partir de dicha teoría.

This particular rendering may reflect an attempt to incorporate principles guiding Jean-Paul Vinay and Jean Darbelnet's theory of transposition, involving replacing one class of words by another without changing the meaning of the message (94). Vinay and Darbelnet assert that while French tends to be expressed in nominal expressions (as in the use of *pedé*), English shows a preference for verbal expressions (100). While the subtitler has tried to transpose the French and English expressions, *camp* it up in no way approximates the impact of faggot (Turek, 2012, p. 1024).

En la cita anterior, se usa uno de los procedimientos de Vinay y Darbelnet para evaluar la adecuación (incorporación) de una selección léxica vista en el texto meta. La noción de adecuación no tiene que ver con aspectos funcionales o comunicativos, sino con la correspondencia entre dato y teoría. Este posicionamiento de la teoría, como baremo de la realidad, se vincula con visiones del mundo pospositivistas y no constructivistas; asimismo, se relaciona con enfoques más cuantitativos que cualitativos. Además, resulta interesante notar que el enfoque de Vinay y Darbelnet, propuesto a finales de la década de 1950, apunta a describir «the results of what translators are presumed to do; the categories are based on no evidence of how a translator might actually get from the source to the target» (Pym, 2010, p. 13). Es decir, el propio marco traductológico usado para estudiar el producto audiovisual traducido deriva de una concepción de equivalencia principalmente prescriptiva y estática que, además, suele venir ya dictada por las diferencias sistémicas entre lenguas y por el marco normativo al que se sujetan esas lenguas.

Otro caso similar de función de la teoría se encuentra en la investigación de Martínez Pleguezuelos (2017). Se trata de un análisis deductivo sobre dos películas de Pedro Almodóvar (*Los amantes pasajeros*, 2013, y *La mala educación*, 2004) a partir de la propuesta de Harvey (2000c, 2000b) sobre el habla *camp*. La finalidad de la investigación es, de acuerdo con la información del artículo, «comprobar» la propuesta teórica. Por ello, la aplicación de la teoría

¹¹ Véase el trabajo de Lewandowska-Tomaszczyk (2012) en relación con las formas de integrar el enfoque cualitativo y cuantitativo mediante distintos métodos comunes ya en la traductología. «A qualitative approach in translation research can include critical discourse analysis, interviews, focus groups, questionnaires while the quantitative approach might be associated with corpus analysis, eye tracking, keystroke logging. It is important to point out that some methods can produce data that can be analyzed both qualitatively and quantitatively (e.g. survey data, think-aloud protocols and corpus analysis)» (Lewandowska-Tomaszczyk, 2012, p. 4).

como punto de partida o hipótesis restringe la capacidad interpretativa del enfoque cualitativo, en la medida que los hechos semióticos o culturales se valoran a la luz de teoría preexistente que silencia o elide la comprensión del objeto de estudio en su propio contexto. Es decir, se deja de lado la noción de categorías o teorías emergentes relacionadas con la investigación naturalista. Un ejemplo alternativo, fuera del campo de la traducción, podría ser el estudio de Alejandro Yarza (1999). Se trata de una lectura inductiva del corpus de filmes de Almodóvar existentes hasta entonces. A partir de su investigación, Yarza identifica un registro *camp* transversal en todas las películas, no necesariamente en lo verbal, sino sobre todo en los aspectos narrativos (acciones, personajes, discursos). De esta manera, la investigación de lo *camp* se enfoca en el objeto de estudio, en su contexto de producción, y en las dinámicas de las que resulta una estética particular almodovariana: las fricciones entre lo contranormativo y los rezagos de una sociedad que todavía pensaba y actuaba bajo el paradigma cultural de la dictadura.

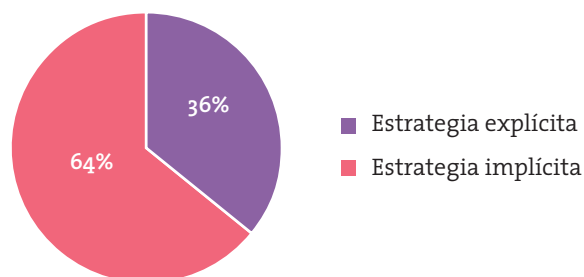
Estos componentes epistemológicos de la investigación y su relación con el planteamiento metodológico no son abordados, por lo general, en la traductología (Artero & Şerban, 2013; Lan *et al.*, 2009). Sin embargo, es importante tener en cuenta que el análisis de los datos en un enfoque cualitativo debería considerar siempre un balance entre lo emic y lo etic. La perspectiva emic señala comprender la construcción simbólica investigada a partir de las propias experiencias de los sujetos, o del objeto y su contexto; mientras que lo etic permite evitar una sobreidentificación con la posición del informante o del objeto, así como establecer relaciones con la teoría y otras posiciones transculturales (Fetterman, 2008; Savin-Baden & Major, 2013). Estas características son importantes considerando que toda traducción es un producto de una actividad interdiscursiva, en la que los significados pueden abstraerse de sus contextos, pero su ocurrencia natural no abandona dichos vínculos contextuales. Por ello, es necesario considerar que las traducciones emergen de la interacción de elementos contextuales, es decir, surgen de una cadena de operaciones de reconceptualización (Lewandowska-Tomaszczyk, 2012, p. 4).

2.2 — El diseño metodológico a partir del estudio de caso

El total de estudios analizados recurren al estudio de caso como estrategia metodológica.¹² No obstante, solo un 36 % (10 estudios) de los estudios analizados menciona explícitamente la estrategia metodológica (con alguna mención del «caso» o «estudio de caso»), mientras que el otro 64 % (18 estudios) establece un diseño implícito en torno a la traducción de material audiovisual (véase la figura 3). Este primer balance se relaciona con la proposición de Meyer (2016) en cuanto a la investigación en traducción e interpretación: «Studies are rarely case studies, although individual authors or specific translations, translation strategies or translation processes are studied on the basis of naturalistic data and various non-experimental data sources» (p. 179).

¹² Por estrategia metodológica se entiende que los estudios de caso pueden integrar distintos métodos y técnicas de producción de datos de acuerdo con las necesidades de la investigación, las características del objeto de estudio en contexto, o con fines de triangulación (Aaltio & Heilmann, 2010; Yin, 2003).

Figura 3 — Estudio de caso como estrategia metodológica

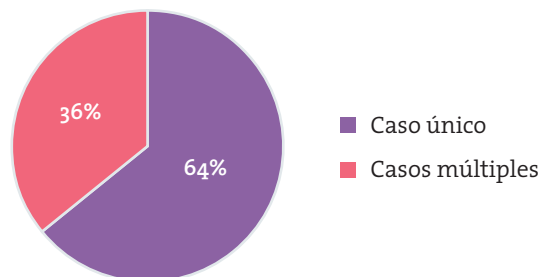


La relación de los estudios analizados con el estudio de caso (estrategia metodológica) deriva de que estos establecen una o varias películas, series de televisión o episodios de estas como objetos de investigación suficientes o adecuados para la producción de conocimiento. Esta decisión en relación con los límites y potencialidades metodológicas de estos objetos se basa en principios del enfoque cualitativo frente a, por ejemplo, estudios cuantitativos de base estadística. Al respecto, Aalito y Heilmann (2010) elaboran lo siguiente:

The tradition of case study is different from survey study and its generalization viewpoint, since a survey study uses statistical, often multivariate, methods as a support. Case study has collapsed the generalization viewpoint of the quantitative research tradition, and has contributed to the creation of new methods in the social sciences. Some of these methods are originally from the humanistic research tradition, such as the study of literature. However, cases and their analyses also form an independent methodological and methodical approach and a data-gathering model for empirical social study (p. 67).

Estos aspectos «metodológicos independientes» son los que Susam-Sarajeva (2009) identifica como faltantes o poco claros en las investigaciones traductológicas que se llevan a cabo en programas de posgrado, pero también en la disciplina en general. «I find this vagueness surrounding the case study method in our by-now-fairly-established discipline rather problematic, especially in terms of the relationship between cases and examples, and between case studies, generalizations and theoretical frameworks» (Susam-Sarajeva, 2009, p. 37). En otras palabras, la capacidad de generalización teórica a partir de los hallazgos de los estudios de caso depende de los componentes de su diseño metodológico. Por ello, con el objetivo de comprender los diseños y análisis de los estudios incluidos en esta metasíntesis, resulta necesario identificar los criterios de selección de los casos, las unidades de análisis propuestas, así como las nociones de muestreo y generalización que constituyen los diseños metodológicos.

Figura 4 – Diseño de estudio de caso único o casos múltiples



El primero de los componentes del diseño de investigación es la selección de los casos a partir de criterios de cantidad de casos (estudio de caso único o de casos múltiples) y de calidad del caso (típico, extremo, atípico, crítico, revelatorio). De los estudios analizados, un 36 % (10 estudios) opta por un diseño de casos múltiples. En dichos diseños, los casos corresponden a un conjunto de series de televisión, como sucede en el estudio de Sandrelli (2016) que analiza la versión norteamericana *Queer as Folk*, la versión de Reino Unido y la serie *The L Word*; en otros estudios, los casos corresponden a películas, como en la investigación de Bowman (2010), que aborda *The Big Boss* (Lo Weo, 1971) y *The Way of the Dragon* (Bruce Lee, 1972). En la investigación de Ranzato (2012), se analizan tres productos audiovisuales del género dramático, aunque de distintos medios: una película para televisión (*Angels in America*), una serie de televisión (*Six Feet Under*) y una película de cine (*The Boys in the Band*). Otro diseño que incluye dos casos es el estudio de Villanueva Jordán (2019): la subtitulación profesional y la hecha por aficionados del programa de telerrealidad *RuPaul's Drag Race*.

La metodología de estudios de casos múltiples contempla un par de ventajas principales: una ventaja en cuanto al valor de verdad del que se ven favorecidos dichos estudios y la ventaja de comparación entre los hallazgos de los casos vistos de manera individual a partir de los que se pueden generar postulados teóricos inductivos (Bleijenbergh, 2010, p. 62; Yin, 2003, p. 50). Debido a que ninguno de los estudios analizados explicita el tipo de diseño metodológico usado, la primera ventaja se diluye en la exposición general del estudio. En relación con la segunda ventaja, algunos estudios sí incluyen un análisis de la transferibilidad de los resultados entre casos. Sucede así en el caso Bowman (2010) mediante el análisis individual y luego el contraste de las narrativas y de la representación de Bruce Lee en ambas películas. En el caso de Ranzato (2012), los casos se analizan de manera individual y se apunta levemente a una relación final entre los tres casos mediante la proposición de que «the translation strategies used in Italian to render the original gayspeak have suffered from the bias and preconceptions of a culture, the Italian» (Ranzato, 2012, p. 382). Por otro lado, en el caso de Sandrelli (2016), si bien los casos se presentan de manera individual, el material textual de las series y los datos cuantitativos se reúnen en lo que la autora denomina «gay-themed corpus», por lo que el trabajo analítico parece apuntar, en verdad, a un estudio de caso único. Es decir, los datos de los casos iniciales se mezclan antes de analizarlos independientemente y proponer un análisis cruzado.

Los estudios que contemplan un solo caso constituyen un 64 % (18 estudios) del total de fuentes analizadas. Este dato se opone al balance de Susam-Sarajeva (2001), en el que plantea que los estudios de caso múltiple eran más recurrentes en la producción académica de entonces. Por otro lado, los estudios de caso único, además de incluir una sola serie de televisión o una sola película, también pueden incluir la obra de un director siendo el criterio de autoría el que reúne el total de películas que se estudian. Esto último sucede en el caso de Díaz Pérez (2018), quien analiza la subtítulos en inglés de doce películas de Pedro Almodóvar. En este estudio, el caso lo definiría Pedro Almodóvar como director, mientras que los diálogos de las películas y sus subtítulos pasan a ser parte de un corpus bilingüe que se analiza de manera integral (como sucede en el caso de Sandrelli mencionado en el párrafo anterior).

Resulta importante mencionar las investigaciones de Bernabo (2017), Bassi (2017, 2018), Jiang (2020), cuyos diseños se asemejan más a los propios de las ciencias sociales. Se trata de casos en los se investiga un fenómeno social contemporáneo en su contexto real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y su contexto no son claramente visibles (Yin, 2003). En estas investigaciones las autoras establecen un marco específico que reúne aquellos elementos del fenómeno social que serán analizados; en el caso de Bassi, los testimonios en video de sujetos que hablan de su identidad sexual o de género, mientras que, en el caso de Bernabo y Jiang, las piezas de contenido elaboradas por profesionales y aficionados en la circulación de productos audiovisuales.

Por otro lado, las investigaciones de Mazdon (2000) y Bradbury-Rance (2017) tratan como casos independientes la versión inicial y la adaptación de las películas que son objeto de estudio. Esta mirada, más característica de los estudios de adaptación que de los estudios de TAV tradicionales, dota a ambas versiones de independencia para el análisis de sus temas, narrativas o cinematografía, sin partir de una noción de equivalencia como criterio de contraste. Como se mencionó antes, estas investigaciones se basan en una conceptualización de traducción posmodernista, relacionada con las reescrituras.

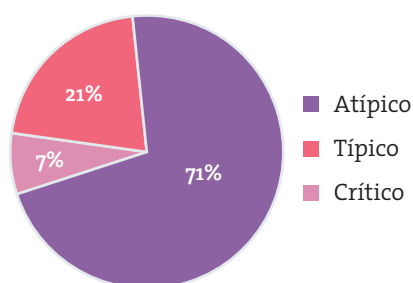
El segundo componente relacionado con el diseño metodológico son los criterios de selección de los casos —por ser casos típicos, extremos, críticos, atípicos, revelatorios, longitudinales, entre otros—. El tipo de caso guarda relación con el tipo de pregunta de investigación y, por ende, con el alcance de los objetivos del estudio. En ese sentido, Bleijenbergh (2010) relaciona los estudios descriptivos con los casos típicos que «should give maximal information about the specific features and characteristics of a particular social phenomenon» o atípicos en los que «the social phenomenon is visible in a very pronounced way or under extreme circumstances» (p. 61). Por otro lado, en estudios exploratorios, son más pertinentes los casos críticos a partir de cuyo análisis se pueden elaborar nuevos postulados teóricos o proponer una revisión de teorías preexistentes (Bleijenbergh, 2010, p. 61). A pesar de su relevancia metodológica, esta información es poco accesible en el caso de los estudios analizados. Como se viene mencionando, los diseños metodológicos no se abordan de manera explícita, salvo alguna mención de la frase «estudio de caso» en la menor parte de las investigaciones (véase la figura 3).

La información disponible sobre los casos aparece en las secciones en las que se contextualiza la producción y recepción de los productos audiovisuales. En la mayoría de los estudios (72 %, 20 estudios) se opta por plantear que el caso constituye un hecho atípico. Un ejemplo destacado de esta caracterización del caso es *Will & Grace*, que aparece en cuatro de los estudios analizados (Martínez Pleguezuelos, 2016, 2018; Toto, 2009; Valdeón, 2010b). Los autores plantean que la serie inicia en el umbral del siglo XXI, con una propuesta narrativa inclusiva a partir de la que se elaborarán nuevas representaciones sobre las identidades sexuales. No obstante, el aspecto sobresaliente de la serie es que se la considera innovadora, en ese sentido, atípica en relación con otras series cómicas de entonces.

Will & Grace captured the spirit of the sitcoms mentioned above and advanced some of the issues its predecessors had anticipated. The series included the first gay characters to star in mainstream television (Valdeón, 2010b, p. 72).

[C]on la representación de dos personajes gay tan opuestos entre sí, se conseguía deslegitimar el estereotipo que hasta entonces, de manera general, había pesado sobre la imagen de los homosexuales en las series de ficción. Por este motivo, distintas voces desde los estudios culturales parecen coincidir en la influencia determinante de esta serie en la sociedad estadounidense y en aquellos países a los que llegó traducida (Martínez Pleguezuelos, 2016).

Figura 5 — Tipo de caso: típico, crítico, atípico



Con respecto a los casos típicos (21 %, 6 estudios), se puede mencionar la investigación de Ranzato (2015) en la que la serie *Six Feet Under* se presenta como una serie que cumple con las características narrativas y estéticas de las producciones de HBO. En el caso de la investigación de Sandrelli (2016), las series analizadas también constituyen tres casos típicos relacionados con el inicio de la representación de la diversidad sexual en los dramas de televisión. En el caso de Turek, la autora menciona que ambas películas de su estudio corresponden a un diseño muestral «representativo» (lo que puede entenderse erróneamente como un diseño estadístico); no obstante, al considerar las películas tuvieron una recepción similar al de otras películas en Estados Unidos, se entiende que se trata de casos típicos.

The two French-language films *The Closet* (Franc,ois Veber, 2001) and *My Life in Pink* (Alain Berliner, 1997) ranked 37th and 70th, respectively, in gross box-office returns among all domestic and foreign gay and lesbian-themed films released in the US from 1980 to the present (Gay/Lesbian), indicating a representative sampling of typical viewership for this genre of film (Turek, 2012, p. 1020; el subrayado es nuestro).

Bassi (2017) también recurre al concepto de representatividad cuando explica el tipo de muestreo que ha realizado en relación con el total de videos del proyecto *Le cose cambiano* disponibles en Youtube. No obstante, por la explicación que ofrece, se trata de un muestreo propositivo o teórico de acuerdo con las unidades de análisis que incluirá en su investigación; es decir, no se trata de un muestreo representativo con fines de generalización poblacional.

I focus on seven videos circulated on the Italian channel (created and uploaded by Alia, Filippo, Stefania, Viviana, Valentina, Anna and Davide) as representative examples of the one 123 videos presented on the localised YouTube channel. I have selected these examples because, as I explain later, their themes and specific rhetoric recur throughout the project (Bassi, 2018a, p. 237; el subrayado es nuestro).

Resulta importante mencionar que los resultados de estudios de caso típicos pueden ser transferibles a otros casos considerando las características propias de estos, así como sus nuevos contextos. Sin embargo, la generalización poblacional o estadística no es sostenible en los resultados derivados de casos. En los estudios de Ranzato (2012, 2015), por ejemplo, los casos apuntan a describir aspectos relacionados con la representación de las identidades gay mediante el doblaje en productos de ficción de cine y televisión. Por ello, los resultados podrían ser transferibles a nuevos casos mediante nuevas investigaciones, pero no se podrían transferir *a priori* a toda una población. A pesar de ello, una conclusión del estudio es que «[o]ne of the first consequences of this state of affairs is that the language of homosexuals has long remained in Italy the language of a ghetto and even today the relatively poor lexicon available is an objective obstacle even for the most unprejudiced translator» (Ranzato, 2012, p. 382). La proyección de los resultados para hablar del potencial o falta de recursos de toda una lengua en relación con la experiencia sociohistórica de un grupo humano implicaría un objeto de estudio y diseño metodológico diferente.

Los casos críticos se usan en los estudios de Jiang (2020) y Martínez Pleguezuelos (2017). En ambos estudios, las conclusiones apuntan a una revisión de categorías teóricas preexistentes a partir de los resultados de los análisis. Los casos analizados por Martínez Pleguezuelos (2017) apuntan a una actualización de las categorías descriptivas del habla *camp* (*camp talk*):

[A] la vista de casos como los estudiados y como apunte para futuros trabajos, consideramos necesario adoptar una perspectiva abierta hacia el uso del lenguaje y entender la clasificación que propone [Keith Harvey] como una base sobre la cual seguir analizando los rasgos del discurso *camp* de forma integradora, reconociendo la diferencia, y siendo capaces de representar y dar voz a las distintas identidades alojadas bajo el paraguas de la homosexualidad, sin circunscribir el discurso de las minorías sexuales a una serie limitada de rasgos específicos (p. 249).

En el caso de Jiang (2020), se apunta a una reconceptualización de la traducción y a la aplicación de enfoques hermeneúticos al análisis de las actividades de traductores aficionados en torno a productos audiovisuales y no solo a la traducción literaria:

[T]his study draws attention to an expanded conceptualisation of translation which rejects the notion of translation as static, a-temporal and decontextualised existence and opens up new perspectives and avenues for translation/retranslation studies. Based on hermeneutical approaches to translation, interpretative and conceptual retranslation can reach beyond the sphere of literary translation and obtain more agency through negotiation between normative and nonnormative expressions, including but not limited to sexual expressions (Jiang, 2020, p. 14).

El tercer componente del diseño metodológico de los estudios de casos es el muestral. El diseño o estrategia muestral es el componente que da al análisis del investigador una «estructura de observación» (Gillham, 2000), que contribuirá a su vez a la credibilidad y la confirmabilidad de la investigación.¹³ Si bien todos los estudios analizados trabajan con categorías teóricas como sexualidad, identidad sexual o género, los criterios de muestreo solo resultan evidentes en los estudios que presentan la composición del corpus con datos numéricos (Díaz Pérez, 2018; Ranzato, 2012; Sandrelli, 2016; Valdeón, 2010b; Villanueva Jordán, 2019). En las demás investigaciones (82 %, 23 estudios) se puede inferir que los autores optan por un muestreo propositivo, guiado principalmente por las categorías teóricas operativizadas mediante unidades de análisis diversas (por ejemplo, léxico, fraseología, acciones de la narrativa o temas relacionados con la sexualidad).

Sampling in case study research is largely *purposeful*, that is, it includes the selection of information-rich cases for in-depth study. Information-rich cases are those from which the researcher can learn a great deal about issues of central importance to the purpose and investigated phenomena of the study. The case study approach offers flexibility in terms of the justification of sampling choice, the number of investigated cases, and sampling techniques (Fletcher & Plakoyiannaki, 2010, p. 837).

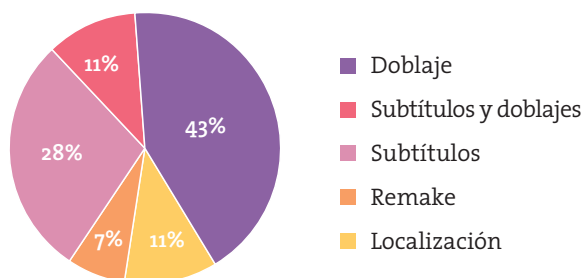
Debido al carácter estratégico del muestreo propositivo, resulta de gran importancia que el proceso de análisis de los datos y la selección de los ejemplos sea razonado y explícito. Ello contribuye principalmente a la calidad de la investigación cualitativa, principalmente, al valor de verdad que se atribuye a las conclusiones de las investigaciones.

¹³ La credibilidad implica que el análisis e interpretación de los datos corresponda a los significados y las representaciones de los casos, mientras que la confirmabilidad apunta a que la interpretación de los resultados se relacione directamente con los contenidos de los casos, sin sesgos (Guba, 1981).

2.3 — Conceptualización de la traducción audiovisual

En algunas corrientes de investigación en ciencias sociales, la teoría es prácticamente invisible o no se usa un marco teórico o conceptual explícito. Creswell y Creswell (2018) vinculan esta forma de usar la teoría con la fenomenología «in which inquirers attempt to build the essence of experience from participants. In these studies, the inquirer constructs a rich, detailed description of a central phenomenon» (p. 66). Dicho lo anterior, es importante plantear que los estudios analizados cuentan siempre con un conjunto de categorías y constructos teóricos explícitos, que enmarcan distintas dimensiones de las investigaciones. Entre estas categorías, una de las más recurrentes en los estudios es la de TAV que, a su vez, se relaciona con los conceptos de traducción subordinada, restricciones de traducción, técnica de traducción o manipulación técnica. En otros casos, el concepto de traducción más bien se amplía para comprender hechos de localización y adaptación (*remakes*) de productos audiovisuales. En otras investigaciones, los procesos y productos del doblaje y la subtitulación se comprenden como parte de procesos más amplios de transculturación de productos audiovisuales. En la figura 6, se muestra la distribución de las modalidades de TAV estudiadas: 43 % (12 estudios) son sobre doblaje, 28 % (8 estudios) sobre subtitulación, 11 % (3 estudios) estudian tanto los subtítulos como el doblaje. Tres estudios (11 %) incluidos se enfocan en la localización de proyectos con material audiovisual, mientras que otros dos (7 %) son estudios de *remakes* franceses en Estados Unidos. En lo que sigue se expondrá la razón de haber incluido estos últimos cinco estudios como parte del corpus de la metasíntesis.

Figura 6 — Traducción audiovisual y traducción de audiovisuales



Un porcentaje importante de las investigaciones (32 %, 9 estudios) estudian las prácticas más reconocidas, como el doblaje y la subtitulación, para comprenderlas como modalidades de traducción restringida —en el sentido inicial de *constrained translation* de Titford (1982), Mayoral, Kelly y Gallardo (1988), o Martí Ferriol (2007)—. Por ejemplo, Turek (2012) caracteriza la subtitulación partiendo de la necesidad de modificar el sentido de los enunciados del texto fuente mediante cambios léxicos que, a su vez, generan cambios semánticos. Estos cambios, entendidos como «necesarios», se deben a las restricciones espaciotemporales del texto en pantalla:

Though omissions and dilutions frequently result from the time and space constraints intrinsic to the subtitling process, in some instances either fundamental differences between French and English render some expressions untranslatable or the subtitler has simply chosen not to translate them (Turek, 2012, p. 1023).

Por ello, la conceptualización del doblaje y la subtitulación como TAV hace referencia a «the different components involved in the type of text under scrutiny» (Remael, 2010, p. 13), principalmente el canal auditivo y visual, mediante los que se transmiten códigos verbales y no verbales (Delabastita, 1989; Zabalbeascoa, 2008). Esta naturaleza multidimensional del texto audiovisual fundamenta el análisis integral con fines traductológicos propuesto por Chaume (2004a) que «intenta abordar sistemáticamente los problemas de traducción que un texto audiovisual puede presentar, con la finalidad de identificar y predecir los problemas de traducción de esta particular variedad traslativa» (p. 156). De esta manera, la TAV pone de relieve el carácter problemático de la intersección de códigos de significación, por ejemplo, en filmes y, por ello, el texto audiovisual traducido es uno con «soluciones» o un tipo de reescritura condicionada del texto inicial. Así, esta base epistemológica sobre la TAV informa los supuestos de este grupo de investigaciones analizadas:

En este proceso, será necesario tener presente el carácter subordinado de la subtitulación como reescritura, ya que existen diversas restricciones de tiempo y de espacio que condicionan inevitablemente las soluciones de traducción. Por ello, somos conscientes de las limitaciones específicas que impiden que el texto traducido de ambas películas sea equiparable al de la traducción de una novela u obra de teatro, o incluso al de la traducción para su doblaje (Martínez Pleguezuelos, 2017, p. 237).

Lewis (2010) también hace referencia a estas restricciones (parámetros espaciales: número máximo de líneas por subtítulo y de caracteres por línea; parámetros temporales: tiempos mínimo y máximo del subtítulo en pantalla). La autora relaciona este tipo de restricciones con lo que denomina «censura voluntaria». No obstante, considera que dichas restricciones no representaron un problema para su caso de estudio —*Gia* (Michael Cristofer, 1998)— y la escena específica que analiza. Lewis considera que los diálogos incluyen frases cortas que no exceden la cantidad de caracteres por línea y que la velocidad de enunciación de los personajes no conllevó la necesidad de acortar los enunciados traducidos. «Based on these factors and a comparison of content, the subtitles in all four languages do not appear to have suffered from any important censorship due to character, line or time exposure constraints» (p. 10). Esta evaluación inicial le sirve a la autora para no considerar los demás componentes semióticos que concurren con los subtítulos en la escena analizada, no solo como condicionantes, sino como elementos que contribuyen a la significación del código lingüístico.

Resulta importante señalar que, a pesar de que estos estudios reconocen la noción de restricción audiovisual, ninguno establece una relación entre lo que vendrían a ser las restricciones formales y semióticas (Martí Ferriol, 2007) y las técnicas de traducción identificadas en el texto meta. En otras palabras, los estudios declaran un posicionamiento epistemológico sobre el doblaje y la subtitulación, su relación de dependencia semiótica con el producto audiovisual, y la manera en que ambos procesos/productos corresponden a una forma de traducir (la

TAV). No obstante, en su metodología, los estudios optan por un trabajo de análisis enfocado solamente en material textual lingüístico, sin una aproximación que integre otros códigos de significación o modos. En efecto, como parte del análisis de los estudios en esta metasíntesis, se identificó que solo dos estudios (7 %) incluyen en sus instrumentos (por ejemplo, las fichas contrastivas) características relacionadas con las restricciones de los subtítulos, como la duración de los subtítulos en pantalla (mediante los códigos de tiempo) o los cortes de línea en los subtítulos (véase la figura 7 abajo). En el caso de los estudios que abordan el doblaje, no se analizan aspectos del doblaje relacionados con la sincronía fonética, las escenas y los planos de los que se extraen los ejemplos o la extensión silábica de los diálogos traducidos.¹⁴

Figura 7 — Ficha contrastiva sobre subtítulos con código de tiempo y corte de línea

ST	TT 00:06:49-00:06:56
ST: Με λένε Στέλλα... Οι φίλοι όμως με φωνάζουν Στρέλλα. Λένε πως είμαι λίγο τζαζ.	1. My name's Stella. 2. Friends call me Stella. / They say I'm jazzed out!
BT: My name is Stella ... But friends call me Stella. They say I am a bit jazz [+slang:wacko].	

Nota. Ejemplo tomado de Asimakoulas (2012).

Considerar los códigos semióticos que concurren con el código lingüístico no conlleva necesariamente hablar de restricciones. Por ejemplo, Asimakoulas (2012) toma en consideración los aspectos formales de la subtitulación en este tipo de fichas contrastivas, pero reconoce que los subtítulos constituyen un recurso semiótico adicional. En su investigación sobre la película *Strella* dirigida por Panos H. Koutras, Asimakoulas (2012) identifica que los subtítulos son parte de la autoría del filme porque Koutras estuvo involucrado en la etapa de traducción y subtitulación. De esta manera, los subtítulos se integran en el texto audiovisual como un elemento adicional de difusión entre destinatarios de una lengua distinta a la del filme y en mercados internacionales. Su análisis, entonces, se basa en el supuesto de que los subtítulos son un componente del conjunto semiótico. Por ello, integra aspectos suprasegmentales, gestuales de sonido y montaje para analizar el contenido lingüístico de los subtítulos.

The opportunities to discuss cohesion between scenes or between individual subtitles, the transfer of emotive aspects at a lexical level, the relay of the pragmatic force of speech acts are endless, because the repertoires I have grouped under the four foci [ludicrism, inversion, paradox, parody] are by no means exhaustive. For example, although the editing code was taken into account, a more careful examination of *gaze* and shots/reverse shots could have interesting implications for subtitlers. Needless to say, the same four parameters can be approached differently if other language pairs were considered (Asimakoulas, 2012, p. 72).

¹⁴ Solo en el caso de Valdeón (2010a) se encuentran referencias a aspectos suprasegmentales del doblaje; sin embargo, se mencionan de manera general en relación con algunos diálogos doblados en español de *Will & Grace*.

Si bien Asimakoulas (2012) no usa la terminología propia de la teoría sobre la multimodalidad¹⁵ —por ejemplo, la teoría sociosemiótica, o precisamente los términos *modo* o *submodo* (Kaindl, 2020; Pérez-González, 2014a; Stöckl, 2004)—, su estudio integra los componentes lingüísticos con los códigos paralingüísticos, musicales y de montaje propios del cine. En ese sentido, Asimakoulas (2012) reconoce la complementariedad o interacción entre códigos a partir del modelo analítico de Chaume (2004a), quien sostiene que dicha interacción «singulariza la potencialidad semántica del texto audiovisual y su textura o gramaticalidad» (p. 163).

Este aspecto conduce a un segundo grupo de investigaciones que, en su relación con la traducción y los textos audiovisuales, plantean una revisión de la etiqueta «traducción audiovisual», así como volver la mirada sobre las características semióticas o multimodales de estas formas de traducir. En cierta medida, esta perspectiva de cambio sobre la TAV obedece a los nuevos modos de producción textual, al cambio tecnológico y a la continua integración de imagen y sonido en los textos; estos cambios, en palabras de Remael, «have made it virtually impossible to adhere to such a limited concept of translation» (2010, p. 15), es decir, la de traducción subordinada. Al respecto, Chaume (2018b) apunta a la localización como una propuesta de denominación y conceptual, en tanto un potencial hiperónimo, que sea efectiva para abarcar las distintas prácticas de TAV que actualmente exceden las prácticas más conocidas de doblaje y subtitulación. «[L]ocalisation is an all-inclusive term which also embraces any type of “media adaptation,” such as format licensing, adaptations, transcreations and remakes, hence the concept of translation interpreted in its widest sense» (Chaume, 2018b, p. 85). En otras palabras, la apuesta teórica es por dejar de entender la TAV solo como traducción subordinada y pasar a reconocer el potencial de significación de sus distintos códigos. Kaindl (2020), en ese sentido, vuelve un poco sobre los pasos de Remael y Chaume para retomar la definición multimodal de todo texto, relacionado con toda forma de traducción, sin un vínculo pospositivista de equivalencia o fidelidad, sino más bien enmarcado en operaciones funcionales y culturales.

Such a definition differs from language-centred approaches in two respects. On the one hand, there is no fixed relation to the source text based on similarity, equality, or equivalence and, on the other hand, the role of language in translation does not take centre stage. This also means that it is no longer necessary to rename translation phenomena that deviate from these criteria. For example, translations that differ from their source texts are frequently labelled differently, e.g., editing, free rendering, rewriting, appropriation, or adaptation. The same applies to translations that transcend modal boundaries (Kaindl, 2020, p. 58).

Con todo este prolegómeno, es posible comprender como TAV aquellas investigaciones enfocadas en procesos de localización y también de adaptación de productos audiovisuales. En el caso de la localización, se encuentran las investigaciones de Bassi (2017, 2018), Bernabo (2017) y Leung (2016), quienes estudian la manera en que los textos audiovisuales atraviesan distintos procesos de traducción como parte de la llegada de determinados proyectos o productos a nuevos mercados o sistemas socioculturales. Por ejemplo, Bassi (2017, 2018)

15 Multimodality appears to have replaced outdated semiotics and is often regarded as a leap forward compared to old sign-theoretical approaches that emerged from semiotics. In translation studies, too, the mode concept seems to have forced out the semiotic sign concept (Kaindl, 2020, p. 50).

analiza testimonios en video de *Le cose cambiano*, el proyecto localizado en italiano (o en Italia) del proyecto estadounidense *It Gets Better*.

I examine the Italian localisation of the project, which consists of a series of videos made by Italian-speaking LGBT-identified users. These YouTube videos adopt the US-American campaign format and adapt it for a new audience. Localisation is a particular translation modality defined by the linguistic and cultural adaptation of a product or format for local distribution. Thus, the Italian localisation of this online campaign can be considered a translated text with peculiar characteristics (Bassi, 2017, p. 235).

Por otro lado, el estudio de caso de Bernabo (2017) resulta interesante, porque integra el concepto de género de televisión como parte de su análisis de la localización y la traducción de la promoción de la serie *Glee* en Italia. Para la autora, el género mixto de *Glee* (una dramedia musical: drama, comedia y musical), así como su duración (aproximadamente de una hora) representó una dificultad en su promoción en Italia, donde las series estadounidenses con mejor recepción eran comedias de media hora de duración. Por ello, la traducción/localización de los elementos promocionales de la serie omitió las características intergenéricas que sí fueron parte de su promoción en los Estados Unidos. El objetivo era hacer la serie más accesible para los nuevos receptores antes de su estreno en Italia.

Glee therefore provides an especially valuable opportunity to explore and analyze the ways in which promotional materials aim to acclimatize viewers to a text in particular ways, emphasizing generic elements which promote certain reading strategies and shape potential viewers' textual understandings, and may even determine which potential viewers perceive themselves as included in the program's target audience (Bernabo, 2017, p. 2).

Leung (2016), sin adscribir su investigación a los estudios de TAV, resalta que este campo académico no haya tenido más impacto en los estudios de cine, y mucho menos en lo relacionado al cine *queer* y trans. Para la autora, la traducción de las identidades no normativas es un proceso constante (*always in translation*) y ello se ve reflejado en los procesos de doblaje y subtitulación de la película *The Iron Ladies* (Yongyoot Thongkongtoon, 2000). La autora sostiene que, en el proceso de circulación internacional de filmes con narrativas trans o *queer*, las traducciones revelan un proceso complejo en el que la elección de «equivalentes» entre identidades nunca es un proceso autoevidente, sino uno con funciones específicas de acuerdo con el género del filme, sus destinatarios y también en relación con las decisiones de su producción o dirección. *The Iron Ladies* representa un caso extremo o atípico para explicar la manera en que la producción del doblaje puede servir para un proceso específico de adaptación de identidades de género y sexo no binarias destinadas a un público panasiático, y cómo el uso de lenguas pivote para la subtitulación también conlleva formas de recepción distintas.

The Cantonese dub of *The Iron Ladies* not only bypasses English in its translation process, but it is used to actively block alternative linguistic access to the film. In so doing, it asserts itself as the primary, rather than derivative, version of the film in Hong Kong. The success of this dubbing model also provides the film with a form of international circulation that deviates from the world cinema model or the queer film festival circuit, thus partially disrupting the dominant pathways of globalization (Leung, 2016, p. 439).

En relación con los estudios de adaptaciones de películas se encuentran los trabajos de Mazdon (2000) sobre la adaptación de la película francesa *La Cage aux folles* (Édouard Molinaro, 1978) a la versión estadounidense *The Birdcage* (Mike Nichols, 1996) y la investigación de Bradbury-Rance (2017) sobre la adaptación de la película *Nathalie...* (Anne Fontaine, 2003) a *Chloe* (Atom Egoyan, 2009). Mazdon (2000) propone que la traducción (audiovisual) comprende también distintas prácticas de reescritura —entre ellas las adaptaciones de películas o *remakes*—. La posibilidad de reescribir una película implica que sus componentes textuales pueden adaptarse para funcionar en un nuevo contexto. «The remake, and indeed all forms of translation, reveal the performative nature of the text, an instability which manifests itself through its very translatability. Films can be remade, texts can be translated and thus they are not fixed in immutable identities» (Mazdon, 2000, p. 181). De esta manera, las representaciones relacionadas con identidades sexuales que se integran en la narrativa de las películas revelan su dimensión constructivista, histórica o contingente. El análisis de la relación de intertextualidad e hibridez entre el texto fuente y el texto meta (la adaptación) resulta, por ello, necesario con fines antiesencialistas.

Las investigaciones de este segundo grupo de estudios (que guardan relación con la TAV o, dicho de otra manera, con la traducción de textos audiovisuales) proponen modelos analíticos distintos al análisis contrastivo centrado en unidades microtextuales. En el caso de Bassi (2017, 2018), la propuesta analítica se basa en las narrativas individuales, sociales y las metanarrativas para identificar cómo las identidades sexuales y de género se localizan mediante distintos niveles de domesticación y extranjerización que incluso terminan por reestructurar el proyecto *It Gets Better* en *Le cose cambiano*. El estudio de Bernabo (2017) corresponde en gran medida a la propuesta multimodal de Kaindl (2020), quien enfatiza la necesidad de que los estudios multimodales de traducción no solo incluyan un cambio de terminología (de código semiótico a modo), sino que también integren una analítica de los medios y los géneros. Para Kaindl, en la elaboración de textos multimodales, se encuentra una intención comunicativa que permite encausar el potencial de significación de los recursos usados y el análisis de los modos, medios y géneros apunta también a revelar las condiciones ideológicas del proceso de traducción.

Este principio comunicativo es el que sirve de supuesto base en el estudio de Bernabo, quien reúne paratextos promocionales para analizar la composición del material audiovisual, así como sus modos lingüísticos, gestuales y musicales. Sus hallazgos apuntan a cuestiones ideológicas relacionadas con las expectativas convencionales con respecto a una serie de comedia, es decir, enmarca su análisis en el género de televisión. Otras dos investigaciones que también analizan la traducción de productos audiovisuales considerando su género filmico son Bradbury-Rance (2017) y Mazdon (2000). En el caso de la investigación de Bradbury-Rance (2017), se trata de un análisis narrativo y semiótico que toma como base la oposición entre lo visible y lo invisible, o lo implícito y explícito en la imagen. La autora propone que muchos de los cambios relacionados con la estética y narrativa de la película inicial y su adaptación (*remake*) se enmarcan en el hecho de que la versión fuente era un drama, mientras que la versión meta se produjo y distribuyó como una película de suspense y erótica.

En el caso de Mazdon (2000), su estudio aborda los componentes macrotextuales de *La Cage aux folles* y *The Birdcage*, que enmarcan las especificidades de cada versión (entre los que se incluirían las acciones de los personajes, así como los aspectos microtextuales, como los lingüísticos). La autora parte de la categoría del estereotipo (desde la teoría poscolonial y los estudios culturales) para analizar los personajes y sus acciones en la narrativa de ambas películas.

So the films' gay characters, despite their generally sympathetic roles, are unable to escape confines of a very limited perception of what gay identity may be. The problematizing of fixed identities suggested by the drag performance is curtailed by the film's narrow and negatively stereotypical representation of gay sexuality. This is problematic in the source film but is perhaps exacerbated in the remake where the very contemporary political references are matched by a vision of gay culture which ignores the present reality of gay politics and fixes its representation in a highly outmoded notion of effeminacy and hysteria (Mazdon, 2000, p. 180).

Enmarcar los discursos sobre las identidades no normativas en ambas películas permite trabajar, por ejemplo, aspectos más específicos, como escenas individuales, caracterizaciones de los personajes, referencias culturales, formas de enunciar y los propios enunciados, tanto en la versión inicial/fuente como en la versión adaptada/meta. De esta manera, los conceptos de identidad sexual se entienden como construcciones en el texto audiovisual, que responden a cuestiones del género cinematográfico y así también a la cultura receptora. La forma y contenido de los enunciados en las lenguas en contacto (francés e inglés, en este estudio) serían un elemento de dicha representación y los cambios de traducción podrían analizarse poniendo de relieve el contexto. No obstante, este tipo de análisis no establece una sobredeterminación entre los elementos macro/microtextuales y su posible recepción. «Ultimately the films should perhaps be seen as highly ambivalent texts, each incorporating various discourses which are open to further translation as they are viewed by different audiences» (Mazdon, 2000, p. 180). Estas propuestas divergentes de los modelos centrados en la TAV como traducción subordinada acercan el estudio de productos audiovisuales traducidos a la mirada epistemológica del texto audiovisual como complejo semiótico.

Finalmente, con respecto a un tercer grupo de estudios «relacionados» con la TAV, se debe mencionar a Bowman (2010) y Boellstorff (2003). Bowman (2010) no adscribe el doblaje o la subtitulación como TAV, más bien comprende ambas modalidades de traducción a una categoría más abarcadora, la «traducción cultural». En su análisis de películas protagonizadas por Bruce Lee, la narrativa, la recepción y la traducción propiamente dicha de los filmes son dimensiones de la traducción cultural. La traducción de estas películas produce representaciones variadas de Hong Kong en relación con China y Japón, y también con respecto a Europa. El uso de subtítulos y doblaje para su exhibición internacional contribuye a los sentidos de nación y otredad en contextos poscoloniales. Por ejemplo, el uso del doblaje implica un tipo de violencia para crear oposiciones entre los personajes debido a sus nacionalidades. Por otro lado, «[t]he subtitles are excess. Their meaning is excess: an excess of sameness for bilingual viewers, and an excess of alterity

for monolingual viewers» (Bowman, 2010, p. 397). Los subtítulos trastocan el sentido de los enunciados originales con la finalidad de crear entretenimiento y poner a los personajes asiáticos como objeto de una mirada fetichista.

El estudio de Boellstorff (2003) extrapola el concepto del doblaje al campo etnográfico. El autor comprende el surgimiento de las identidades (o subjetividades) sexuales *gay* y *lesbi* de Indonesia como un proceso de traducción, específicamente, de doblaje. Mediante este proceso, los sujetos no asumen modelos occidentales con fines de repetición, pero tampoco con las libertades necesarias para elaborar nuevas identificaciones.

Just as the dubbed television show in which Sharon Stone speaks Indonesian does not originate in the United States, so the *gay* and *lesbi* subject positions I examine are Indonesian, not, strictly speaking, imported. Yet just as the range of possibilities for a dubbed soundtrack is shaped by images originating elsewhere, so the persons who occupy subject positions that are dubbed in some fashion cannot choose their subjectivities just as they please (Boellstorff, 2003, p. 226).

La investigación de Boellstorff (2003) encuentra en el doblaje una metáfora pertinente para explicar los procesos mediante los que los contenidos mediáticos atraviesan las subjetividades y establecen discursos en la sociedad receptora. Estos discursos no son completamente propios ni extranjeros. Como sucede en el proceso de doblaje, se trata de una yuxtaposición entre la articulación fonética y los enunciados que se materializan en sonido.

Like a dub, the fusion remains a juxtaposition; the seams show. Speech and gesture never perfectly match; being *lesbi* or *gay* and being Indonesian never perfectly match. For *lesbi* and *gay* Indonesians, as in dubbing culture more generally, this tension is irresolvable; there is no real version underneath, where everything fits (Boellstorff, 2003, p. 236).

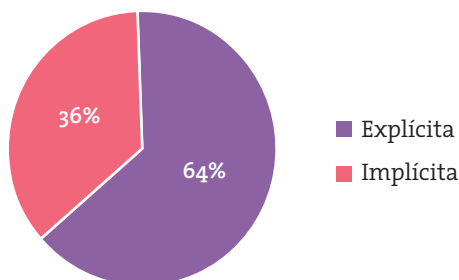
Estos tres grupos de estudios revisados no corresponden a una progresión lineal o de avance de la investigación en TAV. Proceden de distintos momentos de investigación de las últimas dos décadas y representan, más bien, miradas divergentes sobre procesos y productos de traducción. En esta divergencia de repertorios teóricos y metodológicos se encuentran alternativas para las propuestas actuales que han comenzado a señalar la necesidad de repensar la TAV como campo de investigación.

2.4 — Conceptualización de la sexualidad y las identidades sexuales

Debido a que los estudios analizados abordan temáticas sobre identidades sexuales y de género disidentes, resulta pertinente identificar los repertorios interpretativos usados para comprender, por ejemplo, el cuerpo, la sexualidad o el deseo. Dichos conceptos dependen del sentido común, de distintos constructos sociales, de su teorización según distintas corrientes de pensamiento y lógicamente del posicionamiento de las propias autoras y autores en relación con los objetos de estudio. Por ello, un primer criterio de análisis es establecer en qué estudios la sexualidad se problematiza de manera explícita y en cuáles se considera que la sexualidad o

la identidad sexual son categorías autoevidentes. En la figura 8, se puede apreciar esta primera agrupación: un 36 % (10) de los estudios no establecen desde qué perspectiva teórica enfocan la sexualidad o las identidades sexuales; mientras que un 64 % (18) de los estudios propone una exposición teórica sobre las identidades sexuales no normativas, por ejemplo, a partir de cuestiones del sistema sexo/género, de los estudios gay o de la teoría *queer*.

Figura 8 — Conceptualización sobre la sexualidad o identidades sexuales



El grupo de estudios que no abordan la sexualidad o las identidades sexuales mediante una exposición teórica explícita es menor en cantidad. A pesar de esta falta de problematización de categorías como gay, lesbiana, homosexual, heterosexual, cada estudio cumple con objetivos de investigación específicos y de manera efectiva. Lo que podría señalarse, en todo caso, es una posible disonancia entre la comprensión constructivista de la traducción y una mirada pospositivista de las identidades sexuales, es decir, que establece binarismos entre lo homosexual y lo heterosexual sin problematizar sus características históricas o aceptando supuestos esencialistas en relación con las identidades sexuales. Esta falta de problematización teórica es más sobresaliente en algunas investigaciones que en otras.

Los estudios de Valdeón (2010b, 2010a) son de interés por la manera en que parten de unidades microtextuales y llegan a resultados que pueden vincularse con fenómenos sociolingüísticos que involucran a grupos minoritarios (hombres gay) y su representación en los medios. El corpus paralelo que estudia lo constituyen los diálogos en inglés y los doblados en español de las ocho temporadas de la serie *Will & Grace*. Las unidades que analiza son *gay*, *fag*, *homo*, *queer* y cómo estas fueron traducidas con palabras como marica o maricón. Lo relevante es que Valdeón moviliza una serie de conceptos relacionados con la construcción identitaria, así como cita estudios sobre la identidad gay y la traducción literaria, incluso su marco teórico/analítico del análisis crítico del discurso hace referencia a discursos y prácticas discursivas (*schemata* y *scripts*). No obstante, las identidades representadas y traducidas en *Will & Grace* se explican inicialmente mediante definiciones lexicográficas. Las fuentes definitorias de las palabras analizadas son diccionarios (*Longman Dictionary of Contemporary English*, *Oxford Dictionary of English*, *Diccionario de uso del español*, *Diccionario de la Real Academia*).

Se ve un uso similar de recursos lexicográficos en el caso de Turek (2012):

The *American Heritage Dictionary* specifically mentions *gay* and *homosexual* as the most neutral or unmarked ways of referring to members of this community. Similarly, the *Dictionnaire culturel en langue française* lists *gay* and *homosexuel* (or *homo*) as preferred terminology, functionally equivalent to the TL expressions in their neutrality (p. 1021).

Como se mencionó antes, todos los estudios cumplen con sus objetivos de investigación, lo que los hace investigaciones de mucho interés y efectivas. Sin embargo, el trabajo conceptual relacionado con la representación de las identidades sexuales diversas apunta a una mirada principalmente étic, sin considerar los aspectos contextuales o discursivos movilizados por los propios productos analizados.

En el caso de *Will & Grace*, el trabajo de representación de las identidades gay ha sido ampliamente analizado durante la primera década del siglo XXI (Battles & Hilton-Morrow, 2002; Castiglia & Reed, 2004; Cooper, 2003; Quimby, 2005; Schiappa *et al.*, 2008; Shugart, 2003b), considerando los aspectos discursivos que dan sentido a la narrativa de la serie, así como los aspectos contextuales que enmarcaron su inicio (después de la salida del armario de Ellen Degeneres) y su final como parte de las series de televisión que iniciarían el periodo de hipervisibilidad. En estos estudios, se propone que es la propia serie de televisión la que establece una definición o concepto relacionado con las identidades gay, que no es autoevidente, sino todo lo contrario, se trata de una representación compleja que fluctúa entre las políticas identitarias y los estereotipos, pero que también cuenta con componentes transgresores y, en ocasiones, subversivos.

Se podría decir lo mismo de las películas que analiza Turek (2012): *The Closet* (Francis Veber, 2001) y *My Life in Pink* (Alain Berliner, 1997), que abordan representaciones de la identidad de género y la identidad sexual muy distintas entre sí. Siendo este el caso, las narrativas y discursos propios de cada película (una comedia y la otra un drama) proponen de partida usos del francés y de los subtítulos en inglés relacionados con estos aspectos macrotextuales. No obstante, salvo las definiciones de los diccionarios, no se presenta una elaboración teórica sobre la manera en que las identidades sexuales y de género disidentes se representan en las películas ni la perspectiva investigadora desde la que se analizan los filmes y su traducción.

El análisis de elementos microtextuales también está presente en las investigaciones de Ranzato (2012, 2015) y Sandrelli (2016). El marco teórico de Ranzato se analiza con detalle en la siguiente sección. En el caso de Sandrelli (2016), el análisis se enfoca también en identificar componentes disfemísticos y eufemísticos en las traducciones de las series de televisión *Queer as Folk* (versiones inglesa y estadounidense) y *The L Word*. Como en los estudios de Valdeón (2010b, 2010a) y Turek (2012), Sandrelli analiza las opciones de traducción relacionadas con palabras como *fag*, *faggot*, *queer* y valora la manera en que se tradujeron en italiano.

The preferred dysphemic expressions in *QaF USA* are “fag”, “faggot” and “queer”, whereas the British version tends to use “poof” and “queer”. In the dubbed dialogues of both series there is an almost fixed equivalence between “fag/faggot/poof” and *frocio*, which means that there is a no diatopic variation in the Italian translations. Moreover, the word “queer” has been generally translated as *checca*, a derogatory description of effeminate gay men. This translation solution does not seem to work very well when applied to gay men who are not effeminate at all, such as Vince and his US equivalent Michael. Perhaps, another option, *fnocchio*, would have been more appropriate in those cases (Sandrelli, 2016, p. 134).

Este tipo de análisis pone de relieve cómo se comprenden los conceptos de posiciones de género (masculina/femenina) y la manera en que se establecen oposiciones binarias incluso en la representación de identidades sexuales disidentes. Por ello, se asume que los personajes cumplen funciones en la narrativa de *Queer as Folk* similares a las de una configuración normativa de las identidades de sexo y género. De esta manera, la autora sostiene que un tipo de denominación peyorativa corresponde a un tipo de *performance* de género femenina. El trabajo de Sandrelli también incluye datos relacionados con la representación de mujeres lesbianas, pero tampoco se presenta un posicionamiento teórico claro sobre cómo se concibe esta identidad.

Las investigaciones analizadas parten mayoritariamente de una visión constructivista del mundo, lo que implica que los autores comprenden el potencial de significación de la lengua y que las representaciones tienen implicaciones en las experiencias de los individuos, tanto en la dimensión social, más cotidiana, como en la dimensión política de sus vidas (Hall, 2013b). En otros casos, el paradigma de investigación es transformador, debido a que se concibe que la investigación no solo debe describir la realidad, sino también generar cambios sociales en favor de las poblaciones subordinadas mediante algún discurso, práctica discursiva o consecuencia material de dicha hegemonía.

Las investigaciones que problematizan los conceptos de sexualidad e identidad sexual fluyen entre el paradigma puramente constructivista y el crítico. En su faceta más constructivista, los estudios establecen los aspectos históricos y socioculturales del género, la sexualidad, las subjetividades y las identidades. En ese sentido, se integra una mirada intercultural en los análisis contrastivos, que consideran no solo aspectos lingüísticos en las diferencias entre las representaciones de los textos fuente y los textos meta, sino que señalan a la contingencia en el desarrollo histórico y sociocultural. Estos estudios proponen que la construcción de las identidades sucede con dinámicas particulares y sin destinos específicos. En este punto, algunas investigaciones señalan también a los componentes de poder y de agencia en los procesos de traducción y de transferencia cultural en general, por lo que se problematiza cualquier relación de sobredeterminación de un solo modelo identitario sobre otro, por ejemplo, por los efectos de la globalización. Se podría decir entonces que estos estudios parten de marcos teóricos o repertorios interpretativos constructivistas, interculturales y críticos.

En este grupo se encontrarían los estudios de Martínez Pleguezuelos (2016, 2017, 2018) y Martínez Pleguezuelos y González-Iglesias (2019) que explicitan una serie de coordenadas teóricas (por ejemplo, el dispositivo del sexo y la genealogía de la homosexualidad según Foucault) para comprender el desarrollo de las identidades sexuales en el ámbito político, por ejemplo, mediante recursos simbólicos como el lenguaje y otras prácticas culturales. En estos estudios también se hace referencia a la noción de asimetría en cuanto a las identidades diversas en distintos sistemas socioculturales, considerando los discursos que atraviesan las representaciones identitarias: clase, raza y sexualidad (Martínez Pleguezuelos & González-Iglesias, 2019). Asimakoulas (2012) también parte de un modelo constructivista, basado en nociones semióticas (repertorio de signos), para proponer que las identidades o identificaciones de los sujetos suceden en un contexto cultural en el que demuestran agencia y volición de realizar sus historias individuales, expresarse mediante sus cuerpos, experimentar el mundo y sus deseos sexuales. En estos estudios, se recurre al concepto butleriano de performatividad del género/sexo de manera expresa.

Las investigaciones de Bassi (2017, 2018) abordan la noción de las identidades sexuales y de género mediante la crítica a conceptos clave en la teoría positivista de la traducción, como la equivalencia. Ambos estudios de Bassi parten de datos empíricos (testimonios de la localización en italiano del proyecto *It Gets Better/Le Cuose Cambiano*) para plantear que la construcción de las subjetividades y las identidades sexuales se resisten a procesos de homologación de las experiencias de opresión en distintas realidades. De esta manera, los sujetos elaboran estrategias de resistencia localizadas y propias, y como propone Bassi (2018):

Since translation as a simultaneously interpretative and productive practice engenders exorbitant gain (Venuti 2013: 142), the stories of the Self told on the localized YouTube channel can hardly be contained within the bounds of the English terms gay, transgender or queer. Likewise, the meanings that the stories on the international It Gets Better channels proliferate can hardly be reduced to and subsumed into the paradigm of equivalence (p. 69).

En ese sentido, un elemento en común de estas investigaciones es proponer la inconmensurabilidad de las identidades sexuales diversas, pero a la vez reconocer el influjo de determinados sistemas socioculturales que históricamente han logrado calar en el imaginario y otras prácticas socioculturales de sistemas receptores de traducciones. En estos estudios, la noción de traducción no se restringe, como ya se puede inferir, a las operaciones lingüísticas, sino que se habla de traducción en relación con los propios procesos de subjetivación de los individuos que consumen productos culturales y ven adscribirse a narrativas occidentales relacionadas con las identidades sexuales:

LGBT-identified individuals who do not live in the USA and those who do not speak English adopt various translation strategies and modalities to appropriate and reshape discourse about sexual subjectivities. While the localizers whose translation work, I have used here as an example formulaically repeat the translation of the campaign slogan in their videos, they structure their stories so as to partially disavow the supposedly unifying project theme (Bassi, 2018, p. 69).

La investigación etnográfica de Boellstorff (2003) es otro ejemplo del tratamiento de las identidades sexuales desde esta mirada intercultural y crítica. El planteamiento de Boellstorff se inicia con la diferenciación entre identidades de género con una amplia tradición histórica frente a otras nuevas subjetividades identificables en sujetos que comenzaron a considerarse a sí mismos *gay* o *lesbi* a partir de sus experiencias con la cultura mediática de masas (televisión, cine, prensa escrita) en Indonesia. De esta manera, los sujetos con sexualidades disidentes trabajan sus subjetividades mediante un *collage* de elementos fraccionados a los que van dando sentido a partir de su propio deseo sexual. En el encuentro entre lo tradicional y lo importado surge un espacio liminal para la creación de subjetividades. «Their bricolage remains shaped by a discourse originating in the West and filtered through a nationalistic lens. This process of dubbing allows *lesbi* and *gay* individuals to see themselves as part of a global community but also as authentically Indonesian» (Boellstorff, 2003, p. 237).

En estas investigaciones, la traducción permite comprender la asimetría entre los sistemas culturales en contacto, así como la manera en que las identidades sexuales representadas y traducidas no se refieren a aspectos esenciales de los sujetos, sino a nociones construidas. En efecto, la traducción permite revelar el andamiaje conceptual e histórico de las identidades sexuales y sirve como una herramienta analítica contra la esencialización de las identidades. Leung (2016) propone al respecto:

[E]xamining translation in queer and trans contexts is not about adjudicating true or false ways to signify gendered embodiment and sexual desire. Rather, we pay attention to practices of translation in order to disrupt received notions that render some ways of knowing more acceptable than others (p. 435).

Como se viene proponiendo hasta el momento, la elaboración teórica en torno a la sexualidad y las identidades sexuales no solo responde a una exposición descriptiva de lo que sucede en los productos audiovisuales, sino que articula categorías en las que se identifican componentes de poder. Este es el flujo entre el paradigma constructivista y crítico. En el caso de Bassi (2017, 2018), Boellstorff (2003) y Leung (2016), las identidades sexuales no solo resultan de procesos de negociación y agencia, sino que se reconocen aspectos prevalentes que determinan la hegemonía de modelos identitarios occidentales relacionados con la modernidad, la globalización y, claramente, el capital.

Bowman (2010) suma un componente poscolonial al análisis de las identidades diversas. En su análisis de las películas de Bruce Lee *Fist of Fury* (Lo Wei, 1972) y *The Way of the Dragon* (Bruce Lee, 1972), el doblaje y la subtitulación influyen en la elaboración de un fetichismo del otro. Bowman identifica en ambas películas la representación de un personaje que traduce/interpreta, el señor Wu (interpretado por el actor Paul Wei Ping-Ao). Se trata de un componente analítico de transficción. Bowman identifica en el personaje del señor Wu, además de los discursos de racialización, una variable de género que lo marca como un personaje perverso: su feminidad. En otras palabras, este personaje integra de manera radical los aspectos de la otredad de ambas películas: la traición, lo extranjero y lo *queer*. La personificación de lo *queer*, de una identidad sexual occidentalizada y perversa, se

logra mediante aspectos narrativos, del doblaje y la subtitulación, pero también mediante cuestiones ideológicas que hacen del *crossing* de género un tipo de perversión.

The translator is the first point of contact between the two cultures. The first face-to-face conscious contact follows the earlier behind-the-back, underhand, and unequal contact of spying and assassination. To the Chinese, Wu is consistently belligerent, disrespectful and abusive. To the Japanese, he is an obsequious crawler (Bowman, 2010, p. 400).

If it were not for him, none of this would be possible; but as a contact zone or agency of communication and movement, he is responsible for warping and perverting things. In both films, the translator enters at a moment or situation of crossing over, and signals the break, the end of stability, the severance from paternal protection, from tradition (Bowman, 2010, p. 403).

Este tipo de análisis narrativos recurren a otros aspectos de los productos audiovisuales analizados, como los componentes estéticos, de composición y montaje. La sexualidad, en ese sentido, no permanece en el código lingüístico, sino que también puede representarse mediante otros códigos. En uno de los estudios de adaptación de películas (*remake*) incluidos en esta metasíntesis, Bradbury-Rance (2017) analiza la sexualidad a partir de distintos componentes semióticos que integran la narrativa y cinematografía de la película francoespañola *Nathalie...* (Anne Fontaine, 2003) y su adaptación *Chloe* (Atom Egoyan, 2009). La autora analiza la manera en que aspectos como la mirada, los espacios y las acciones de los personajes principales Marlene y Catherine configuran una narración enmarcada por el homoerotismo en el caso de *Nathalie...* La manera de representar el deseo homoerótico en la versión inicial/fuente responde a una configuración de la sexualidad *queer*, mientras que en la versión adaptada/meta el vínculo entre los personajes Chloe y Catherine está marcado por el lesbianismo. Las diferencias sobre la sexualidad en ambas películas se basan en formas de representar los actos sexuales, siendo la primera versión menos explícita que la adaptación. «Chloe's direct depiction of lesbian sex reinforces, on the other hand, the very intentionality that the original film disavows» (Bradbury-Rance, 2017, p. 150). En ese sentido, se problematiza la noción de identidad sexual y sexualidad *queer*, como maneras diferenciadas de expresión del deseo. La investigación se basa en conceptos críticos relacionados con el sistema sexo/género, que hallan en la identidad lesbiana en *Chloe* un espacio social que suele estar marcado por el sexismo y la lesbofobia.

In a final act of desperation, Chloe threatens Catherine, pressing the sharp end of the now symbolic hairslide to her throat before kissing her. It is when Catherine realizes that her son is watching this climax of sex and violence that she pushes against Chloe, letting her fall backwards to her death through one of the dramatic glass walls of the architecturally ostentatious house (1'24'09). Chloe's characterization thus intertwines lesbian sexuality, lesbian impotence, lesbian menace and lesbian punishment (Bradbury-Rance, 2017, p. 146).

No obstante, también identifica en la hipervisibilidad de la sexualidad lésbica una clausura del deseo en relación con otras formas de erotismo, que sí se explotan en *Nathalie...* Este hecho resulta paradójico, precisamente, porque *Chloe* es explícita en cuanto a los actos sexuales, mientras que en *Nathalie...* lo erótico se mantiene implícito. Los medios de

representación apuntan a otras maneras de dirigir el deseo; por ejemplo, el vínculo erótico entre las dos protagonistas sucede mediante el relato de encuentros sexuales ficticios.

In *Nathalie...*, these identifications are given shape by Nathalie's erotic recollections. It is this construction of a narrative within a narrative that performs the task of making the queerness of sexuality the register of its visualization (Bradbury-Rance, 2017, p. 148).

La autora sostiene que la manera de representar la sexualidad en pantalla no conlleva necesariamente mostrar escenas sexuales de manera explícita, sino establecer un contexto en el que la sexualidad se comprenda como un factor dominante de la narrativa. «Two versions of visibility emerge in contrast to each other in the consideration of *Nathalie...* alongside its remake: the diagrammatic visibility of sex as act on the one hand, and the social or symbolic visibility of sexuality as pleasure or desire on the other» (Bradbury-Rance, 2017, p. 147). La autora sostiene que el personaje de Nathalie es un personaje *queer*, mientras que en la adaptación se identifica a Chloe específicamente como lesbiana.

Este breve balance sobre cómo se conceptualiza la sexualidad, las identidades sexuales o el género en los estudios analizados podría extenderse en relación con las propuestas identitarias frente a las contraidentitarias. Los resultados presentados en dos grupos de investigaciones permiten comprender la relevancia de problematizar categorías culturalmente arraigadas y en torno a las que existe amplísima producción teórica. Por ello, las identidades sexuales y la sexualidad no son categorías autoevidentes; en efecto, partir de una visión del mundo constructivista en relación con la lengua y la traducción conlleva aplicar los mismos criterios de análisis para las demás categorías de análisis.

2.5 — *Gayspeak, camp talk y lo queer*

Además de los conceptos sobre la TAV y la sexualidad, los estudios analizados cuentan con marcos teóricos relacionados con la sociolingüística. Considerando la clasificación de usos de la teoría en la investigación propuestos por Anfara y Mertz (2015), las investigaciones integran este tipo de teoría como contribuyente a sus diseños metodológicos y modelos analíticos (*theory as related to methodology*) y también informan su visión del mundo (*theory as more*). Entre los marcos teóricos usados en los veintiocho estudios que componen esta metasíntesis, una de las categorías recurrentes es el *camp talk* (o habla *camp*). En efecto, uno de los autores más citados es Keith Harvey, que aparece en 47 % (13) de los estudios y cuya principal propuesta en los estudios de traducción ha sido la constitución de comunidades identitarias mediante la traducción del *camp*. En lo que sigue, la categoría teórica *camp* servirá para relacionar el uso de otros conceptos que aparecen en los estudios analizados como el *gayspeak* o lo *queer* en su aplicación lingüística y traductológica.

Los estudios de Ranzato (2012, 2015), Dore y Zarrelli (2018), y Díaz Pérez (2018) recurren a la categoría *gayspeak* para aproximarse a los enunciados de los personajes gay o *queer* de sus casos de estudio. En efecto, Díaz Pérez y Dore y Zarrelli parten del enfoque de Ranzato para usar el *gayspeak* en los análisis contrastivos, enfocándose en unidades léxicas

principalmente. En el caso de Ranzato, dicho concepto deriva específicamente del estudio de Hayes (1976) —reeditado luego por Cameron y Kulick (2006)—. El trabajo de Hayes es un hito en el desarrollo de los estudios gay en general, aunque, al ser un estudio temprano, muchos de sus planteamientos resultaron ser sobre todo un punto de partida para la sociolingüística de grupos específicos de hablantes (Darsey, 1981). La investigación de Hayes pertenece a un tipo de estudios más progresistas después de Stonewall, en los que la noción de patología de los sujetos homosexuales (gays y lesbianas) ya había cedido el paso al interés por comprender la experiencia social de las minorías sexuales, que entonces eran visibles principalmente por los movimientos liberacionistas.¹⁶ Hayes proponía tres entornos en los que los sujetos gay hacían uso de la lengua con fines específicos: el entorno secreto, el social y el activista radical (Hayes, 1976).

Cameron y Kulick, desde un punto de vista diacrónico, proponen que la categoría *gayspeak* «reflected the fact that homosexuals, like other minorities, had particular social identities and constituted a definable, relatively homogeneous social group» (Cameron & Kulick, 2003, p. 77). No obstante, esta mirada aún está en proceso de formación en el texto de Hayes y, en su respuesta crítica, Darsey (1981) propone lo siguiente:

Hayes has made a basic confusion between the generic and the idiographic. In an attempt to tell us something about the unique behaviors of the gay subculture, he has stumbled into larger areas of behavior with no compelling evidence that they are in any way uniquely employed by gay persons (Darsey, 1981, p. 63).

En otras palabras, la propuesta de Hayes se basaba en objetivos ideográficos dado el interés en comprender las dimensiones subculturales de la comunidad gay. La dimensión subcultural, sin embargo, no era en verdad parte del análisis de Hayes, porque este no lograba integrar los aspectos simbólicos de dicha comunidad, y no había criterios ni datos que sostuvieran el planteamiento de que esa manera de hablar era exclusiva de varones gay. La orientación sexual entendida como variable distintiva no era suficiente para generalizar una serie de usos lingüísticos como propios de toda una población (que era lógicamente anglófona, blanca y probablemente con una posición de clase con privilegios). Todo lo contrario, partir de la identidad sexual podía entenderse como un sesgo esencialista que planteaba que «ser» gay tenía como resultado una forma de hablar determinada.

Resulta pertinente señalar, entonces, que los estudios de Ranzato (2012, 2015), Dore y Zarrelli (2018) y Díaz Pérez (2018) incluyen en sus investigaciones una mirada teórica y analítica que corresponde al inicio del trabajo sociolingüístico sobre minorías sexuales. Como se mencionó antes, el *gayspeak* inició un debate académico mediante el que se logró superar aspectos relacionados con los estudios lingüísticos previos al movimiento liberacionista gay. Sin embargo, el *gayspeak* como constructo teórico o método analítico no incluía otros criterios que fueron elaborándose durante las décadas de 1980 y 1990.

16 Sobre revisiones diacrónicas sobre el desarrollo de la lingüística *queer*, se pueden consultar los trabajos de Barrett (2006, 2017), Cameron y Kulick (2003), Kulick (2000) o Leap (2020).

Entre estos criterios, Leap (1995) reúne en su propuesta de lingüística lavanda (*lavender linguistics*), por ejemplo, el hecho de estudiar usos específicos de la lengua en contexto, en textos reales (no parafraseados), sin reducir los datos de la investigación a frases o palabras. Además proponía algunos principios para investigar la manera de hablar de gays y lesbianas, por ejemplo, no partir del supuesto de que es un código secreto, un argot o un dialecto subvalorado; más bien poner de relieve su valor lingüístico, histórico y su función para comprender las dinámicas de género y sexuales (Leap, 1995). En otras palabras, son criterios que avanzan en el camino de la investigación sobre lo simbólico y las prácticas culturales de sujetos con identidades sexuales diversas.

Otra categoría que aparece en los estudios de Ranzato (2012, 2015), Dore y Zarrelli (2018), Díaz Pérez (2018) es lo *camp* y el habla *camp*. No obstante, esta categoría parece entenderse como homóloga del *gayspeak*. Por ejemplo, en su análisis sobre la película *Dallas Buyers' Club* (Jean-Marc Vallée, 2014), Dore y Zarrelli presentan a los dos personajes principales y el uso de la lengua como sucede en sus diálogos:

As mentioned earlier, Ron uses abusive language against homosexuals, especially at the beginning of the film. This happens particularly when he seeks to reaffirm his heterosexuality after being diagnosed with HIV/AIDS and is asked by a doctor whether he ever engaged in homosexual intercourse. Conversely, Rayon adopts a sociolect used by the gay community to express its sensibility. Scholarly research has defined this phenomenon as *camp* talk (Sontag, 1964, quoted in Harvey, 2000) or *gayspeak* (Hayes, 1976/2006, quoted in Ranzato, 2012, p. 371). Since this study explores scripted language for cinematic purposes, we will refer to Babuscio's (1993) categorisation of *camp* talk as portrayed on the screen, which derives from a real phenomenon to be found in fictional texts (Dore & Zarrelli, 2018, p. 63).

En el caso del trabajo de Dore y Zarrelli (2018), se hace referencia al *camp talk* que, en verdad, es una categoría desarrollada con esa denominación por el propio Harvey (1998) y no por Sontag. El ensayo de Sontag, publicado en 1964 y que Harvey usa de manera cuidadosa, ha sido objeto de un gran número de críticas por la manera en que la autora desposeía a los sujetos homosexuales o que se identificaban como gays de una sensibilidad reclamada por décadas y también vaciaba dicha sensibilidad de cualquier potencial político relacionado con las identidades gay y poniéndola a disposición incluso de significados fascistas (Frank, 1993, p. 179). Se debe tener en cuenta que el texto de Sontag sucede antes de las revueltas de Stonewall (1969), por lo que el reconocimiento cultural y simbólico de las identidades gay aún no se veía reflejado en la producción académica (como lo que sucede con Hayes); y además que Harvey cita a Sontag en el marco de una contextualización más crítica sobre la teoría del *camp*. «[B]y insisting that camp is first and foremost an aesthetic phenomenon, Sontag makes her view of it as disengaged, depoliticized or at least apolitical prevail to the detriment of any political potential» (Harvey, 2000b, p. 304). Por último, Babuscio es, en efecto, una figura clave en la elaboración teórica sobre el *camp*; no obstante, su contribución no guarda relación con el habla *camp*. Como el propio autor propone, su ensayo pretende «to consider some of the ways in which individual films, stars, and directors reflect a gay sensibility» (Babuscio, 1993, p. 19); se refiere al cine como hecho cultural, como tecnología con implicancias sociales,

en las que sus múltiples componentes (actores, directores, cinematografía...) y procesos (producción, posproducción, distribución...) producen representaciones.

En el campo lingüístico, la sistematización de Kulick sobre el *camp* aborda las principales cuestiones de debate teórico: ¿Cómo se define? ¿Es político? ¿A quién le pertenece? Cada una de estas preguntas requiere una revisión teórica por cuenta propia; sin embargo, su complejidad implica necesariamente que en las investigaciones que abordan la categoría se deba plantear un posicionamiento. Esta conceptualización o problematización del *camp* y del habla *camp* es necesaria para que la investigación no caiga en supuestos esencialistas, por ejemplo, que sobredeterminen la identidad gay como causa de una forma de hablar. Otra oportunidad de conceptualizar el *camp* considerando el debate teórico post-Sontag es tomar en cuenta el poder y la agentividad en el uso de la lengua por parte de los sujetos gay, así como la ideología en la representación de personajes de cine o televisión mediante el uso de la lengua.

El trabajo de Harvey (1998, 2000a, 2000b, 2002), como ha reconocido Barrett (2006), no solo ha tenido implicaciones en la traductología, sino también en la lingüística en general. Harvey conceptualiza el habla *camp* a partir de la performatividad de la teoría *queer*. Sin dejar de lado la noción de identidades gay, Harvey no asimila el habla *camp* a un grupo de sujetos por factores esencialistas. Se trata más bien de procesos y productos que crean la noción de identidad en su enunciación:

In contrast to sociolinguistic frameworks focusing on norms of language variation that categorize individuals into speech communities based on etic identity categories, queer linguistics assumes that speech communities are prototype categories that do not have clearly definable boundaries. [...] Central to queer linguistics is the view that the indexical meanings associated with linguistic variables are performative in that they may create both speaker identities and social contexts (Barrett, 2006, p. 316).

De esta manera, cuando Harvey (2000a) se refiere al habla *camp* como un constructo basado en estrategias retóricas, estas son formas específicas de usar la lengua en determinados contextos y con finalidades específicas (subjetivas, políticas, performativas, comunicativas). El habla *camp* no implica solo usar un conjunto de palabras específicas o estructuras gramaticales determinadas. Las estructuras lingüísticas que se movilizan no pertenecen esencialmente a sujetos gay, pero los usos y formas en contextos específicos sirven para indizar la identidad gay (Barrett, 2006, p. 317).

Este posicionamiento teórico se expone con claridad en otros estudios analizados para la metasíntesis (Asimakoulas, 2012; Martínez Pleguezuelos, 2017; Villanueva Jordán, 2019). Entre estos, Asimakoulas (2012) integra el *camp* en su estudio considerando su potencial político y multisemiótico. El valor semiótico del *camp* para Asimakoulas se basa en las formas en que los productos cinematográficos pueden incorporar esta sensibilidad y así construir un vínculo intertextual con otros productos que también incorporan dicha sensibilidad, aunque con otras formas de combinación semiótica. Esta mirada teórica y analítica sobre el *camp* relaciona la integración de códigos semióticos sin vincularla

con una identidad sexual o de género específica, sino con una práctica motivada tanto de producción y de lectura del texto audiovisual. Como sucede «[i]n Harvey's analysis, the linguistic structures involved are not uniquely gay, but the way in which particular structures are combined serves to index gay male identity» (Cameron & Kulick, 2003, p. 77). Asimakoulas comprende el *camp* como una sensibilidad *queer* que emerge de la resistencia contra el *statu quo*, de los sentimientos de vergüenza y opresión frente a lo normal, de la condición de individuos abyectos.

El trabajo con el *camp* ha derivado también en aplicaciones de lo *queer*, entre otros conceptos de la teoría *queer*, a la investigación traductológica. Hablar de traductología *queer* apunta a la propia lingüística *queer*, principalmente en relación con su epistemología y metodología. Livia y Hall (1997) proponen la investigación de los usos lingüísticos, la enunciación y los sujetos enunciatarios considerando la performatividad y los discursos que atraviesan los fenómenos lingüísticos. Por ello, además de considerar las circunstancias contextuales y la subjetividad de un sujeto que enuncia, no se debe obviar el aspecto intersubjetivo que integra al sujeto y sus enunciados en discursos marcados por el género, la sexualidad, la raza, la clase, la edad, entre otros aspectos. Como propone Barrett (2006), «[r]esearch that falls within the realm of queer linguistics does not always deal with speakers who are gay, lesbian, or transgendered but may deal with speakers who are marginalized in other ways» (Barrett, 2006, p. 316). Esta manera de investigación lingüística así pone de relieve su paradigma crítico y el *ethos* emancipatorio de lo *queer*, sin considerar solamente las identidades sexuales, sino también otras configuraciones de poder movilizadas mediante los sujetos y sus usos lingüísticos.

Esta mirada intersubjetiva está presente en las investigaciones de Bassi (2017, 2018), configurando así aspectos de una traductología *queer* que integra además una crítica al monolingüismo.

A polysemous political sign, queer does not refer to a particular sexual orientation, gender identity, or emancipatory project. In the humanities and the social sciences specifically, queer does not describe an object of study, but an epistemology—a way of knowing the modern nation-state, empire, and capitalism that foregrounds bodies, desires, and intimacies. Queer critique programmatically engages sexuality as a modern discursive formation alongside other modes of difference such as race, class, gender, and nationality. Regrettably, a power-laden formation missing from the list is language, in spite of growing evidence that linguistic hierarchies and monolingualism are woven into modernity's most minute and sophisticated political structures (Gramling 2016: 3) [...] However, I suggest that the most insidious problem caused by the Anglo-centric monolingualism of queer studies is not one of erasure or exclusion, but an epistemological one. To what extent does the privileging of English-language sites and sources determine not only the conclusions we come to but also our very approach to knowledge production? In particular, what may a queer translational approach to sexuality and capitalism look like? (Bassi, 2017, p. 61).

Este planteamiento sobre lo *queer* aplicado al estudio de la traducción (audiovisual, para mencionar una) tiene incluso implicaciones metodológicas, en las que los análisis de corpus paralelo —que posicionan un texto fuente (por lo general, en inglés) como referente de

contraste con el texto meta (en lenguas diversas)— pueden caer en nociones, en principio, positivistas de autoridad y autoría, o de equivalencia y fidelidad. Esta relación entre epistemología y metodología sostiene los argumentos que apuntan a problematizar nuevamente la TAV desde miradas multimodales, que complejizan la relación entre códigos de significación y entre los textos audiovisuales y sus distintos procesos de traducción (doblaje, subtitulación, localización, *remake*...). Además, se debe considerar que las nociones de sexualidad e identidad sexual involucran siempre una dimensión de asimetría entre distintos sistemas culturales, en los que la idea de la globalización puede prescribir una ilusión de conmensurabilidad como sostiene Bassi (2018).

Sin intentar establecer una narrativa progresista entre el *gayspeak*, el *camp*, la lingüística *queer* y la traducción *queer*, sí resulta importante resaltar que estos enfoques teóricos se encuentran en distintos estudios sobre TAV e identidades sexuales. Estas teorías no existen en el vacío, sino que se sostienen en epistemologías y se aplican mediante metodologías específicas. Analizar las investigaciones en conjunto permite valorar el desarrollo teórico de conceptos que suelen aparecer como parte del diseño analítico. Así como la traducción ha atravesado distintos giros con implicaciones importantes, la conceptualización sobre el *gayspeak* y el *camp* también.

2.6 — Claves del capítulo

Tras la revisión de bibliografía producida en la intersección entre estudios sobre TAV y estudios LGBTQ+, se pueden establecer los siguientes puntos:

- ▶ El diseño metodológico y la visión del mundo en las investigaciones sistematizadas son dimensiones implícitas, es decir, carecen de una exposición clara. A pesar de que los estudios revisados tenían una base empírica, el vínculo entre los propósitos u objetivos metodológicos, la elección del caso y el diseño muestral quedan como responsabilidad de los lectores, lo que puede afectar la calidad percibida de la investigación y también el valor de verdad de los resultados y las generalizaciones teóricas potenciales. Si bien las fuentes sistematizadas eran artículos y capítulos de libros con restricciones de extensión, resulta pertinente elaborar una exposición metodológica que enmarque la argumentación científica. En el caso de esta tesis doctoral, dicha exploración y exposición metodológica se puede revisar en el capítulo 4.
- ▶ El balance sobre la conceptualización de la sexualidad, las identidades sexuales o el género revela que, cuando los estudios no integran una propuesta teórica explícita, el análisis o interpretación de los datos puede derivar en concepciones esencialistas, positivistas o contradictorias con la manera en que se concibe la lengua y un paradigma constructivista. Problematizar categorías relacionadas con los estudios de género, la teoría *queer* o los estudios LGBTQ+ puede, a su vez, redundar en comprender el transcurso teórico de otros conceptos, como el *camp*. En ese sentido, el primer capítulo de esta tesis sirve como un marco conceptual que define categorías relacionales como «género y traducción», «traducción y sexualidad», «traducción y *queer*».

- ▶ La clasificación de los estudios en distintos grupos dentro de las tres categorías de sistematización (conceptualización de la TAV, la sexualidad y el habla *camp*) no revela una progresión lineal, cronológica o de complejización de la mirada investigativa (por ejemplo, de lo descriptivo a lo crítico). Los estudios, sin embargo, sí muestran relaciones de intertextualidad entre investigaciones traductológicas publicadas, lo que revela una circularidad en la manera en que el conocimiento se viene produciendo en relación con la TAV y lo que se comprende como diversidades sexuales y de género en este campo de investigación. En aquellos casos en los que los estudios recurrían a repertorios teóricos o interpretativos interdisciplinarios, se pudo identificar dimensiones analíticas más complejas y, como se señaló, las categorías de base no necesariamente estaban vinculadas con el campo de la TAV.
- ▶ En relación con la conceptualización de la TAV, se encuentra un registro descriptivo lingüístico predominante, aunque coexistente con la noción de complejidad semiótica del texto audiovisual. Dicha complejidad enmarcada como traducción subordinada o restricción de traducción, una vez señalada, se omite para que el análisis se torne logocéntrico o monomodal. Los casos que sí integran la interacción audiovisual a la mirada analítica reemplazan la noción de subordinación por una de multiplicidad semiótica. Por otro lado, los estudios que no recurren a un registro logocéntrico o puramente lingüístico usan como unidades de análisis discursos como la raza, el poder, el nacionalismo o la colonialidad. Con respecto a este punto, entonces, se podría sugerir que declarar la TAV como traducción subordinada y hacer referencia al concepto de restricción no contribuyen directamente a investigar la interacción semiótica en los objetos de estudio. En ese sentido, sería productivo retomar los modelos de interacción semiótica propuestos, por ejemplo, por Chaume (2004) o Zabalbeascoa (2008). El valor de la categoría «restricción» es destacado en la formación de traductores audiovisuales y con fines analíticos pretraslativos. El análisis de representaciones que contribuyen a la configuración narrativa de productos ya traducidos se beneficiaría de modelos teóricos que ayuden a describir cómo interactúan los códigos semióticos o, si se prefiere, los modos comunicativos.

Por lo expuesto, resulta necesario un modelo analítico que integre efectivamente la dimensión multisemiótica de la TAV. Dicho modelo analítico también debe atender a la dimensión discursiva de los textos audiovisuales que representan lo *queery* y las diversidades sexuales, de manera que se parta de los aspectos microtextuales de los objetos de estudio analizados sin dejar de lado la construcción ideológica de dichas representaciones. En el siguiente capítulo, se propone un modelo de análisis multimodal que atiende a las necesidades encontradas en este balance bibliográfico.

**— Traducción
audiovisual y
multimodalidad**

3

En este capítulo se presenta un modelo analítico que integra conceptos relacionados con la TAV y las teorías sobre la multimodalidad aplicadas a la traducción. Esta última dimensión del modelo de análisis viene siendo integrada a distintas propuestas investigativas en la traductología (Borodo, 2015; Gonzales, 2018; Kaindl, 2004; Pérez-González, 2020a; Taylor, 2017). Ello se debe a su capacidad integradora de conceptos analíticos aplicables a diversos fenómenos socioculturales (arquitectura, cómics, interacciones, realidad virtual, imágenes, baile, música, salas de museo, juegos de mesa, videojuegos, entre muchos otros) para identificar la manera en que pueden interpretarse y producir significados en su complejidad semiótica y siempre en contexto. Además de su potencial analítico, se encuentran las propuestas metodológicas que establecen lineamientos para su trabajo con la transcripción de material audiovisual (Baldry & Thibault, 2006), la elaboración de corpus multimodal (Bateman *et al.*, 2004), con atención al detalle de los datos (Iedema, 2003) y sobre todo su relación con marcos interpretativos relacionados con la ideología y los discursos, también pertinentes para la traductología (Kaindl, 2020; Pérez-González, 2020a). En otras palabras, «the area of multimodal studies today is excellently equipped to tackle the changes across the communication canvas of modern time» (Seizov & Wildfeuer, 2020, p. 1).

Integrar el estudio de la multimodalidad a la TAV trae consigo repensar los límites convencionales de la investigación en torno al doblaje o la subtitulación, en tanto instancias de mayor consumo y producción global (Chaume, 2018b; Gambier, 2012). En principio, en relación con un concepto clave como el de «traducción subordinada» (Mayoral *et al.*, 1988) que ha resultado de gran significancia, no solo como categoría teórica, sino también como noción heurística, a partir de la que se ha explorado gran parte del subcampo de la traductología en cuestión. En el caso de la multimodalidad, el concepto de «gramática», del que partieron Kress y van Leeuwen (2006) para el análisis de las imágenes, establece que los elementos que constituyen conjuntos semióticos no restringen los significados de dichos conjuntos, sino que contribuyen a la creación de estos y a la generación de significados debido, en efecto, a la interacción entre sus componentes semióticos. En ese sentido, los tipos de restricción que han sido categorizados en la investigación sobre la TAV (Martí Ferriol, 2010, 2013; Mayoral, 2012; Titford, 1982), aunque son de gran importancia para comprender los procesos y productos traducidos, deben valorarse también como una manera específica de ver las interacciones entre los signos de los modos comunicativos o códigos de significación.

Repensar el concepto de restricción o de «traducción subordinada» relativo a la TAV también se enmarca en un cambio paradigmático más amplio. En este cambio de paradigma, una mirada investigativa multimodal presta atención a que los significados se producen en contextos específicos, mediante el uso de recursos semióticos que movilizan, a su vez, una carga sociohistórica y que funcionan en el marco de su capacidad de producir sentido. De esta manera, los procesos de resemiotización (o «cambio intersemiótico») de un producto audiovisual, por ejemplo, mediante el doblaje o la subtitulación, contribuyen a que el texto de partida acumule o produzca nuevos significados en los contextos de llegada. Con cada etapa del proceso, se reconfigura la situación inicial; más personas se involucran; se

producen nuevos significados sustentados por la oficialidad o la autorización de intervenir el producto multimodal (Iedema, 2003, p. 41). Este cambio no solo guarda relación con las miradas investigativas, sino con la manera en que los productos audiovisuales vienen siendo diseñados/traducidos y distribuidos/consumidos mediante internet, por parte de prosumidores con distintas agendas, motivaciones y nuevas tecnologías (Chaume, 2018b; Díaz Cintas, 2018; Pérez-González, 2020a). La multimodalidad propone, entonces, una mirada alternativa de analizar productos audiovisuales traducidos, con atención a los recursos semióticos, así como a los discursos movilizados (Pérez-González, 2020b).

En lo que continúa del capítulo, se presentarán de manera modular los conceptos de TAV y multimodalidad. En cada caso se hará un breve repaso de los supuestos de base de cada campo de investigación. En un segundo momento, se presentará relacionalmente los conceptos de traducción y multimodalidad, para establecer los vínculos más generales entre ambos campos de investigación. Esta sección da paso a revisar ya de manera específica cómo se relaciona la TAV y la teoría sociosemiótica sobre la multimodalidad, y cómo se pueden analizar textos audiovisuales traducidos (en el caso de esta tesis, doblados). Lo que sigue del capítulo es una exposición conceptual de cada uno de los componentes del modelo de análisis propuesto. Esta propuesta analítica no excluye el uso de otros conceptos que deban moverse frente a casos específicos de TAV; no obstante, se proponen como una referencia básica.

3.1 — Traducción audiovisual

La TAV es, en principio, un concepto académico que representa un campo de investigación sobre distintos procesos y productos que hacen accesible el contenido audiovisual a distintos perfiles de público. Mayoral (2001) rastrea el inicio de la investigación sobre TAV a un número de la revista *Babel* en 1960, aunque el enfoque del monográfico fuera principalmente descriptivo y girara en torno a aspectos profesionales. Los fundamentos teóricos y conceptuales de las formas y características emergen en la década de 1980 y siguen en la década de 1990 con la consolidación del objeto de estudio (Chaume, 2004a). De ello continúa el despegue del campo investigativo con la proliferación de propuestas temáticas y metodológicas desde inicios del siglo xx, mediante los que la TAV pasa, de enfocarse en los rasgos que constituyen un objeto de estudio aparte, a la integración con otras disciplinas (Díaz Cintas & Neves, 2020, p. 216).

En el proceso de consolidación del campo de estudio, la propia denominación «traducción audiovisual» resulta significativa porque señala los componentes que hacen de esta manera de traducir un fenómeno aparte, por ejemplo, de la traducción o la interpretación.¹⁷

¹⁷ Chaume (2004a) hace una revisión general de las denominaciones propuestas sobre TAV: *constrained translation*/traducción restringida, *film translation*/traducción filmica, *screen translation*, *film and TV translation*, *media translation*, *comunicación cinematográfica*, *multimedia translation* (Chaume, 2004a). Otros autores que también elaboran una trayectoria sobre estas denominaciones son Mayoral Asensio (2001, 2002) y Gambier (2012). Años antes, Delabastita (1989) se refirió a las modalidades como técnicas y, sin una denominación específica para la TAV, hablaba más bien de «mass communication translation».

El adjetivo «audiovisual», según Karamitroglou (2000), «emphasises the audio-visual dimensions of the communicative mode» (p. 1). Díaz Cintas y Remael (2021, pp. 5–6) concuerdan con que esta denominación es pertinente dada la característica semiótica destacada (la audiovisual) de este tipo de traducción. Esta característica semiótica la pone de relieve Chaume (2004a) en su propuesta definitoria:

La definición de TAV incluye, a mi entender, las transferencias de textos verbo-icónicos de cualquier tipo transmitidos a través de los canales acústico y visual en cualquiera de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad (pantalla de cine, televisor, ordenador, etc.) [...] (p. 31).

Asimismo, con la consolidación de la TAV quedan atrás debates sobre la pertinencia de incluir el doblaje y la subtitulación como modalidades de traducción, y no bajo categorías como *adaptación*. En el periodo de formación de las bases conceptuales, Delabastita (1989) adelantaba una ampliación del concepto de traducción considerando una definición semiótica/culturalista de la ontología de la traducción bajo la influencia de Toury. A esta propuesta inicial se suma un posicionamiento posestructuralista que halla en las nociones más restringidas de traducción el concepto de equivalencia, e incluso de fidelidad, en relación con los destinos posibles de los textos meta. Díaz Cintas y Remael (2007) sostienen así optar por la TAV:

The traditional notion of formal fidelity, so venerated by the structuralists of the 1960s, has now been revised and made all translations more flexible, but this is especially the case of subtitling and other forms of audiovisual translation. The one-to-one translation approach loses all validity in our field and the concept of formal equivalence must be understood from a much more flexible perspective than in other spheres of translation (p. 11).

El proceso de ampliación del concepto de traducción tiene que ver, a su vez, con la elaboración de un objeto de estudio abarcable por la investigación traductológica. En ese sentido, el surgimiento del concepto de texto audiovisual ha sido central en la consolidación del campo (Remael, 2010). Chaume (2004a, 2012) define el texto audiovisual como un constructo semiótico cuyos significados son el resultado de la confluencia e interacción entre códigos de significación que operan de manera simultánea y que se transmiten, al menos, mediante dos canales, el acústico y el visual. En la misma línea, Zabalbeascoa (2001) reconocerá la tipicidad de los textos audiovisuales por «la presencia simultánea y combinada de dos códigos de signos, el verbal y el no verbal, y dos canales de comunicación, el acústico y el óptico (*audio* y *visual*, desde la perspectiva perceptiva)» (p. 113). Sucede así también en la formulación de Martínez Sierra (2008) que retoma la noción de complementariedad y simultaneidad entre los códigos de significación que son transmitidos mediante los canales referidos.

La complejidad del texto audiovisual referida por Chaume (2004a) y Delabastita (1989) tiene que ver con el trabajo de interpretación no necesariamente del público general, sino más bien del traductor audiovisual, cuya finalidad es identificar los rasgos de textualidad

de los productos audiovisuales —filmes entre otros «macrosignos», según la terminología de Delabastita (1989)—.¹⁸ «Su tipología, su modo de organización y el significado que todo ello comporta dan como resultado un entramado semántico que el espectador deconstruye para comprender el sentido del texto» (Chaume, 2001, p. 49). Por esta razón, el modelo analítico de Chaume (2004a, 2004b, 2001) ha apuntado sobre todo a un trabajo interdisciplinario que vincula la traductología y los estudios sobre el cine, en tanto estos últimos reúnen teoría y conceptos analíticos aplicables al texto audiovisual. De manera similar, años antes, Delabastita (1989) proponía esta convergencia entre disciplinas al referirse también a la complejidad del texto audiovisual o los filmes:

At this point we realize the need to consult experts in film semiotics. It is a well-known fact that film establishes a multi-channel and multi-code type of communication. As opposed to radio communication or communication through books, for instance, film communication takes place through two channels rather than one: both the visual channel (light waves) and the acoustic channel (air vibrations) are simultaneously utilized (Delabastita, 1989, p. 196).

Una posición similar es la de de Linde y Kay (1999) quienes se refieren al proceso de subtítulos como la integración de un componente adicional a la estructura del filme. Por ello, «[i]n order to properly understand this process, it is necessary to have a basic appreciation of the properties of the film medium» (de Linde & Kay, 1999, p. 31). Ambas propuestas se basan en que la textualidad de los productos audiovisuales no es evidente, a pesar de que el significado general de estos productos sí resulte más asequible.

Estos componentes definatorios del texto audiovisual tienen un correlato conceptual, en particular, en cuanto a las características técnicas del doblaje y la subtítulos. Ambas modalidades de la TAV¹⁹, sin ser las únicas reunidas en este campo de estudio, son las más representativas (Gambier, 2012) y, por ello, han recibido más atención por parte de investigadores enfocados en el análisis de los procesos, los productos y también en estudios aplicados, por ejemplo, con fines de educación de traductores audiovisuales.

La interacción entre los códigos de significación que produce la textualidad de los productos audiovisuales se materializa en distintas relaciones entre los signos visuales y auditivos (véase la sección 3.7 en la que se explora la interacción semiótica). Zabalbeascoa (2001) ha identificado, de manera general, alguna de estas relaciones: complementariedad, redundancia, contradicción, incoherencia y separabilidad. Chaume (2004) ha extrapolado

18 Stöckl (2004) sostiene que los sujetos no especializados o promedio perciben los complejos semióticos como un todo, como una gestalt presuntamente holística y homogénea: «When “reading” a multimodal text, average recipients will normally become only dimly aware of the fact that they are processing information encoded in different modes. The manifold inter-modal connections that need to be made in order to understand a complex message distributed across various semiotics will go largely unnoticed» (Stöckl, 2004, p. 16).

19 Las configuraciones técnicas de estos procesos y productos (subtítulos, doblaje, voces superpuestas, interpretación simultánea...) aplicados a la transferencia lingüística de textos audiovisuales son denominadas «modalidades» por Chaume (2004a). Siguen esta propuesta Bogucki (2015) y Martínez Sierra (2008). Este último autor también diferencia entre modalidad (la TAV, la traducción escrita y la interpretación) y modalidades específicas (el doblaje, la subtítulos, entre otras) a partir de la categorización de Hurtado Albir (2004) en relación con los tipos, clases y modalidades de traducción (Martínez Sierra, 2008, pp. 43-47).

los componentes de cohesión discursiva a los fines de la TAV y propone relaciones de sustitución, elipsis y recurrencia de/entre signos icónicos y lingüísticos (Chaume, 2004a). Por otro lado, en relación con la sincronía de los códigos de significación, la TAV ha integrado dicha noción desde las propuestas de Titford (1982) y Mayoral *et al.* (1988). Al respecto, de Linde y Kay (1999) proponen la sincronía como una característica prescriptiva (*requirement*) de esta forma de «audio-visual language transfer» (según su terminología):

Common to all audio-visual language transfer is the requirement of synchronicity between audio and visual channels; this is crucial in dubbing where there must be a match between labial consonants and vowel openings but also important in more interpretative modes such as voice-over, which must still be quasi-synchronous. With subtitling, the coordination of sound and image is made more complex with the addition of a textual component, further illustrating the semiotic interplay in all forms of audio-visual language transfer (de Linde & Kay, 1999, p. 2) .

En las obras de base sobre la práctica de la subtitulación y el doblaje, Díaz Cintas y Remael (2021), y Chaume (2012) han abordado las cuestiones de sincronía de acuerdo con las especificidades de cada modalidad. Chaume (2012) explica los tipos de sincronía relevantes para el doblaje (sincronía fonética, kinésica e isocronía) como características necesarias para lograr un efecto de invisibilidad de la traducción. Las sincronías del doblaje son así «the result of a conscious agenda to domesticate the translated text, so that the viewers are oblivious to the fact that what they are witnessing on screen is a translation» (Chaume, 2012, p. 69). Díaz Cintas y Remael (2021), a su vez, proponen que la sincronía forma parte de las características técnicas de la subtitulación y que contribuye a la cohesión interna del texto audiovisual traducido y a que los destinatarios identifiquen quién habla o el relato, en general. También con respecto a la sincronía, Pérez-González (2014a, 2020a) propone que esta es un dispositivo clave de la tecnología de la representación audiovisual que hizo posible la sostenibilidad comercial de narrativas fílmicas una vez integrado el sonido a las imágenes.

Asimismo, como parte de la conceptualización de la TAV, se halla como hilo conductor de distintas propuestas investigativas la noción de restricción (*constraint*). Como es de común conocimiento, comprender la TAV como una traducción con restricciones inicia en la caracterización que Titford (1982) elabora sobre la subtitulación: «The problems encountered in sub-titling derive essentially from the constraints imposed on the translator by the medium itself, constraints which necessitate a “pragmatic” approach to the language used in sub-titles» (p. 113). Dicha noción aparece años más tarde en la exploración teórica de Mayoral, Kelly y Gallardo (1988) en torno a elementos no verbales de la traducción tomando como base modelos comunicativos de la traducción. Chaume (2004a) reúne los estudios relacionados con los trabajos de Titford (1982) y Mayoral *et al.* (1988) como aquellos que, a la vez que reconocen la especificidad del texto audiovisual, resaltan sobre todo las restricciones que imprime la conjunción de distintos sistemas semióticos en la traducción.

La centralidad del concepto de restricción es innegable en la medida que se mantiene presente en los modelos analíticos y como elemento característico de la TAV, incluso en investigaciones recientes (Baños & Díaz Cintas, 2017; Bogucki, 2004; Bolaños García-Escribano, 2017; Chen, 2019; Fernández-Costales, 2018; Gottlieb, 2004; Martí Ferriol, 2010, 2013; Pedersen, 2011; Ranzato, 2016). Entre estos, el proyecto conceptual y analítico de Martí Ferriol (2010, 2013) en torno a los tipos de restricción —que el autor construye a partir de los modelos teóricos de Titford (1982), Mayoral *et al.* (1988), Zabalbeascoa (1994) y Chaume (2004a)— es un caso paradigmático sobre la utilidad del concepto en el análisis de normas de traducción. En su modelo analítico, el autor parte de las restricciones como un desencadenante de las técnicas de traducción, que a su vez permitirán identificar el método de traducción.

Resulta de interés observar la tensión entre las dos formas generales de conceptualizar las características diferenciales de las modalidades de TAV: *restricciones* o *características técnicas*. Esta tensión parece derivar de un posicionamiento en cuanto a la epistemología del texto audiovisual. La noción de restricción es, como plantean Díaz Cintas y Remael (2021, p. 3), una característica diferencial que hacía que la TAV no sea considerada inicialmente traducción, sino adaptación. Por ello, la restricción, como concepto, parece apuntar aún a la necesidad de una relación de identidad con un texto original, por ello es el marcador de diferencia de la traducción que no puede ocupar dicho espacio identitario. «The adjectives “constrained” and “subordinate” were regularly used when referring to this type of translation in publications during the 1980s and early 1990s, but began soon to receive criticism for their somewhat negative connotations» (Díaz Cintas & Remael, 2007, p. 11). A pesar de estas críticas, la noción de restricción parece haberse desplazado como componente definitorio del propio concepto de traducción, marcando así un vínculo estable con nociones estructuralistas sobre la traducción.

Con dicho posicionamiento, es posible volver también al enfoque logocéntrico sobre la TAV, es decir, uno que solo se centre en aspectos lingüísticos y de equivalencia entre texto fuente y texto meta.²⁰ Esta mirada pone de relieve la noción de restricción como un predicho sin considerar que, una vez producidos los subtítulos o el doblaje, las restricciones han sido superadas. En ese sentido, lo que importa del análisis del texto audiovisual traducido son las nuevas relaciones de significación entre los nuevos componentes semióticos del texto meta. En los estudios contrastivos entre textos fuente y textos meta, no deja de ser relevante considerar las características de ajuste y sincronía en tanto elementos que justifican la adhesión de un estudio al campo de la TAV (Mayoral, 2012, p. 182). O como planteaba Chaume (2001), superada la noción de restricción como concepto central, se puede atender a «las restricciones observadas y las estrategias de traducción que permitan superar los problemas que plantean» (Chaume, 2001, p. 47). En efecto, años antes, Zabalbeascoa

20 Resulta necesario proponer que una concepción monomodal implica abstraer los textos desde una posición específica, que en el mejor de los casos deriva de una decisión motivada o con fines investigativos. De otra forma, sostener una mirada monomodal sin reconocer la complejidad semiótica de cualquier texto sí conlleva sesgos e ideologías logocéntricas. Baldry y Thibault (2006) señalan lo siguiente: «Monomodality is the result of a certain way of thinking of separate, distinct semiotic resources, abstracted from use, as existing in their own right. In practice, texts of all kinds are always multimodal, making use of, and combining, the resources of diverse semiotic systems in ways that show both generic (i.e. standardised) and text-specific (i.e. individual, even innovative) aspects» (p. 18).

(1994) había propuesto una dimensión más propositiva como contraparte del concepto de restricción. Su propuesta de análisis pretraslativo se componía de prioridades que servían para neutralizar las restricciones de los textos fuente. Lo que revela, entonces, que la restricción no es una característica ontológica de las textualidades audiovisuales, sino una categoría aplicada, útil para comprender la dificultad de la TAV.

En estudios empíricos recientes, los hallazgos de las investigaciones sirven para valorar la restricción en relación con las tareas de traducción que resultan más propositivas y creativas (Chaume, 1998). Martínez Sierra (2008), en su investigación sobre el doblaje de *Los Simpson* en España, señaló la importancia de las restricciones como desencadenante de la creatividad y de nuevos efectos humorísticos. Spiteri Miggiani (2019) sostiene, en relación con la traducción para el doblaje, que la adaptación de los diálogos en la lengua meta, a pesar de ser una tarea difícil también es un factor que cataliza la creatividad y la libertad de la escritura: «[R]ather than being considered, by dialogue writers, as solely restrictive, they [constraints] can also be considered as a creativity trigger» (p. 49). Asimismo, Bolaños García-Escribano (2017), en su estudio sobre la subtitulación del humor en las primeras películas de Almodóvar, propone lo siguiente:

Despite the constraints imposed by subtitling, the translation of VEH [verbally expressed humor] content with replacement techniques in different passages renders humorous transfer on screen possible. The polysemiotic nature of audiovisual texts represents a double-edged sword. On the one hand, the presence of image and sound makes subtitling a type of vulnerable translation, and constrains the subtitler's agency. On the other, it represents the perfect justification for the application of creative translation techniques, such as idiomatic compensation, discursive creation, substitution and variation (Bolaños García-Escribano, 2017, p. 242).

Como expresa el autor, los subtítulos de las películas de Almodóvar reflejan la tarea del traductor audiovisual, en tanto sujeto agente o con agentividad en la producción textual. La metáfora de la espada de doble filo del autor resulta un punto de partida para comprender el postulado que caracteriza el texto audiovisual como texto con restricciones y la TAV como traducción subordinada, y también un paradigma alternativo en el que el traductor audiovisual es un sujeto que cumple una tarea comunicativa y tiene agentividad. En otras palabras, el paradigma basado en la noción de restricción (en tanto elemento definitorio del texto audiovisual) posiciona el texto sobre los propios sujetos que comunican y además incluye en su proposición que hay en el origen del texto un componente trascendental que debe mantenerse. Este supuesto, como se expuso antes, guarda relación con constructos estructuralistas sobre el texto, la traducción, la fidelidad y la equivalencia. Por otro lado, la agentividad del sujeto que traduce posiciona el texto audiovisual traducido como un producto localizado en un evento comunicativo (y en un espacio y tiempo determinados, que es cambiante y permite diferentes lecturas en diferentes momentos), en el que la textualidad es maleable en tanto los elementos semióticos sirven precisamente para lograr la comunicación. Esta última idea se terminará de elaborar en la sección dedicada a la TAV y la multimodalidad más adelante.

3.2 — Multimodalidad

Antes de profundizar en la multimodalidad como un campo conceptual rico y, a la vez, complejo, resulta pertinente poner de relieve que, básicamente, la multimodalidad señala que todo trabajo de representación o producción de significados recurre a distintos repertorios semióticos a la vez (Iedema, 2003, p. 39). Stöckl (2004) hace también esta precisión, dejando por un momento de lado las propuestas conceptuales que emergían continuamente y hacían más sofisticados los análisis multimodales:

It [la multimodalidad] addresses a phenomenon which is as old as representation itself and crucial to an understanding of almost all forms of communication: multimodal refers to communicative artefacts and processes which combine various sign systems (modes) and whose production and reception calls upon the communicators to semantically and formally interrelate all sign repertoires present (Stöckl, 2004, p. 9).

Aceptar el hecho de que todo acto comunicativo moviliza múltiples modos que producen significados permite luego comprender conceptos multimodales más aplicados al análisis y su extrapolación a disciplinas como la traductología.

La definición de la multimodalidad se encuentra en renovación constante sin dejar de lado su propuesta epistemológica de base, pero sí ampliando la aplicación de su aparato conceptual al análisis de fenómenos semióticos de distinto orden. Para Kress (2010), la multimodalidad «names both a field of work and a domain to be theorized» (p. 54), por lo que su concepción está abierta al trabajo de una teorización continua. Como concepto, la multimodalidad surgió para poner de relieve la semiótica de otras formas de comunicación distintas del lenguaje, en un contexto o panorama semiótico (de finales del siglo xx) en el que los contenidos multimedia sobrepasaban los productos exclusivos de contenido lingüístico (Iedema, 2003). El motivo de su surgimiento guarda relación con la definición de Jewitt (2014a), quien propone que la multimodalidad no es solo una teoría, sino un conjunto de enfoques que establecen que la comunicación y la representación sucede mediante una variedad de formas (modos) y de relaciones entre estas. Por otro lado, Siezov y Wildfeuer (2020, p. 3) proponen que la multimodalidad conlleva un *modus operandi* efectivo para describir situaciones comunicativas en sus distintas formas, así como su complejidad de producir significados.

Esta variedad de definiciones se halla también fundamentada en que la multimodalidad ha tenido desarrollos teóricos diferenciados. Jewitt (2014b) organiza estas propuestas teóricas en tres: el análisis multimodal sociosemiótico, el análisis multimodal del discurso y el análisis multimodal de las interacciones. Si bien los tres enfoques parten de postulados comunes sobre los modos y las funciones comunicativas, cada enfoque tiene influencias teóricas marcadas y pone más énfasis en distintos componentes de la comunicación, como el contexto, el sistema o los sujetos productores de significados (Jewitt, 2014b, pp. 38–39). Estos enfoques, a su vez, se aplican a distintas disciplinas con fines de investigación o análisis en general (Kress, 2014); por ejemplo, en la traductología, el enfoque más difundido es el de la semiótica social (Kaindl, 2012b; Pérez-González, 2020a; Remael & Reviere, 2018).

Según Iedema (2003), de las distintas propuestas teóricas sobre la multimodalidad, la teoría sociosemiótica ha representado el punto de convergencia de estudios textuales que sobrepasaban la exclusión entre análisis lingüísticos, semiológicos y semióticos. La sociosemiótica o semiótica social es la propuesta teórica de Kress y van Leeuwen (2006) y mediante esta extrapolan la lingüística sistémicofuncional de Michael Halliday al estudio de otros modos de producción de significado. De esta forma, la multimodalidad sociosemiótica estudia el significado en tres dimensiones: la semiosis o creación de significados, ya sea con fines de representación o comunicación; los aspectos comunes entre los modos y las relaciones entre estos; y las características de los modos (Kress, 2010, p. 61). A partir de estos principios teóricos y programáticos sobre la multimodalidad, se puede decir que su aplicación a la traducción conlleva dos dimensiones: una epistemológica y otra metodológica.

En el registro epistemológico, se encuentra el supuesto base de que la creación de contenidos sucede en entornos sociales y mediante interacciones siempre en contexto; es decir, lo social es lo que genera el significado: «In the theory here, the social is generative of meaning, of semiotic processes and forms, hence the theory is a *social-semiotic* one» (Kress, 2010, p. 54). La semiótica social también señala que la preferencia por un modo, en vez de otros, sucede por las intenciones de un grupo o individuo y su interés de producir efectivamente los significados pretendidos (Stöckl, 2004, p. 10). En ese sentido, la concurrencia de modos en un determinado acto de comunicación tiene una base subjetiva e ideológica que puede revelarse mediante el análisis multimodal. Este aspecto destacado de la semiótica social surge en el marco de estudios críticos sobre el discurso, como reconocen los propios Kress y van Leeuwen (2006), y mucho antes Hodge y Kress (1988). En efecto, Iedema (2003) rastrea las bases de la semiótica social a partir del neomarxismo de Althusser y también la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, a partir de los cuales los lingüistas interesados en el trabajo de Halliday vieron en su gramática sistémicofuncional un medio para la crítica social mediante el estudio del lenguaje.

La propuesta metodológica de la multimodalidad deriva de aceptar que la comunicación se produce en la integración de modos en contextos sociales específicos, y que analizar las características de los modos y la forma en que estos se vinculan permite comprender la ideología o visiones del mundo subyacentes a los hechos comunicativos. Por ello, uno de los objetivos programáticos de la semiótica social es comprender la gramática de los modos, en tanto conjunto de usos convencionales de determinados recursos semióticos. Kress y van Leeuwen (2002) explican esta idea en torno a su exploración del color como recurso semiótico y modo de comunicación:

The task, then, is to discover the regularities of the resource of colour as they exist for specific groups: to understand them well enough to be able to describe what the principles for the use of the resource in signs are; to understand how specific groups' interests in colour shape the signs of colour; and to understand what general principles of semiosis and of the specific semiosis of colour emerge from this that might provide a principled understanding of all uses of colour in all social-cultural domains (Kress & van Leeuwen, 2002, p. 346).

En contraste con las propuestas enfocadas en un paradigma posestructuralista (Pérez-González, 2020b), la teoría sociosemiótica entiende que, si los modos en uso y las relaciones que se establecen entre estos revelan patrones o recurrencias, ello no se debe a un carácter ontológico. Se trata más bien de usos convencionales y establecidos por la sociedad. En palabras de Boeriis y van Leeuwen (2017), las normas de uso de los modos «are not inherent in the systems but created in and by specific social contexts (or technologies) to regulate specific practices of visual design or interpretation» (p. 35). Esta visión del mundo en relación con los modos de comunicación conlleva que los recursos semióticos usados en la confección de textos no se deban interpretar de acuerdo con pautas predeterminadas, sino que se preste atención a las formas de interacción del conjunto de modos integrados en el texto y siempre en contexto. Estas interpretaciones *ad hoc* responden de manera más efectiva ante «more disparate, non-linear, non-hierarchical, more freely recombinative, circular and serialized kinds of representation» (Iedema, 2003, p. 38).

3.3 — Traducción y multimodalidad

Como categoría relacional, el vínculo entre traducción y multimodalidad se puede explorar considerando las propuestas conceptuales de cada campo de estudio. Asimismo, dicho vínculo puede rastrearse hasta el influjo inicial de la semiótica en la traducción de la mano de la clasificación triádica de Jakobson (1959): traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica. Esta última, definida inicialmente como «an interpretation of verbal signs by a means of nonverbal sign systems» (Jakobson, 1959, p. 233), ha sido un concepto recurrente en estudios de traducción enfocados, entre muchos otros temas, en la publicidad (Smith, 2008; Torresi, 2008), las adaptaciones y los *remakes* de películas (Cross, 2016; Evans, 2014), la literatura experimental (Lee, 2013, 2014), la literatura infantil (Echauri-Galván, 2020), la audiodescripción (Szarkowska & Orero, 2014), los productos transmedia (Okulska, 2016). La traducción intersemiótica también ha servido para establecer nuevos vínculos interdisciplinarios entre la semiótica y la traducción (Coscolluela, 2003; Gorlee, 2010), entre los que se desarrollan propuestas de análisis aplicables a la relación entre aspectos icónicos y verbales de los textos (Damaskinidis, 2015) o la relación entre esculturas originales y copiadas de la época clásica (Anderson & Lotman, 2018), así como propuestas teóricas sobre las nuevas textualidades provistas por las tecnologías (Sütiste & Torop, 2007) o sobre cómo interpretar la relación entre texto fuente y texto meta desde una perspectiva semiótica (Petrilli & Ponzio, 2019).

Sin embargo, en las últimas décadas, la clasificación de Jakobson ha sido objeto de distintas revisiones (entre las más significativas las de Gideon Toury y Umberto Eco) y ampliaciones considerando las nuevas formas de producir información, las tecnologías, y también el desarrollo de la propia disciplina traductológica y los vínculos emergentes con la semiótica (Jia, 2017). De esta manera, Remael (2001) propone dejar de lado el concepto de traducción intersemiótica por sus componentes binaristas (la oposición entre texto fuente y texto meta) y porque lo multimedia y lo multimodal (dos dimensiones de la producción de textos que considera interrelacionados) apunta más bien a relaciones de intertextualidad, entre textos producidos y reproducidos en distintos medios, con relaciones entre ellos que no permiten identificar necesariamente un solo texto meta (Remael, 2001, pp. 14, 21).

En efecto, Pérez-González (2014b) sostiene que, a pesar de su aporte para comprender el vínculo entre lo icónico y lo verbal, el trabajo de reflexión en torno a la traducción intersemiótica conllevó también la descontextualización de los fenómenos semióticos estudiados, dejando de lado así sus funciones y usos sociales.²¹ Ello se concretiza en propuestas estructuralistas de inventarios conceptuales o taxonomías para nombrar o describir la relación entre sistemas semióticos (Pérez-González, 2020b, p. 346). Por su parte, Kaindl (2020) propone dejar de lado esta clasificación inicial por no establecer que la lengua también es un sistema semiótico o que es un sistema semiótico (modo) como varios otros que entran en juego en un texto: «The term intersemiotic translation is unfortunate inasmuch as language is also a semiotic system and, thus, the translation between two language systems would also have to be regarded as intersemiotic translation» (p. 60).

Estas observaciones ponen de relieve el logocentrismo que persiste aún en los estudios de traducción e interpretación, mirada analítica heredada de la lingüística que se ha mantenido vigente a pesar del giro cultural que desencadenó la expansión de la traductología en las últimas décadas del siglo xx (Bassnett, 1998). El concepto de traducción intersemiótica es precisamente un componente básico de dicha tradición, que a su vez es fundamental en la mirada monomodal que recae sobre los productos traducidos (Pérez-González, 2014b, p. 119). Poner de relieve el logocentrismo o monomodalidad de la investigación en traducción ha sido parte del quiebre epistemológico que ha permitido que la traductología, dado su carácter interdisciplinar, se amplíe por influjo de las teorías sobre la multimodalidad. Es un retorno de/a las propuestas posestructuralistas sobre la lengua y la traducción (por ejemplo, la deconstrucción) que viene de la mano de propuestas analíticas sostenibles y con el que los préstamos conceptuales transdisciplinares se agudizan. Al respecto, Damaskinidis (2016) explica lo siguiente:

It has been shown that multimodality has begun to be recognized in TS, through concepts such as “multimodal,” “intersemiotic” and “multidimensional.” However, this stems from the proliferation of multimodal texts that have found their way into translation, rather than from TS seeking to expand as a field. A problem is that logocentric theories have dominated TS thus far. The fact that the verbal element was, and in many cases still is, the main mode of communication of concern to TS makes multimodal approaches to translation a secondary issue (p. 16).

En las teorías sobre multimodalidad, son recurrentes las referencias a procesos de resemiotización próximos a la mayoría de los desarrollos teóricos posmodernistas sobre la traducción. Estos procesos resaltan que el significado no es unívoco, continuo, estable o ahistórico, mas sí que todo proceso de traducción, como hecho en una cadena de reconstitución semiótica, conlleva siempre cambios. Esta idea se corresponde, en parte, con el postulado básico de la manipulación en la traducción literaria (Hermans, 1985, p. 11); pero es más radical en tanto no solo aborda un género específico de textos, sino también abarca los propios modos

21 Taylor (2020) retoma el concepto de traducción intersemiótica como una práctica efectiva para la traducción accesible: «[I]t is where an audience is deprived of an important semiotic modality that a more complete approach to intersemiotic translation is required. People with sight loss or hearing loss need the sight mode or hearing mode provided by other means. The job of the audio describer or the subtitler for the deaf is that of translating the visual or the verbal into other semiosis» (p. 97).

de comunicación en sus características materiales, a los sujetos que los usan, y los sistemas culturales como determinantes del cambio y la inestabilidad del significado.

Kress (2010) conceptualiza los procesos de resemiotización como traslación (*translation*), que más adelante llamará también *transposition* (Kress, 2020).²² Aunque inicialmente Kress (2010) sostendría que se trata de un proceso en el que «meaning is moved» (p. 24), años después aclararía lo siguiente:

Meaning is not transposed: rather, the potentials for making meaning occur in two positions. In each, signs are made: once in initial making and once –as a new and different sign– in its «interpretation». What has been transposed is a potential for making meaning, from one position to another. In each position, meaning is made according to the characteristics of the environment and the affordances of the modes (Kress, 2020, p. 32).

En ese sentido, la propuesta analítica deja de lado la noción de un significado trascendental que yace en el texto, para poner de relieve que los conjuntos semióticos, ya sean textos o cualquier otra elaboración a partir de recursos semióticos, sucede en eventos comunicativos situados. En el caso de la transposición, lo que sucede es que los textos que ocurren a partir de un texto previo son motivados por una oferta informativa previa que los sujetos, hacedores de signos, rediseñarán en un campo semiótico nuevo. Este hecho de transposición podrá resultar en el cambio de género del texto, en el cambio de modos comunicativos o medios usados, en el cambio de sistema cultural, entre otros.

Una propuesta más reciente de Kress (2020) sobre la traducción es que esta es un proceso de reconstitución de significado, es decir, analizable desde la teoría sociosemiótica o, en general, desde una perspectiva multimodal. En el caso de la traducción, lo que se reconstituye es un conocimiento —conjunto de significados con valor en una cultura (Kress, 2010, p. 14)— sostenido en un texto multimodal y con miras a los nuevos destinatarios, que no saben usar o no tienen acceso a los recursos semióticos del texto multimodal de partida. «We can say that the reconstitution of meaning is an act of translation; or, that translation is the reconstitution of meaning for specific others; or that translation is the rhetorical act of the reconstitution of meaning for specific others, with specific (rhetorical) aims in mind» (Kress, 2020, p. 42).

No obstante, el influjo entre multimodalidad y traductología no es unidireccional. En efecto, la revisión de Kress (2020) sobre el concepto de traslación (*translation*) guarda relación con la lectura multimodal que Kaindl (2012b, 2020) hace de la traducción y mediante la que propone que la teoría funcionalista traductológica, particularmente el trabajo de Justa

²² El término *translation* es además el hiperónimo de otros procesos de transposición de significado: «If translation is used as the most general term to name changes in representation, it leaves the need for terms to name changes of a more specific kind» (Kress, 2010, p. 124). Uno de estos procesos más específicos es la transducción: «The term *transduction* is used to signal this process of drawing/“dragging” meaning across from one mode to another» (Kress, 2010, p. 124). Otro es la transformación: «In transformation the process involves no change in mode. As a consequence, there is no change of entities; the process operates on and with the same set of entities» (Kress, 2010, p. 124).

Holz-Mänttari, sirve para identificar principios multimodales en todo acto de traducción. Kaindl (2020) señala además que una dimensión a la que no se había prestado atención en la teoría sociosemiótica era el trayecto transcultural de la transposición de significados que sí era la base de los estudios sobre la traducción:

While Kress and van Leeuwen pointed out the characteristics of multimodality in their theory with the transcultural aspect hardly playing a role, Holz-Mänttari above all investigated the steps of actions which are relevant for producing multimodal texts across language and cultural barriers. Thus, both theoretical approaches can additionally be related to each other for perceiving multimodality in translation studies (Kaindl, 2020, p. 55).

De esta manera, Kaindl (2020) retoma que en la traducción, el texto fuente deja de tener un papel determinante; más bien se trata de la función que el texto meta debe cumplir en el contexto receptor, en particular, con el horizonte de conocimiento de los destinatarios. Además, pone de relieve que la tarea de traducir corresponde a la acción de diseñar textos multimodales. «Translation cannot be reduced to the transfer of linguistic meaning, but it is designing texts across cultural barriers» (Kaindl, 2020, p. 54). A partir de estas coordenadas transculturales, el perfil del destinatario y las propias características materiales, históricas, sociales de los modos que configuran el texto multimodal, Kaindl (2012b) propone una definición sociosemiótica de traducción: «a conventionalized cultural interaction which modally and medially transfers texts from a communication entity for a target group that is different from the initially intended target group» (p. 261).

Esta definición abarca los componentes de los procesos de semiosis a los que Kress (2000, 2010, 2020) hace referencia (transformación y transducción). Por ello, las proposiciones teóricas sobre la producción de significados en textos multimodales son extrapolables a la traducción, en tanto proceso de producción de significados. En ese sentido, las acciones comunicativas que los sujetos (por ejemplo, los traductores) llevan a cabo se basan en intereses que motivan el «uso» de recursos semióticos para la producción de signos; proposición cercana a la propuesta funcionalista en la traductología (Reiss & Vermeer, 2014). No obstante, dicho «uso» es, en principio, una transformación de los recursos disponibles. En palabras de Kress (2000): «Instead of regarding individuals as mere users of a system, who produce no change, we need to see that changes take place always, incessantly, and that they arise as a result of the interested actions of individuals» (p. 151). Se puede decir, entonces, que la semiosis por parte de los traductores, en tanto sujetos transformadores de signos (*sign-makers*), constituye la confección o diseño de un texto (multimodal) meta. El texto multimodal traducido/nuevo representa un momento semiótico analizable, un eslabón en la cadena de resemiotización, debido a que es una instancia en la que se puede constatar cómo los significados se materializan mediante la transformación e interacción de modos. Como se expondrá en el capítulo 4 sobre el diseño metodológico, este es un factor clave para comprender que cada versión traducida es un momento transmodal o un caso de estudio específico que debe entenderse como una nueva representación con configuración de significados potencialmente distinta del texto inicial.

Por ello, cuando conceptualizar la traducción pasa de un enfoque monomodal a otro multimodal, importan tanto los modos como elementos materiales de los textos. La transformación de los recursos materiales mediante la traducción y por parte de los traductores resalta la ubicación cultural y social del proceso y los productos traducidos.²³ Sindoni (2016), con respecto a los procesos de transducción, plantea que «this theoretical assumption will allow us to make claims with regard to the ideological positioning of those who produce media artefacts, with possible ideological shifts on the part of those who receive them» (p. 29) Así, el estrato ideológico de todo proceso de traducción es, en otras palabras, asible a partir del supuesto de que el diseño del texto multimodal corresponde a acciones motivadas y posicionadas en lugares y momentos sociohistóricos específicos.

Finalmente, el avance de las teorías multimodales en la traductología ha derivado también en estudios aplicados enfocados en textos especializados adscritos a géneros que integran principalmente imágenes, y en el uso de recursos visuales para traducir (Prieto Velasco *et al.*, 2008; Tercedor-Sánchez *et al.*, 2005, 2009; Tercedor-Sánchez & Abadía-Molina, 2005). Estos estudios proponen ampliar el campo temático de las asignaturas de traducción técnico-científica y audiovisual para incluir material multimedia y multimodal más próximo a las necesidades del mercado profesional (Tercedor-Sánchez *et al.*, 2005). Damaskinidis (2016) también propone la integración de un enfoque multimodal en la educación de traductores y pone de relieve la necesidad de que los estudiantes desarrollen habilidades de literacidad visual (conocimiento de gramáticas de los modos visuales) para superar el logocentrismo de la educación tradicional de traductores. En la misma línea, Smith (2008) señala que la traducción en el campo de la publicidad requiere un conocimiento actualizado de los cambios culturales relativos a los sistemas lingüísticos de especialidad, lo que incluye competencias de organización visual para trabajar con distintos géneros textuales. La competencia de organización visual resultará útil para «the task of judging the appropriateness of visual configurations, even if the scope for direct intervention may be limited» (Smith, 2008, p. 58). Asimismo, Damaskinidis (2016) observa que, en general, la traducción y la traductología han iniciado ya un proceso de relativización de la monomodalidad, en aquellos subcampos en los que la multimodalidad aún no constituye una perspectiva ya afianzada:

Although intersemiotic approaches to translation took into account the non-verbal mode, a major breakthrough has been the incorporation of multimodal and multidimensional approaches to verbal-visual interactions which have moved translation training even further forward. It has become clear that translation in general, and from a multimodal perspective in particular, cannot be limited to translating words in one language into words in another language (Damaskinidis, 2016, p. 316).

23 Iedema (2003) pone como ejemplo la manera en que un constructo semiótico puede ser el proyecto de una construcción que cambia en cada momento de su planeamiento y ejecución. En estas etapas de realización, los significados viajan desde una conversación de lo que podría ser el edificio hasta etapas en las que el proyecto se va concretando en planos y en la obra misma de concreto. En cada momento de realización sucede un proceso de movilización de significados que supone un cambio en relación con la etapa anterior, y la posibilidad de nuevas lecturas e interpretaciones de lo que originalmente era otra idea.

En esta línea aplicada, de Pedro Ricoy (2013) se refiere a un campo en la industria de servicios lingüísticos y multimedia que denomina «traducción multimodal». Al respecto, demuestra que la relación entre estudios traductológicos sobre la multimodalidad y la industria de la traducción multimedia—por ejemplo, en el caso de la producción de contenidos accesibles— aún es inexistente. Para cerrar esta brecha y que la investigación sea relevante, la autora propone nuevos medios de comunicación entre profesionales y académicos, «such as fact sheets and summaries in the form of newsletters» y también mesas de discusión o talleres sobre temas y con participantes específicos, que complementarían los congresos u otros encuentros de mayor escala que ya resultan insuficientes (de Pedro Ricoy, 2013, pp. 197–198). De muchas formas, la propuesta de de Pedro Ricoy se ve reflejada en la aplicación de iniciativas similares a la producción accesible de películas de Romero Fresco (2013).

3.4 — Traducción audiovisual y multimodalidad

Esta mirada relacional retoma la propuesta interdisciplinaria de Remael (2001) a inicios del nuevo siglo. La autora proponía entonces los textos —en general y no solo audiovisuales— como punto de partida para la exploración multimodal en la traductología:

In using the concept of multimodal texts, a link with translation studies generally can be maintained (which can hence continue to provide an umbrella field) but the inclusion of texts other than purely verbal or written ones is made possible. [...] Specific research projects would have to delineate more specific working fields, defining the multimodal texts they are dealing with, as well as the medium/media of their dissemination and the possible influence exerted by these on the modes used in the text. This would allow the constitution of working fields covering the study of multimodal texts and their translations within a single medium (with or without international variants), or the study of multimodal (translated) texts disseminated by various media, or the study of texts translated from one medium of dissemination into another (Remael, 2001, pp. 14–15).

De muchas formas, los fines específicos de investigación señalados han sido parte del trayecto de la TAV, debido a que dicho campo estableció sus alcances analíticos inicialmente en medios como el cine y la televisión. A estos medios masivos, se fueron incluyendo no solo otros tipos de tecnologías con pantalla —por ejemplo, la traducción de videojuegos (Mejías Climent, 2018, 2019)—, sino también modalidades específicas aplicadas a la accesibilidad de contenidos mediáticos (Remael, 2012; Romero-Fresco, 2013). Asimismo, no han sido pocas las propuestas de ampliar la noción de traducción a otros procesos de transferencia de significados, como sucede con las adaptaciones transmedia o con los *remakes* o adaptaciones de películas de un sistema cultural a otro.²⁴ Por otro

24 Algunos presupuestos cambian en relación con el concepto de traducción de la mano de la nueva comprensión de la noción de modos de comunicación y la manera en que los textos audiovisuales/multimodales movilizan el significado. De ahí que, frente a propuestas como las de Chaume (2012): «Without the presence of a linguistic code in a text —either a source or a target text— we would not be able to speak adequately of the translation process» (p. 100), se puede establecer que la traducción amplía sus fronteras a nuevos procesos de movilización de significados. Evans (2014) propone que las adaptaciones de películas o *remakes* son un tipo de traducción que no ha caído en el radar de la traductología, por el enfoque monomodal de los estudios. Algo similar a lo que sucedía antes del trabajo conceptual y de investigación relacionado con la TAV antes de incluir al doblaje o la subtitulación como procesos de traducción. «Unlike many translations, remakes make no attempt to hide the differences between source and target texts. They recreate the source text in a new context: the designation «remake, literally “making again”, already makes visible this re-creation, which is also present in translation. If audiences have access to both source and target films, there is the possibility of reading the texts interculturally as explorations of the same narrative» (Evans, 2014, p. 311).

lado, la TAV también ha incidido en los diseños transculturales de textos multimodales, un aspecto que Kaindl (2020) resalta como contribución desde la traductología. De esta forma, al objetivo programático de los estudios sobre la multimodalidad de describir el funcionamiento de los modos y la interacción entre estos, se ha sumado la examinación de textos multimodales que existen transculturalmente y de cómo sucede dicha transposición cultural.

De la propuesta de Remael (2001) deriva entonces un vínculo textual entre TAV y multimodalidad. Dicho vínculo se puede caracterizar, primero, como un afianzamiento de nociones epistemológicas sobre el texto (audiovisual). En segundo lugar, el enfoque multimodal también representa un cambio de paradigma relativo a cómo se venía caracterizando la TAV y el texto audiovisual traducido —en particular, debido a la influencia de conceptos como traducción restringida/subordinada y restricción—. En tercer lugar, una mirada multimodal sobre la TAV, además de abordar descriptiva y analíticamente los modos comunicativos, incluye en el marco de análisis los medios y géneros debido a la relación de determinación que existe entre estos componentes de todo texto multimodal.

El primer aspecto de la relación entre TAV y la teoría sociosemiótica sobre la multimodalidad es comprender el texto audiovisual como texto multimodal. Sin la necesidad de proponer un cambio en la denominación del concepto asentado en la TAV, reconocer el carácter multimodal de todo texto permite potenciar algunos postulados fundacionales del campo traductológico en cuestión. Uno de estos postulados es que el texto audiovisual debe su complejidad a la interacción de modos de comunicación —convencionalmente denominados códigos de significación (Chaume, 2004a; Martí Ferriol, 2010, 2013; Martínez Sierra, 2008)—. Dichos modos se integran en complejos semióticos como filmes, programas de televisión u otros productos que han venido siendo investigados como procesos o productos de TAV. Una mirada sociosemiótica y multimodal ubica estas interacciones modales en cualquier forma de textualidad. Es decir, la multimodalidad plantea que todos los textos audiovisuales son multimodales y, a la vez, que todos los textos son multimodales.

En el caso de los textos cuyos códigos se transmiten mediante los canales acústico y visual y que son objeto de estudio de la TAV, el desplazamiento de lo lingüístico del lugar central en el análisis textual conlleva que otros componentes cobren relevancia, o no se traten como elementos complementarios o periféricos solamente. Sindoni (2016) hace referencia a ello planteando que el vínculo de los modos movilizados en un texto es multiplicativo en relación con su capacidad de significación y no solo sumatorio de elementos semióticos. «It is in fact established in multimodal approaches to communication that the relationship between text, images, and other resources, including layout, cannot be reduced to a mere accumulation of meanings, but is multiplicative in nature» (Sindoni, 2016, p. 42). Al respecto, se puede señalar que las interacciones semióticas entre modos siempre han sido parte de la TAV. En efecto, como se mencionó antes, la noción de complejidad del texto audiovisual ha sido el aspecto básico en las primeras propuestas teóricas; sin embargo, lo ha sido también el concepto de restricción.

En este punto resulta pertinente exponer el segundo aspecto que apunta a un cambio de paradigma y que deriva de reconocer la multimodalidad de todos los textos. Pérez-González (2014b, 2020b) señala al respecto que las investigaciones sobre TAV, que se ubican en un paradigma estructuralista, han tendido a enfocarse en proyectos conceptuales y de elaboración de categorías teóricas para describir lo que sucede en los productos y procesos de TAV:

They privilege the conventional and static meaning of established signs and codes over the potential of semiotic modes to form and negotiate changing relationships with other modes, as required by the specific demands of communicative events. This is precisely what the social semiotic approach to multimodality attempts to do (Pérez-González, 2020b, p. 347).

Sin dejar de prestar atención a que, en efecto, la multimodalidad identifica lagunas investigativas sobre las que se puede producir nuevo conocimiento, se debe considerar que las propuestas analíticas que emergen a inicios del nuevo siglo —por ejemplo, el modelo de Chaume (2004) al que hace referencia Pérez-González (2020, p. 347)— representan el momento clave de inflexión del proceso de consolidación teórica al despegue de la producción académica. Por ello, resulta importante precisar que los repertorios conceptuales no son estructuralistas en sí mismos, sino que los objetivos de investigación pueden optar por modelos deductivos en tanto dichos conceptos deben ponerse a prueba. En otro momento, con la saturación teórica derivada de las propias investigaciones, es posible usar las categorías teóricas como un punto de partida para investigaciones inductivas, por lo general ubicadas en un paradigma posestructuralista, en las que los datos empíricos o los estudios de caso vuelven a cumplir una función central (véase el capítulo 4 sobre el diseño metodológico y la centralidad de los estudios de caso).

De esta manera, la teoría sociosemiótica de la multimodalidad pone de relieve la eventualidad o cualidad de contingencia de los textos por ser situaciones y hechos semióticos. Por ello, devienen centrales para la investigación en TAV los procesos de diseño semiótico llevados a cabo por los traductores audiovisuales (entendidos como sujetos históricos o posicionados en contextos socioculturales específicos) y los propios textos audiovisuales (entendidos como momentos intersemióticos en los que se representan nuevos significados). El concepto de diseño de textos multimodales es fundamental en la teoría sociosemiótica, debido a que posiciona al sujeto como agente crítico y competente para proponer significados, en entornos sociales y digitales, próximos o mediatos, a partir de los recursos semióticos de los que dispone. En ese sentido, en el marco de las novísimas tecnologías de la información, el sujeto ya no es tanto un consumidor, mas sí alguien que procura producir significados relevantes, es decir, transformar información en saberes que propone a un grupo social. De muchas formas, la definición del sujeto productor de significados —llamado *rethor* (rétor) por Kress (2010, p. 26)— empalma con el perfil del traductor audiovisual; como se lee a continuación, las acciones que cumple el rétor revelan un enfoque funcionalista (Nord, 2018) sobre la traducción:

[T]he *rethor* as a maker of a message now makes an assessment of the audience; the semiotic requirements of the issue at stake and the resources available for making an apt representation; together with establishing the best means for its dissemination (Kress, 2010, p. 28).

Kress (2010) sostiene que este perfil de sujeto productor de significados (por ejemplo, un traductor audiovisual) maneja información que puede transformar en saber y dicho conocimiento es, a su vez, un activo que le permite no solo decir algo, sino también producir valor económico en un mundo en el que los contenidos son monetizados y el conocimiento es una herramienta. En el caso del traductor audiovisual, tanto en subtitulación como en doblaje, el sujeto, en su faceta profesional/económica, ha venido poco a poco incluyendo, entre sus funciones, tareas que antes estaban divididas entre más profesionales (Chaume, 2012; Díaz Cintas & Remael, 2007). En la actualidad, por cuestiones económicas y de adaptación laboral, la traducción de productos audiovisuales involucra no solo transferencia interlingüística, sino también otros procesos de adaptación de los que son responsables sujetos o rétores, en la terminología de Kress, que diseñan nuevos complejos multimodales a partir de los recursos semióticos que consideran pertinentes.²⁵ Con esta premisa, la traducción de un texto audiovisual puede comprenderse como un proceso de diseño que, en la teoría multimodal, se entiende como la congruencia entre competencias (especializadas) y un posicionamiento crítico (el sujeto posicionado como productor de conocimiento) (Kress, 2010, p. 26). Pérez-González (2014b), a su vez, enfoca el proceso de diseño desde la experiencia interpretativa del sujeto traductor y el conocimiento especializado de los códigos de significación que componen el texto audiovisual:

Faced with a complex ensemble of semiotic choices from different sign systems, the translator's mediation of audiovisual texts is grounded in processes of perceptual hermeneutics. Frederic Chaume Varela's (2004a, 2004b) theorization of film translation is predicated on the translator's capacity to interpret the web of interactions between signifying codes which complement and frame words and linguistic meaning (2004a, 12) (Pérez-González, 2014b, p. 121).

Al partir de un texto multimodal previo, los sujetos traductores llevan a cabo una resemiotización y proponen un texto multimodal que será, en su nuevo espacio de significación, objeto de lectura, interpretación, involucramiento por parte de los nuevos destinatarios.

De este proceso de diseño, el texto audiovisual traducido es un elemento clave para la exploración traductológica y multimodal. El estudio de las restricciones es, en muchos casos, un predicho del que se parte para abstraer las decisiones tomadas durante la traducción. No obstante, se deja de lado la dimensión productiva de confeccionar un texto a medida del complejo semiótico inicial. Dicha dimensión en la que el sujeto contribuye a la semiosis cuya base es un texto audiovisual puede verse, precisamente, restringida si se entiende que la traducción para el doblaje o la subtitulación es producto de un proceso subordinado. Desde la teoría sociosemiótica, emerge entonces comprender que todo texto en su producción, consumo, interpretación conlleva significados y conocimiento marcados por la diferencia

²⁵ Chaume propone que la traducción creativa supera la mirada logocéntrica en tanto esta no solo está restringida al proceso de posproducción, sino que sucede como factor transversal de la producción o incluso concepción del producto audiovisual. "La traducción creativa puede formar parte del proceso de creación, puede ponerse en práctica en el mismo proceso de producción del texto audiovisual; o puede ponerse en práctica durante el proceso de post-producción, pero incidiendo de manera directa y explícita en la configuración semiótica del texto, no solo en el cambio lingüístico supeditado a unas imágenes (restricciones), sino entendido como proceso creativo que configura el texto al mismo nivel que lo configura su productor, con un mismo o parecido nivel de agencia" (comunicación personal) (Chaume, comunicación personal).

de la nueva semiosis. Ello se basa en que durante el diseño de un texto multimodal suceden etapas de fijación modal, mediante las que los significados se expresan materialmente, es decir, son externalizados mediante modos. Dichas realizaciones materiales siempre suceden enmarcadas en eventos comunicativos o dinámicas sociales convencionalizadas (géneros).²⁶

Por ello, el texto audiovisual traducido se puede analizar no solo mediante categorías como la restricción, o cambios debido a restricciones, sino entendiéndolo también como un momento en una cadena de semiosis. «A transmodal semiotic chain is a chain of sign—or text-making in which meaning is materialized in a range of differently modalised texts that are linked in theme or topic to either closely or more distantly» (Newfield, 2014, p. 103). Los textos audiovisuales subtítulos o doblados son entonces eslabones o momentos transmodales de dicha cadena, en la que la traducción representa una transformación necesaria de los componentes semióticos del texto fuente para la transposición de los significados a un nuevo sistema cultural. El texto traducido como momento transmodal, por otro lado, es una herramienta conceptual para examinar las transformaciones a lo largo de la cadena de resemiotización. Poniendo de relieve que todo diseño multimodal implica un involucramiento de sujetos sociales como hacedores de significados, sus acciones conllevan textos (momentos transmodales de la cadena semiótica) cuyos modos comunicativos integrados, a su vez, revelan cambios materiales, mediales, genéricos, identitarios, subjetivos, afectivos, ideológicos (Newfield, 2014, p. 104).

Esta propuesta no es completamente nueva en el marco de la traductología, dado que, como ya se mencionó antes, hace referencia a principios funcionalistas. Al respecto, Kaindl (2020) relaciona el trabajo teórico de Justa Holz-Mänttari con el enfoque sociosemiótico de Kress y van Leeuwen sobre el diseño de textos multimodales:

The design of texts across language and cultural barriers needs a specification for production; this is negotiated in the interaction of different actants who act as a part of a social complex of actions. Now, the source text is not the determining factor anymore; it has been replaced by the function of the translation in the target culture, which depends on the actual context of use as well as the expectations and the level of knowledge of the target audience (Kaindl, 2020, p. 54).

En el caso de las teorías funcionalistas, el límite frente a la acción creativa del traductor se ha establecido mediante el concepto de lealtad elaborado por Nord (2018). Dicho concepto, alejado de nociones estructuralistas de equivalencia y fidelidad, responde más bien a las expectativas socioculturales de lo que se entiende del traductor y de la función social de la traducción en determinados grupos sociales (Nord, 2018, pp. 113–117). Por otro lado, Zabalbeascoa (2008) también ha señalado la necesidad de explorar modelos teóricos que no vuelvan necesariamente sobre el concepto de restricción para la exploración del texto audiovisual con fines de traducción. Zabalbeascoa (2001) ha sostenido, con una clara noción

²⁶ «If fixing attempts to convey the sense of this is what this phenomenon is like, then the “frame” is oriented more to the meaning-maker’s perspective: “this is what the world looks/is like from where I am located”. “Frames may be material and they may be immaterial”, as in the category of genre. Both are the result of social practices over long time» (Kress, 2014, p. 72).

de los procesos de resemiotización, de todo proceso de TAV «el resultante siempre será un nuevo texto por mucho que se mantengan inamovibles los elementos visuales del texto de partida» (p. 122). Asimismo, Zabalbeascoa (2008) propone que:

[A]udiovisual screen translation owes its first loyalty to the creation of a “new” script in a different language that can create meaningful relationships with the pictures and sounds that also make their contribution to the new AV text, so that it is as coherent and relevant as possible to the new audience (p. 33).

Por otro lado, un enfoque multimodal también moviliza supuestos teóricos de los Estudios Descriptivos de Traducción, de base semiótica. En el caso de la propuesta teórica de Toury (2012), el texto meta es un hecho semiótico del sistema que lo aloja. En su producción, la traducción y el traductor se adecúan a los significados culturales que les han sido adscritos históricamente y que son relevantes en un momento específico (dichos significados pueden abstraerse mediante la categoría de normas de traducción).²⁷ A partir de su posicionamiento como traducción, es cuando el texto comienza a funcionar como un hecho cultural comprendido en el marco de lo que es una traducción para dicho sistema receptor (Toury, 2012, pp. 20–23). Kress (2020) incide también en la función que cumple el sujeto que diseña textos multimodales en una cadena semiótica:

The interested action of those engaged in semiosis is the crucial matter in attempts to get beyond a theory of use. It defines one central aspect of the process of semiosis: the sign is the expression of the maker’s interest through the motivated expression in apt form of the meaning of the signmaker. This action is transformative rather than totally creative: that is, it is action on and with existing semiotic (cultural) resources. The more the sign-maker is in the culture, the more he or she is socialized, the more the shapedness of the social and cultural resources will be in the foreground; but the transformative, re-shaping action is always seemingly present, however invisible (Kress, 2000, p. 152).

Entonces, las acciones de resemiotización de un complejo semiótico previo para un nuevo sistema cultural se ven influidas también por las posiciones sociales del sujeto que lleva a cabo el diseño del texto multimodal. No obstante, no se trata de un proceso de determinación radical del sistema al sujeto, sino de un proceso de semiosis en el que los sujetos hacedores de significados proponen conocimiento, como se dijo antes, basado en sus competencias y en la relación (crítica) con el sistema (Kress, 2010). Esta cualidad del traductor como sujeto social y de la traducción como hecho semiótico permite examinar las regularidades de las acciones no con fines prescriptivos, sino con fines descriptivo-analíticos. Como sucede en el

27 Cattrysse (1997, 2001) ha trabajado con detalle las implicaciones de la teoría del polisistema en los estudios sobre la traducción y la adaptación de films. El autor hace referencia al paradigma basado en la adecuación y equivalencia de la traducción para retomar las propuestas centradas en el polo meta, que revisten de independencia a los textos traducidos/adaptados. «Whereas traditional discourse on translation and adaptation focuses on faithfully reconstructing a source text, the [Poly-system] approach starts from the target text, and explains that, apart from the source text, other norms and models, situated in the target context, may have played a role in the production and perception of the translation or adaptation» (Cattrysse, 1997, p. 71). El modelo analítico de Cattrysse (2001) se aproxima mucho al análisis multimodal de la teoría sociosemiótica, porque el autor comprende el texto traducido o la adaptación filmica como un producto «multimedia» (en sus términos) que deriva de procesos de modelación semiótica, situados en contextos sociohistóricos específicos que ponen de relieve la traducción como un hecho cultural y no solo como producto derivado.

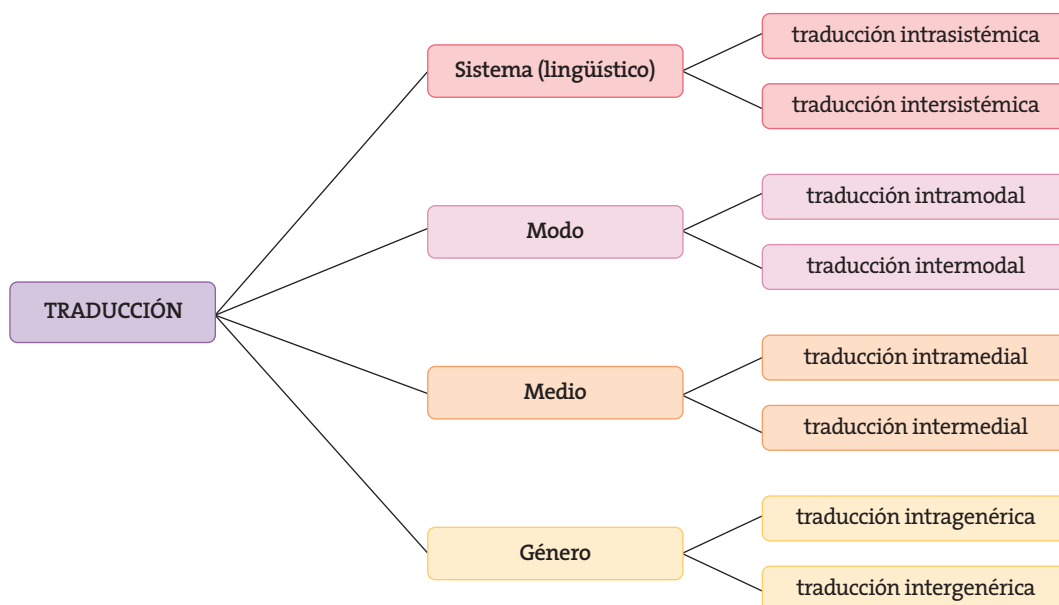
caso de los Estudios Descriptivos de Traducción y las normas de traducción, en el caso de la teoría sociosemiótica de la multimodalidad se atiende a una descripción de la manera en que los sujetos constituyen textos mediante modos de comunicación. De ahí que la noción de normas de traducción movilizadas en las investigaciones descriptivas sobre la TAV (De Higes, 2014; Martí Ferriol, 2006; Martínez Sierra, 2004; Mejías Climent, 2018; Pedersen, 2011; Ranzato, 2016) se corresponda con la noción sociosemiótica de gramática, que describe los recursos semióticos, los modos, su función e interacción en la producción de significados, que pueden ser implícitos o explícitos en un grupo social determinado (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 3).

El tercer aspecto del vínculo entre multimodalidad y TAV es la relación inextricable entre modo, medio y género que debe ser objeto de análisis en todo texto audiovisual o complejo multimodal. Como proponen Pérez-González (2014a, 2020a) o Chaume (2004a), en los recorridos históricos sobre la TAV, el surgimiento del sonido en la representación filmica estableció tecnologías pertinentes para su consumo mundial. En la contingencia del desarrollo histórico, se hallan hechos económicos y sociales, en general, que han determinado que los productos audiovisuales representen la realidad/una realidad de maneras específicas, por ejemplo, la de sonido e imagen en movimiento suturadas en un tipo de narración que hace viable una diégesis consumible e interpretable. Los medios de comunicación masivos, por ejemplo, el cine y la televisión cuentan con características materiales, históricas y tecnológicas que siempre inciden en los modos comunicativos y en las tradiciones discursivas configuradas en el tiempo como géneros. De esta manera, elementos básicos de la representación en medios televisuales o cinematográficos, como la sincronía en la creación de la diégesis o el género discursivo, tienen implicaciones en el diseño de textos en una cadena de resemiotización. Un aspecto clave del análisis multimodal de la TAV es comprender los factores de dicha interrelación entre modos, medio(s) y género(s).

Esta propuesta analítica también corresponde a los módulos de construcción del enfoque multimodal aplicado a la traducción según Kaindl (2020): «Mode, medium, and genre are three building blocks that form the basis for a translation-theoretical approach that serves to overcome the language centredness of translation studies and to understand translation as a modal, medial and generic practice» (p. 57). La propuesta de clasificación de Kaindl (2012b, 2020) apunta a caracterizar la traducción considerando tanto los modos y medios mediante los que se constituyen los textos multimodales y los significados.²⁸ Su propuesta incluye entonces ocho categorías iniciales desde las que se caracterizan los hechos de traducción:

28 Volviendo sobre las revisiones y críticas a la clasificación inicial de Jakobson (1959), la propuesta de Kaindl (2020) atiende a resolver problemas conceptuales y actualizar las clasificaciones básicas de todo fenómeno de traducción. De esta manera, el autor recoge la crítica de Littau (2011) relativa al concepto de traducción interlingüística o propiamente dicha («translation proper»). La denominación «propiamente dicha» vuelve sobre jerarquías ya criticadas por Bassnett (2002, p. 87), en las que las nociones tradicionales de traducción dejan de lado la agentividad de los sujetos involucrados en la traducción (autores, traductores, lectores).

Figura 9 — Clasificación de la traducción con enfoque multimodal



Nota. Adaptado de Kaindl (2004, 2020).

Partiendo de estos criterios, el doblaje (interlingüístico) podría comprenderse, en principio, como una traducción intramodal, intramedial e intragenérica dado que la transposición del significado no sucede entre modos, medios o géneros. La TAV sucede, por lo general, en textos que una vez traducidos mantendrán su medio de comunicación (el cine y la televisión); no obstante, sucede también que los productos de cine son transmitidos en televisión, cambio que tiene implicaciones en la subtitulación. En el caso del género, el doblaje interlingüístico apunta a mantener el mismo género textual de los productos audiovisuales, aunque se ha documentado que los procesos de traducción pueden verse influidos por cuestiones contextuales, por ejemplo, lo que sucede en el *gag dubbing* o el *fundub*, los *fake* u *honest subtitles*, o la *fun AD* (audiodescripción divertida) (Chaume, 2019). En dichos casos, el estrato discursivo influye en cuestiones del género por razones políticas o ideológicas.²⁹ Por otro lado, se podría plantear que los modos no verbales o suprasegmentales, en tanto modos periféricos (Stöckl, 2004), varían de una lengua a otra; sin embargo, son recursos semióticos que se organizan de acuerdo con las características sistémicas de la lengua. Entonces, si bien el doblaje es intramodal, la resemiotización sucede de manera intersistémica (entre lenguas, o interlingüísticamente). En el caso de la subtitulación, hablaríamos principalmente de una traducción intersistémica (entre lenguas), intermodal (de lo hablado a lo escrito), intramedial e intragenérica con las variaciones mencionadas antes.

²⁹ En relación con el cambio de género en el proceso de traducción, se debe considerar que dichos cambios pueden interpretarse no solo como un cambio en aspectos formales del texto, sino también como una transformación relacionada con el estrato discursivo. Fairclough (1993) se refiere a estos procesos a partir de la interdiscursividad de los géneros textuales y la manera en que la intertextualidad entre textos permite la migración o colonización de una tradición discursiva sobre otra. Este tipo de procesos, a su vez, son indicadores de cambios en la sociedad y en los discursos.

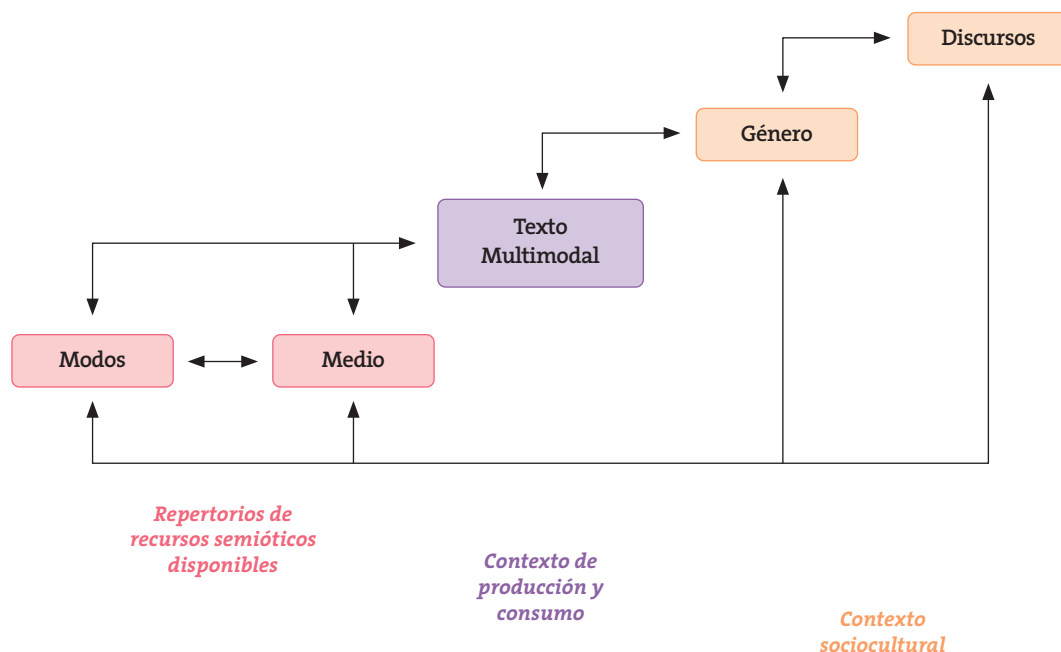
Si bien la categorización de Kaindl (2004, 2020) pretende integrar la teoría sobre la multimodalidad en el análisis de la traducción, se debe considerar que estas categorías no son el punto de final de un estudio traductológico. Más bien, son los puntos de partida, en tanto supuestos base o hipótesis sobre los diseños textuales en traducción. El principio empírico de la teoría sociosemiótica de la traducción, por ello, guarda relación con la propuesta metodológica de los Estudios Descriptivos de Traducción, debido a que son los hechos de traducción, en tanto hechos culturales/semióticos, los que influyen en la formación de la teoría.

3.5 — Estratos del análisis multimodal

La presente propuesta analítica de traducciones audiovisuales con enfoque multimodal guarda relación con la teoría crítica sobre el discurso elaborada por Fairclough (1993), que también deriva de la teoría lingüística de Halliday (2014) y de la concepción foucaultiana de poder. Tanto en las teorías sobre la multimodalidad como en el análisis crítico del discurso, la base de la teoría sistémicofuncional relaciona la lengua (o los modos comunicativos) con la sociedad, la ideología y la cultura (Bateman, 2008, p. 184). En otras palabras, la base social de la teoría sobre la multimodalidad propone una base epistemológica explícita relativa al vínculo entre texto y poder, y la manera en que los textos multimodales (mediante recursos lingüísticos entre muchos otros modos) sirven para hacer circular discursos de poder, promover ideologías y silenciar otras (Sindoni, 2016, p. 28). Partiendo de la propuesta inicial de estratificación, esta mirada analítica pretende identificar y comprender la contribución de cada estrato de realización de un evento comunicativo (Halliday, 2014, p. 24).

O'Halloran *et al.* (2014) sostiene que la base de la teoría sociosemiótica de la multimodalidad son los principios hallidayanos sobre el lenguaje y la lengua. Dichos principios se pueden extrapolar a los recursos semióticos que cuentan con un sistema de significación subyacente que permite entenderlos como modos de comunicación. De esta manera, el uso de un recurso semiótico en un evento comunicativo moviliza su significado del sistema subyacente; no obstante, el significado depende inextricablemente de las interacciones semióticas en contexto, lo que a su vez conlleva que los discursos disponibles en una cultura sean movilizados en dichos eventos comunicativos. «[R]egardless of the approach taken in the systemic descriptions of semiotic resources, the meanings of system choices are seen to be context-based (Halliday & Hasan, 1985) – that is, meaning arises in the context of semiotic interactions, giving rise to the multimodal formulations of discourse, context and culture» (O'Halloran *et al.*, 2015, p. 388).

Figura 10 — Estratos del análisis multimodal



En la figura 10 se aprecian los elementos de la propuesta analítica aplicada al texto audiovisual traducido. De muchas formas, el texto audiovisual funciona, en cierta medida, como puerta de entrada de los demás componentes, como complejo multimodal que ha integrado además las características materiales y tecnológicas del medio o medios en los que circulan los significados. Asimismo, el texto audiovisual se adscribe a un género o convención discursiva que, a su vez, atiende a nociones ideológicas. De esta manera, el trabajo analítico parte de una estratificación de niveles de abstracción desde los elementos más materiales y situacionales de los actos comunicativos —como el medio, el modo y el texto audiovisual/multimodal—, pasando por la situación comunicativa convencionalizada en géneros, hasta los niveles relacionados con los discursos de poder. Cada componente de la realización de un texto audiovisual/multimodal contribuye con la producción de significados en cada estrato, por lo que todos los elementos deben comprenderse en su funcionamiento sistémico y no se pueden interpretar de manera aislada (Bateman, 2008, p. 184).

En lo que sigue se explorarán los componentes de cada estrato prestando atención a los conceptos elaborados desde la teoría de la multimodalidad, la traductología y cómo se han aplicado en la TAV. Cada uno de estos estratos son parte del análisis del caso de la presente tesis, desde la identificación de los modos y su interacción (sección 3.7) hasta la discusión sobre los discursos movilizados en la representación de las masculinidades gay (capítulos 7 y 8).

3.5.1 – El modo

Los modos se pueden entender como recursos constituidos social y culturalmente con la finalidad de producir significado (Kress, 2014, p. 60). Estos recursos semióticos, a su vez, cuentan con potenciales semióticos o de significación —derivados de su materialidad, de su historia y convenciones de uso social (Jewitt, 2014a, p. 26)— que los hacen más o menos pertinentes para una determinada necesidad comunicativa. En otras palabras, los recursos semióticos son significantes (acciones y elementos observables) que han devenido disponibles para usuarios debido a los usos que se les ha dado a lo largo de la historia a partir de su capacidad de movilizar significados (van Leeuwen, 2004, p. 4). Los recursos semióticos son la base para los modos de comunicación, por ello es que cada modo es «material shaped in the history of social and semiotic work» (Kress, 2020, p. 29). Los recursos semióticos devienen modos en sociedad, debido al uso que los sujetos les dan. Si una sociedad usa un elemento material y los componentes de este (recursos semióticos) para comunicar y crear significados, ese elemento se puede analizar como un modo. Los significados posibles no derivan del modo, sino del trabajo de producción de significados de los sujetos quienes explotan las posibilidades de los recursos semióticos en tanto modos. De ello deriva que los modos son contingentes, debido a su base material, sus usos históricos y contemporáneos por sujetos, comunidades, instituciones y sociedades (Jewitt, 2014a, p. 23). En este panorama, el lenguaje no es una categoría exclusiva ni la lengua el único modo de comunicación, el más efectivo o central. El habla y la escritura son incluso dos modos de comunicación distintos, así como las imágenes estáticas o en movimiento, la música, los gestos, entre otros (Gibbons & Whiteley, 2018, p. 249).

El concepto de modo (*mode of discourse*) aparece en el trabajo de Hatim y Mason (1990) y hace referencia al «medium of the language activity. It is the manifestation of the nature of the language code being used» (p. 49). Ambos autores se basan, a su vez, en la definición de Halliday (2014): «The sound system and the writing system are the two modes of expression by which the lexicogrammar of a language is represented, or realized (to use the technical term)» (p. 7). Esta definición aparece también en el manual de traducción de Baker (2018): «[Mode] is an abstract term for the role that the language is playing (speech, essay, lecture, instructions) and for its medium of transmission (spoken, written)» (p. 15). En la TAV, Chaume (2004a) también parte de la definición hallidayana para plantear que el modo es «un rasgo situacional que nos indica si el texto se transmite de manera oral o escrita, así como su adscripción genérica y su función» (p. 17). No obstante, el concepto actual de modo (del enfoque multimodal) corresponde sobre todo al concepto de código de significación elaborado por Chaume (2004), como se discutirá más adelante en la sección sobre los modos pertinentes para el análisis del doblaje como modalidad de TAV (véase la sección 3.6).

3.5.2 – El medio

El medio se puede entender como los dispositivos físicos o técnicos para convertir los mensajes en signos transmisibles mediante un canal (Fiske, 2002, p. 18). Los medios pueden ser objetos o tener alguna otra constitución material; sin embargo, todos estos ocurren debido a la acción humana y su agentividad (Armstrong, 2020, p. 311). Los medios pueden ser básicos —imágenes,

sonidos, escritura— o técnicos —por ejemplo, los medios masivos, el cuerpo humano, una hoja de papel, un instrumento musical— (Elleström, 2010). También pueden categorizarse como presentacionales (la voz, el rostro, el cuerpo), representacionales (libros, pintura, fotografías, arquitectura), mecánicos (radio, televisión, cine, la pantalla cinematográfica) (Chaume, 2004a, p. 16; Fiske, 2002, p. 18). Los medios, además, tienen características contextuales (relacionadas con su surgimiento, límites y uso histórico) y operativas (relacionadas con su realización, por ejemplo, con fines estéticos o comunicativos) (Elleström, 2010, p. 12). Por otro lado, las clasificaciones no son compartimentos estancos, sino que los medios suelen combinarse de acuerdo con el avance tecnológico y su uso contextualizado; por ello, Fiske (2002) sostiene que es mejor pensar en sus similitudes y las maneras en que los medios convergen y no en cómo se diferencian. Además, los estudios sobre los medios se basan en el supuesto de que las tecnologías de los medios dan forma y constituyen las maneras de pensar de los sujetos (Armstrong, 2020, p. 311). Este supuesto halla su fundamento en que los medios se componen de distintas dimensiones, entre las que se encuentra la dimensión espaciotemporal que sirve para interpretar lo percibido y lo material del medio a partir de nociones o experiencias conocidas sobre espacio y tiempo (Elleström, 2010).

Kaindl (2012b) señala que el concepto de medio se ha confundido en varias ocasiones con el modo, por lo que sus límites conceptuales no se han delimitado claramente en la investigación traductológica. A pesar de ello, la investigación en traducción no puede separarse de los objetos y fenómenos materiales que soportan el propio texto traducido. Littau (2011) incide en la necesidad de un «giro medial» y conceptualiza los medios en términos de materiales (*embody, house*) y de transporte (*carrier*): «Since texts are always housed in a particular medial carrier, their existence as linguistic message is inseparable from the material medium which embodies them; this means that when they are rehoused the medium itself is subject to translation» (p. 277). Littau (2011), por ello, coincide con la idea de Kaindl (2004) de considerar que los procesos de traducción también pueden ser intra o intermediales. Prestar atención al trayecto transmedia de la traducción conlleva también cuestionar las narrativas lineales de la historia cultural y poner de relieve los hechos contingentes en los que la traducción incide (Armstrong, 2020, p. 312). El medio deviene, entonces, una categoría importante que no se debe desligar del análisis de los modos integrados en el texto audiovisual, dado que los significados y la capacidad de interpretación de estos varía de acuerdo con la constitución medial de la traducción (Kaindl, 2020, p. 57).

En la teoría sociosemiótica, el medio es un factor clave del análisis de los recursos semióticos, dado que sus características materiales —«their physical or technical nature» (van Leeuwen, 2004, p. 93)— tienen vínculos profundos con sus potenciales semióticos, debido a que los modos comunicativos y los medios que los transmiten comparten trayectos históricos y sociales. En el caso de la TAV, Delabastita (1989) señalaba la importancia de considerar la influencia del medio (*mass media*) en las características materiales del signo y los textos audiovisuales dado que los productos filmicos llegan, en cierta medida, clausurados para toda modificación de los elementos visuales, en relación con otros tipos de textos (teatrales) que sí permiten intervenciones en dicha dimensión (Delabastita, 1989, p. 197). La relevancia

del medio en la TAV es de clara importancia en tanto la resemiotización televisiva o fílmica varía según aspectos económicos de cuidado de la propiedad intelectual o franquicias; el público potencial que podría consumir los productos en determinados canales de televisión o franjas horarias; el valor estético que se incorpora a determinados medios y géneros textuales. De ahí que las investigaciones en TAV establezcan coordenadas claras en relación con el objeto de estudio, por ejemplo, la subtítulos para la televisión (Karamitoglou, 2000; Pedersen, 2011) o el cine independiente (Martí Ferriol, 2010), o el cine cuyo destinatario específico son las infancias (de los Reyes Lozano, 2015).

En relación con el objeto de estudio de esta tesis, la variable medial que se analiza es la televisión, pero considerando sus variaciones de producción históricas, comerciales y tecnológicas, en particular en cuanto a HBO. La serie *Looking*, por ello, se analiza en relación con estas variables mediales en el capítulo 5.

3.5.3 – El texto audiovisual como texto multimodal

Como se mencionó antes, el texto audiovisual es un concepto clave en la elaboración teórica e investigativa de la TAV. La relación entre texto audiovisual y texto multimodal es que la primera categoría es una configuración particular de la segunda. En otras palabras, el texto audiovisual es un texto multimodal, por lo que los principios y supuestos aplicados al análisis de los complejos multimodales son pertinentes también para los textos audiovisuales.³⁰ Este giro conceptual guarda relación con la idea de Remael y Reviere (2018), quienes señalan que «[m]ultimodality is fast becoming the main conceptual framework for the study of audiovisual texts, i.e. texts that create meaning through the use of multiple semiotic modes, such as films» (p. 260).

De estos supuestos resulta, sobre todo, importante la complejidad semiótica del texto, es decir, que los textos son constructos que integran distintos modos comunicativos. Baldry y Thibault (2006) parten de una definición sistémicofuncional del texto, en la que el texto es un complejo semiótico que siempre es parte de un evento o actividad de creación de significados. Los autores ponen así de relieve la relación entre texto y contexto:

The important point is that texts are embedded in, and help to constitute, the contexts in which they function. Texts are thus inseparable parts of the meaning-making activities in which they take part. A functional and semiotic definition of text seeks to understand the ways in which the intrinsic properties of texts and their organisation enable them to be coupled to their contexts (Baldry & Thibault, 2006, p. 3).

³⁰ Como se dijo antes, aunque los conceptos de modo y medio se encuentran finamente entrelazados, no se debe confundir el concepto de texto multimodal con el de texto multimedia. Al respecto, Damaskinidis (2016) hace la siguiente distinción: «The multimodal text should not be confused with the multimedia text, since the relevant term media refers to the tools and material resources (e.g. books, radio, TV) used to produce and disseminate texts consisting of several semiotic modes. A multimodal text is given meaning through the juxtaposition of a variety of semiotic elements (verbal and visual) on the same interface (piece of paper), as opposed to a monomodal text such as a print verbal paragraph (although the font itself as a mode has a visual aspect)» (p. 300). Snell-Hornby (2006, p. 44), por otro lado, proponía diferencias entre texto multimedia, multimedial, multimodal, multisemiótico, audiomedial, que si bien comprendían matices pertinentes en torno a la producción y finalidad del texto, no contribuyen a la definición de texto audiovisual en el campo de la TAV.

De esta manera, el contexto y el texto son parte de la dinámica de creación de significados en un evento comunicativo. Kress (2020, p. 33), asimismo, propone que el texto multimodal atiende mejor a la intención comunicativa de los sujetos productores de significados debido al trabajo de diseño semiótico. La relación que existe entre texto y contexto es lo que permite la movilización de las metafunciones comunicativas hallidayanas.

Además de esta definición inicial, resulta importante poner de relieve algunos supuestos para analizar los textos multimodales y comprender la manera en que se generan significados a partir de ellos. Estos supuestos son el principio de integración de recursos (Baldry & Thibault, 2006), la multiplicación de significados (Lemke, 1998), así como la densidad modal y la configuración multimodal (Norris, 2002, 2017). Estos supuestos hacen referencia a la dimensión cualitativa de la suma de modos. La interacción e integración de distintos modos tiene como resultado que, en su conjunto, los modos significan algo más que vistos de manera independiente. Es decir, en su interacción se producen y potencian significados que los modos, en una hipotética individualidad, no podrían conseguir. A partir de estos principios o características del texto audiovisual, se pueden explorar las formas de interacción semiótica que se han propuesto desde la teoría sociosemiótica de la multimodalidad y la TAV (véase la sección 3.7).

El principio de integración de recursos pone de relieve que los modos o recursos semióticos sirven para la creación de significados una vez reunidos en textos en los que cumplen funciones comunicativas. Los recursos semióticos cuentan con una organización sistémica que existe en la cultura y que los sujetos aprenden y usan por socialización, en sus experiencias semióticas. Dichos recursos semióticos pueden formalizarse en sistemas mediante su exploración como modos comunicativos. La integración de recursos semióticos en un texto implica que estos se han reunido indisociablemente para organizar un conjunto semiótico. En palabras de Baldry y Thibault (2006):

These resources are not simply juxtaposed as separate modes of meaning making but are combined and integrated to form a complex whole which cannot be reduced to, or explained in terms of the mere sum of its separate parts (p. 19).

De esta manera, con miras a un análisis multimodal, los recursos semióticos de un texto no se pueden entender como piezas fácilmente separables, que corresponden a sistemas con significados ontológicos. Más bien, el principio de integración conlleva que el análisis multimodal debe ser situado (en contexto) y motivado (con objetivos) mediante una mirada investigativa que no pierde de vista que los significados se producen en la interacción de los modos, en los distintos niveles de organización que emergen de la textualidad del evento comunicativo.

En relación con la multiplicación de significados, Lemke (1998) retoma el modelo triádico de las metafunciones de Halliday (2014) al explicar que: «When we make meaning we always simultaneously construct a “presentation” of some state-of-affairs, orient to this

presentation and orient it to others and in doing so create an organised structure of related elements» (Lemke, 1998, p. 91). De esta manera, en los estratos propios de la lengua, ya sean los aspectos morfológicos, léxicos o las estructuras oracionales, se producen distintas relaciones semióticas que superan los aspectos segmentales y entran en juego con las tradiciones discursivas o géneros textuales que a su vez influyen en la creación de significados de estratos más formales o sistémicos (Lemke, 1998, p. 91). Dicha interacción entre los componentes de la lengua se debe a que las metafunciones suceden siempre en paralelo y de manera convencional y creativa. Si esto sucede en textos que se consideran solamente lingüísticos o monomodales (desde una mirada logocéntrica), entonces, dicha interacción entre las metafunciones es mucho más productiva en el caso de textos que incluyen otros modos comunicativos, dado que cada componente semiótico del texto contribuirá movilizándolo las funciones obligatorias y otras excedentes de un determinado texto, adscrito a un género o a una configuración menos convencional. Así, la relación que existe entre modos comunicativos de un conjunto o texto multimodal es una de modulación de las metafunciones a las que cada modo contribuye. Estas relaciones tienen configuraciones semióticas diversas y responden a todos los vínculos entre modos que aparecen en el texto; por ello, el autor se refiere a que los significados potenciales de un texto se «multiplican» debido a su carácter multimodal (Lemke, 1998, p. 92).

Norris (2004) estudia las interacciones entre sujetos a partir de una mirada multimodal.³¹ El concepto de densidad modal hace referencia a la intensidad o la complejidad semiótica de las acciones de los sujetos que se estudian siempre en contexto. La intensidad guarda relación con la prioridad que un recurso semiótico o varios de estos llegan a tener en una situación comunicativa o en distintos momentos de esta. Norris señala la manera en que la prioridad de un modo es identificable considerando que todos los modos en uso están interconectados: (1) el modo estructura los demás modos; (2) una acción de rango superior depende de dicho modo para su realización; (3) los demás modos corporales del participante están enfocados en un modo (Norris, 2004, p. 83). En el caso de la densidad modal por complejidad, se trata más bien de la interacción o integración entre distintos modos comunicativos. «Modal complexity refers to the interplay of numerous communicative modes that make the construction of a higher-level action possible» (Norris, 2004, p. 87). Las acciones de rango superior y de rango inferior son formas de organizar las acciones y los modos que son movilizados para estas. En el caso de las acciones de rango superior —es decir, aquellas que reúnen conjuntos de acciones de menor rango para ser realizables—, identificar la intensidad modal conlleva organizar los modos que son prioritarios y cuáles menos relevantes. Este proceso de organización es lo que Norris denomina «configuración modal»: «the notion of modal configuration allows us to understand the interplay of communicative modes as they are structured in relation to one another within a higher-level action that a social actor performs» (Norris, 2017, p. 92).

31 Se debe señalar que Norris (2004, 2017) conceptualiza la noción de interacción multimodal considerando la interacción entre sujetos, y no la relación entre modos que son parte de textos o conjuntos multimodales.

3.5.4 — El género

El género hace referencia a patrones regulares en la elección de recursos semióticos para formar objetos comunicativos multimodales en eventos que son específicos de determinadas comunidades y culturas. El género tiene una base social, cultural e histórica, debido a que los grupos humanos optan por determinados modos, como recursos semióticos centrales, para la comunicación de ámbitos específicos (Kress, 2014, p. 63). Van Leeuwen (2004) propone que los géneros son «templates for doing communicative things» (p. 128) y que por su carácter histórico y cultural también integran relaciones de poder determinadas entre los sujetos o grupos en comunicación. El género además es una evidencia del surgimiento de interacciones y prácticas sociales, y de la propia organización social, debido a que estas se transforman en hechos semióticos, reconocibles e interpretables por los sujetos de una comunidad por su regularidad y estabilidad relativas (Kress, 2010, p. 113). A esta perspectiva semiótica sobre los géneros, se suma el hecho de que los géneros también son acciones sociales que sirven para mantener un determinado tipo de acciones sociales o abstracciones de estas (opciones de comportamiento), y que también pueden influir en el cambio de la relación entre individuos, las dinámicas sociales y en la propia tecnología que sirve para producir los textos multimodales (Bateman, 2008, p. 189). Por ello, el género está íntimamente relacionado con los modos disponibles en relación con el medio, el contexto social y el propósito comunicativo (Jewitt, 2014a, p. 28).

El concepto de género tiene una amplia tradición en la traductología. Se puede citar el trabajo de Reiss y Vermeer (2014), quienes consideran que los géneros son actos de habla y escritura supraindividuales relacionados con actividades comunicativas, que en su repetición han tenido como resultado patrones lingüísticos y de composición textual característicos. En el caso de Hatim y Mason (1990), los autores entienden que los géneros son formas textuales convencionalizadas a partir de situaciones sociales en las que los sujetos participan con funciones y metas específicas. «From a socio-semiotic point of view, this particular use of language is best viewed in terms of norms which are internalized as part of the ability to communicate» (1990, p. 69). Si bien Reiss y Vermeer, y Hatim y Mason concuerdan en el devenir histórico y cultural de los géneros; los autores funcionalistas (Reiss & Vermeer, 2014, p. 161) prefieren el concepto de convención y no de norma, para hacer referencia al motivo de los patrones identificables en los géneros. Esta oposición parece reflejar el debate en torno al concepto de norma en los Estudios Descriptivos de Traducción, en particular a la dimensión prescriptiva del concepto. No obstante, como Hatim y Mason proponen, en un registro sociosemiótico, el concepto de norma es principalmente descriptivo-explicativo.

La TAV, por otro lado, se ha conceptualizado en relación con los géneros literarios, debido a que el proceso y la toma de decisiones relacionadas con los textos cinemáticos difieren de los textos generales o especializados (Bassnett, 2002; Snell-Hornby, 1995). Desde una perspectiva especializada en el doblaje, Agost (1999) propone una clasificación basada en el enfoque discursivo de Hatim y Mason para establecer los géneros audiovisuales que son susceptibles de doblaje, y cuáles son las características internas y externas que son

relevantes para su traducción. Resaltan de la propuesta de Agost (1999, pp. 30–33) los factores externos (técnicos, económicos, políticos, función del producto, destinatario) que pueden influir en el doblaje de géneros dramáticos, por ejemplo. La autora identifica dichos elementos contextuales como factores que influyen en la propia realización del doblaje, así como en actos de adecuación a discursos (sin llamarlos aún manipulación ideológica), como el machismo o el integrista (Agost, 1999, p. 28). Martí Ferriol (2006, 2010) se centra en el (sub)género de «cine de autor independiente americano» (Martí Ferriol, 2006, p. 185) a partir del supuesto de que dicho subgénero integra las modalidades de TAV de acuerdo con normas específicas. El autor, en efecto, identifica dichas convenciones de traducción mediante un proceso inductivo desde el corpus estudiado y concluye que el doblaje y la subtitulación representan las narrativas iniciales de manera distinta en la lengua de llegada (Martí Ferriol, 2010, p. 221).

Chaume (2004a) hace referencia a la idea generalizada sobre países dobladores/países subtituladores para proponer que se trata de una falsa oposición, y que los géneros audiovisuales funcionan, entre otros factores, como criterios de selección entre ambas modalidades (Lyuken, 1991). Ello se explica debido a que la TAV también se integra al consumo de los productos audiovisuales y así se hace convencional una modalidad frente a otra, sin atender a juicios estéticos o artísticos que crean jerarquías sin fundamento (Chaume, 2004a, p. 60). Desde una perspectiva más aplicada, Díaz Cintas y Remael (2007) enfocan los géneros audiovisuales como casos de los que derivan problemas específicos, por ejemplo, en el caso de los documentales, la cantidad de contenido frente al factor duración y extensión de los subtítulos en pantalla (Díaz Cintas & Remael, 2007, p. 63). Chaume (2012), por su parte, señala que los tipos de sincronía realizados convencionalmente varían también de acuerdo con el género audiovisual (como los productos de dibujos animados frente a las series de televisión o incluso los géneros cinematográficos). Gambier (2012) se refiere a las características genéricas de determinados textos audiovisuales que los hacen más adecuados para la audiodescripción y la subtitulación para personas con discapacidad auditiva. En el caso de la audiodescripción, el autor señala:

Making the visual aural is only possible if films do not contain too great a load of aural information, e.g. rapid dialogue, frequent sound effects, etc. This kind of sight interpretation or double dubbing is more effective for certain genres, such as drama, movies, wildlife programmes and documentaries, than for news or game shows which in any case have sufficient spoken content to be followed by the vision-impaired (Gambier, 2012, p. 47).

En casos específicos, por ejemplo, sobre series de comedia (Matamala, 2009a; Zabalbeascoa, 1996), documentales (Matamala, 2009b), avances de películas (González Meade, 2020), el género del texto audiovisual traducido es el eje de las exploraciones de aspectos formales — más internos del texto (aspectos lingüísticos, por ejemplo)—, así como de consideraciones semióticas más externas (como las expectativas en torno a un producto audiovisual traducido a partir de las convenciones de consumo de dichos textos).

Así, el género textual en la TAV ha sido una categoría analítica clave. Dicha categoría no pierde su relevancia desde la mirada sociosemiótica y multimodal, más bien se reconoce la sinergia que existe entre los modos y conjuntos semióticos, y los estratos más discursivos e ideológicos que continúan. El género como categoría analítica será central en el análisis de *Looking*, como se expone a lo largo del capítulo 5. El hecho de que una serie de televisión sea calificada como un drama o comedia, por ejemplo, no es un hecho autoevidente, sino que funciona en relación con tradiciones discursivas, cambios en la tecnología e incluso los propios canales o productores.

3.5.5 — El discurso

Para Kress (2010) los discursos resultan de la producción y organización de los significados en el mundo, que a su vez se sostienen en instituciones socialmente relevantes. De esta manera, los discursos dan coherencia (epistemológica), inteligibilidad y sentido de realidad a los recursos semióticos disponibles en una sociedad. En palabras de Kress (2010), «[t]he term discourse functions in the theory as a resource for constructing epistemological coherence in texts and other semiotic objects. Discourse refers to institutions and the knowledge they produce about the world which constitutes their domain» (p. 110). El conocimiento sobre el mundo se produce continuamente, lo que da pie a que los discursos sean dinámicos en su capacidad de incluir nuevos significados enmarcados institucionalmente. Los discursos, entonces, son procesos de incorporación de significados y creación de saberes que incluyen el propio conocimiento sobre el mundo socialmente construido.

Van Leeuwen (2004) sostiene que la construcción de estos conocimientos sucede en contextos sociales específicos, en los que los saberes resultan pertinentes o de interés para los sujetos o grupos sociales. Ello no significa que los discursos se encuentren limitados por su contexto de origen, sino más bien que los discursos tienen una distribución social mediante instituciones o instancias de autoridad que hacen que los saberes se expandan a esferas sociales diversas a partir de su punto de origen (por ejemplo, sucede así con la ciencia, la divulgación científica y el cine de ciencia ficción). La existencia o coexistencia de distintos discursos en las esferas sociales conlleva también suponer que los discursos son plurales. Distintos discursos pueden referirse al mismo objeto en distintos campos del saber, en distintos momentos de la historia; los enunciados pueden variar en forma, pero tomar como referencia nociones preexistentes del sentido común en torno a un hecho social o de la realidad. Ello produce relaciones interdiscursivas e intertextuales, pero también exclusiones estratégicas de significados posibles para adecuarse al poder-saber o a un conglomerado de discursos que sostienen una ideología (van Leeuwen, 2004, p. 97).

En el caso de ambos autores, la base teórica es claramente foucaultiana, por lo que resulta necesario volver brevemente sobre algunos conceptos del autor francés. La noción de poder de Foucault no es restrictiva, sino que implica un trabajo de constitución del/desde el propio sujeto. Así, en *Vigilar y castigar*, Foucault (2008) hace referencia a la microfísica del poder con respecto a la manera en que el cuerpo deviene un recurso económico: «El cuerpo

solo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido» (Foucault, 2008, p. 35). De esta forma, el poder sobre los cuerpos no se posee, sino que se ejerce mediante estrategias profundamente arraigadas en la sociedad y que se integran a los propios individuos, cuyos cuerpos son sometidos y de los que emergen sujetos. Los saberes del cuerpo son el resultado de un ejercicio de poder sobre los cuerpos; en palabras de Foucault (2008):

No es la actividad del sujeto de conocimiento lo que produciría un saber, útil o renuente al poder, sino que el poder-saber, los procesos, las luchas que lo atraviesan y que lo constituyen, son los que determinan las formas y los dominios posibles del conocimiento (p. 37).

El discurso no es, entonces, una externalidad del poder, sino que el poder funciona a través del discurso como una estrategia profundamente enraizada en la sociedad y a lo largo de su historia.

Si bien el entretenimiento o esparcimiento y el consumo de los productos audiovisuales constituyen prácticas sociales, también pueden entenderse como tales los propios productos audiovisuales. Los textos audiovisuales como complejos semióticos son a su vez una concretización de discursos que se resemiotizan mediante la teleficción, como un caso paradigmático. De esta forma, los productos audiovisuales en tanto prácticas discursivas son analizables desde enfoques narratológicos (Barthes, 1970) con componentes que corresponden a la propia propuesta de van Leeuwen (2004). Son analizables, en ese sentido, las acciones, las maneras y la presentación o caracterización de los personajes; pero también son parte del análisis los aspectos diegéticos y contextuales en los que las acciones se representan, en otras palabras, las dimensiones espaciotemporales de la narrativa. Se pueden entender como recursos los otros elementos que sirven para la representación audiovisual del relato y el sostenimiento de la diégesis (la música, la calidad de la cinematografía, la duración del texto audiovisual).

En cuanto a la traductología, el concepto de discurso expuesto hasta ahora guarda relación en gran medida con la noción discursiva de Hatim y Mason (1990), quienes también incluyen una base foucaultiana en su definición de discurso. «Discourses are then modes of talking and thinking which, like genres, can become ritualized» (Hatim & Mason, 1990, p. 71). Asimismo, el trabajo analítico del género y los discursos configura la preocupación por el estudio de la ideología, en tanto un conglomerado de discursos que pretende puntos de anclaje o de clausura de significados en favor de saberes vinculados con posiciones e instituciones de poder. La influencia de Foucault en relación con el análisis discursivo y la concepción posestructuralista de la traducción como reescritura —que a su vez se vincula con las tesis de la manipulación— configuran un giro en los estudios de traducción hacia temas relacionados con la cultura y el poder (Carbonell i Cortés, 2019; Lefevere & Bassnett, 1990; Vidal Claramonte, 2018). Dicho énfasis en el vínculo entre traducción/reescritura y el poder conlleva centrar la mirada en el traductor como agente que no es neutral o cuyas acciones no son «inocentes» (Lefevere & Bassnett, 1990, p. 11).

El supuesto traductológico es que la traducción es una práctica de reescritura de la que deriva una representación de la cultura extranjera, y así el análisis de la traducción debe examinar en profundidad cómo se producen saberes en la cultura meta, y cómo estos se distribuyen, reubican y reinterpretan en la cultura meta. El rastro que se debe seguir para ello es la manera en que se traduce y cómo dichas estrategias revelan además formas en las que el poder se inscribe en la manera de representar entre lenguas (Álvarez & Vidal Claramonte, 1996). El trabajo de análisis traductológico se alinea a la propuesta de Fairclough (1993) de examinar textos reales en tanto prácticas discursivas. Sucede lo mismo en las propuestas traductológicas, en las que resulta fundamental saber qué es lo que el traductor ha añadido, omitido, o cómo lo ha reexpresado identificando decisiones estilísticas e idiolectales, «[b]ecause behind every one of his selections there is a voluntary act that reveals his history and the socio-political milieu that surrounds him; in other words, his own culture» (Álvarez & Vidal Claramonte, 1996, p. 5).

Díaz Cintas (2012) cita también el proceso hacia el giro cultural en la traductología como parte del trayecto de la TAV hacia estudios sobre problemas discursivos e ideológicos. El autor señala que dicho giro sucedió durante el proceso de consolidación de la TAV (durante la década de 1990), por lo que el influjo de la producción académica relacionada con el concepto de manipulación, la teoría del polisistema y las normas de traducción se encuentra sobre todo al inicio del siglo XXI (Díaz Cintas, 2012). Son supuestos básicos de esta mirada cultural sobre la TAV las nociones sobre la traducción como práctica discursiva, así como del traductor como sujeto social que actúa de acuerdo con normas socioculturales (en el sentido semiótico de Toury). Del último supuesto se deduce que el actuar del traductor refleja la configuración ideológica del sistema receptor. Asimismo, la configuración del sistema de producción de productos audiovisuales (las películas de Hollywood son un ejemplo), en el que son varios los agentes involucrados, conlleva la necesidad de contextualizar las acciones del traductor y las traducciones mediante el mecenazgo —una herramienta conceptual y heurística para rastrear influjos ideológicos (Díaz Cintas, 2012, p. 283)—. Desde esta perspectiva teórica, constituyen objetos de estudio los casos de manipulación ideológica, es decir, aquellos casos en los que la traducción incluye componentes textuales que derivan de decisiones ideológicas y no solo de las restricciones técnicas de traducir textos audiovisuales.

Seen from this perspective, the role of the translation scholar is to unmask the ideology that motivates and justifies those precise deviations and, in so doing, to expose the power struggle at play between the different social agents participating in the translation process (Díaz Cintas, 2012, p. 285).

El análisis de los discursos de *Looking* sucede después de la exploración de los demás estratos de representación de las masculinidades gay. El análisis discursivo se presenta en el capítulo 7.

3.6 — Modos comunicativos y códigos de significación

En esta sección se propone un conjunto de modos comunicativos pertinentes para el análisis del doblaje, entendido como una modalidad de la TAV —definida a su vez como traducción intramodal (modo hablado por modo hablado), intersistémica (por la producción de significados mediante un sistema lingüístico alternativo) y potencialmente intramedial e intragenérica, según los criterios propuestos por Kaindl (2012b, 2020)—. Sin embargo, es importante considerar dos cuestiones previas en relación con el análisis de doblaje de textos audiovisuales. Por un lado, se encuentran cuestiones conceptuales que, superficialmente, muestran cambios terminológicos (de código de significación a modo de comunicación), pero que revelan también el cambio de paradigma mencionado antes. Por otro lado, se encuentra la oposición generalmente citada entre el análisis estructuralista y el advenimiento de supuestos posestructuralistas en el análisis de textos audiovisuales. Pérez-González (2020b) ha elaborado una crítica que resume dicha oposición y el camino emergente de la teoría sociosemiótica:

[Structuralist studies] privilege the conventional and static meaning of established signs and codes over the potential of semiotic modes to form and negotiate changing relationships with other modes, as required by the specific demands of communicative events (Pérez-González, 2020b, p. 147).

El primer aspecto que resolver es identificable principalmente debido a cuestiones terminológicas. Por ello, es importante establecer el vínculo entre los modos usados, por lo general, para analizar textos multimodales y los códigos de significación ampliamente aplicados en el análisis de textos audiovisuales en el campo de la TAV. Como se lee en la definición usada por Chaume (2004a), los códigos son:

[S]istemas de significación adoptados convencionalmente por una comunidad cultural; estos sistemas disponen de sus propias reglas convencionales y transmiten ciertos significados por acuerdo de la comunidad. Los códigos se componen de un número determinado de signos (señales físicas que representan algo diferente en ellas mismas) y de reglas y convenciones que determinan cómo y en qué contextos se pueden utilizar tales signos y cómo se pueden combinar para elaborar mensajes más complejos (Chaume, 2004a, p. 17).

Esta definición hace clara referencia a las características propias de la conceptualización sobre los modos de comunicación. Es decir, el modo y el código se ubican en el mismo nivel de sistematización de recursos semióticos —en el caso de la teoría sociosemiótica— o signos —en relación con la definición de Chaume (2004a)—; dicha sistematización sucede de convenciones culturales y de uso de acuerdo con interacciones sociales específicas. No obstante, la teoría sociosemiótica hace especial énfasis en algunos componentes de la definición de Chaume (2004a), como «el acuerdo de la comunidad», y los complementa poniendo de relieve las características materiales de los signos. Específicamente, la teoría sociosemiótica señala que los modos se constituyen a partir de recursos semióticos que cada grupo cultural elabora históricamente y a partir de las características materiales de los propios recursos. Kress (2014) sostiene al respecto que «[s]ocial action and affordances

of material (Gibson, 1986) together produce semiotic resources which are the product of the potentials inherent in the material, of a society's selection from these potentials and of social shaping over time of the features which are selected» (p. 61). De esta forma, el potencial de significación de un modo deriva de su pertenencia a la cultura (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 2), así como de la pertinencia de las características materiales de los recursos semióticos para el diseño de conjuntos multimodales. En otras palabras, algunos recursos semióticos han devenido especializados para representar y comunicar determinados significados. De esta forma, no todo modo resulta efectivo para una tarea determinada (Jewitt, 2014a, p. 26). Este último factor significa que, en la comunicación, los sujetos explotan determinadas características materiales del material semiótico de acuerdo con las necesidades sociales o como plantea Kress (2014): «Cultures select «materials» [...] which appear useful or necessary for meaning-work to be done» (p. 63).

Otro componente sobre el que la teoría multimodal incide y, en cierta medida diverge de la conceptualización de los códigos de significación, es que la relación entre sujetos y signos no se es solo una de determinación del sistema semiótico sobre la capacidad semiótica de dichos sujetos. En efecto, Kress (2010) propone que los sujetos no son solo usuarios de los recursos semióticos, sino que son hacedores de signos (*sign-makers*); es decir, los signos emergen de lo social, de las prácticas sociales y también de las intenciones comunicativas de los sujetos.

[S]igns are always newly made in social interaction; signs are motivated, not arbitrary relations of meaning and form; the motivated relation of a form and a meaning is based on and arises out of the interest of makers of signs; the forms/signifiers which are used in the making of signs are *made* in social interaction and become part of the semiotic resources of a culture (Kress, 2010, p. 54).

En ese sentido, si bien los modos y los códigos de significación corresponden a un nivel de organización de recursos semióticos, debido al uso histórico y convencional de un grupo humano que comparte una cultura, los signos son para la teoría sociosemiótica hechos situados en contextos específicos, motivados por las intenciones comunicativas de los sujetos y enmarcados en discursos de poder (Jewitt, 2014a, p. 24). En otras palabras, de acuerdo con la noción saussuriana de la doble dimensión de los signos, el significante corresponde a las características materiales del recurso semiótico, mientras que el significado se actualiza en el contexto del uso, pero además deriva de su historia y usos convencionales. Van Leeuwen (2004) explica estas ideas en detalle en el siguiente pasaje:

So in social semiotics resources are signifiers, observable actions and objects that have been drawn into the domain of social communication and that have a theoretical semiotic potential constituted by all their past uses and all their potential uses and an actual semiotic potential constituted by those past uses that are known to and considered relevant by the users of the resource, and by such potential uses as might be uncovered by the users on the basis of their specific needs and interests. Such uses take place in a social context, and this context may either have rules or best practices that regulate how specific semiotic resources can be used, or leave the users relatively free in their use of the resource (van Leeuwen, 2004, p. 4).

De lo expuesto hasta el momento, resulta necesario señalar entonces que las diferencias conceptuales entre código de significación y signo, y modo y recurso semiótico, revelan supuestos teóricos distintos que influirán en el análisis de los textos audiovisuales traducidos, las relaciones que existen entre los modos de comunicación y las implicaciones semióticas en el doblaje. Por ello, el repertorio conceptual de la teoría sociosemiótica sobre la multimodalidad no es solo una renovación de etiquetas para términos conocidos o una estrategia discursiva cosmética (Kaindl, 2020, p. 52), sino más bien integra una dimensión epistemológica a la comprensión de la TAV y de los textos multimodales traducidos. En ese sentido, se puede afirmar que la crítica de Pérez-González (2020b) en torno a la perspectiva estructuralista que halla en algunos estudios sobre la TAV no debe enfocarse en las taxonomías, sino en cómo se llevan a cabo los análisis con supuestos estructuralistas o pospositivistas sobre la traducción, el logocentrismo o la prevalencia de criterios monomodales.

Kaindl (2012b) propone que esta expansión de las bases epistemológicas del texto traducido requiere nuevas herramientas analíticas: «If the constitution of meaning is seen as a multimodal process, this does not only mean a new definition of text as the basis for translation, but also needs an extension of the analysis instruments in translation studies» (Kaindl, 2012b, p. 264). Al respecto y como se señaló antes, el análisis multimodal ha desarrollado un extenso aparato conceptual para el análisis de complejos semióticos. No obstante, los análisis multimodales también usan repertorios conceptuales especializados según el modo por describir —sucede así, por ejemplo, con el color, los vectores, la tipografía, las imágenes en movimiento—. ³² Por ello, las taxonomías —o, dicho de otra manera, el repertorio conceptual construido en las distintas tradiciones de crítica del cine a partir de la semiótica— constituyen un marco de referencia para explorar el diseño de los complejos semióticos. La traductología, en ese sentido, no tiene que desatender sus repertorios teóricos para contener el influjo teórico sobre la multimodalidad, como propone claramente Remael (2001):

In my opinion, the nature of multimodal or even multimedia texts need not require translation scholars to abandon all their trusted methods. On the other hand, the study of such texts and translations will require interdisciplinary approaches, in which the know-how of the other disciplines is brought to bear (p. 21).

La posición de Remael (2001) corresponde a la de Chaume (2001) en relación con la necesidad de enfoques pluridisciplinarios, en principio, debido a que cualquier modelo analítico «se justifica desde la necesidad de acercarse a un objeto de estudio de manera sistemática y a través de una mirada descriptivista» (Chaume, 2001, p. 46). En el caso de un modelo de análisis multimodal aplicable a la TAV, el modelo debe retomar los principios de base de la teoría sociosemiótica que pretenden una descripción integral de los modos

³² Como propone Stöckl (2017), «semiotics is the conceptual and methodological precondition for multimodal research» (p. 275), por lo que un enfoque multimodal no deja de partir de principios de la teoría semiótica para analizar prácticas comunicativas. El abordaje desde la teoría sociosemiótica sucede cuando el contexto y las características de casos particulares sirven para resolver problemas específicos (Stöckl, 2017, p. 275).

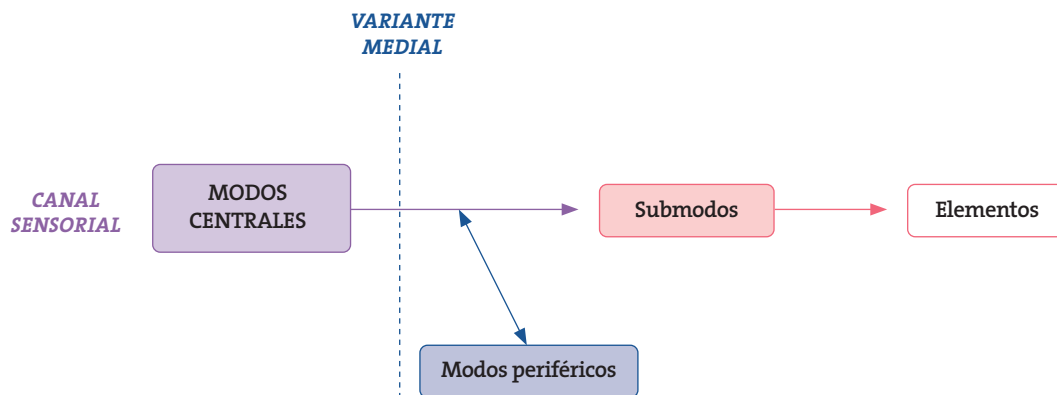
que producen significados (Kress, 2010, p. 59), sin obviar el repertorio conceptual, de base semiótica, que vincula los estudios de cine y la TAV. Esta justificación surge, por un lado, del reconocimiento de los paradigmas semióticos que Stöckl (2017) hace como fundamento de la multimodalidad. Por otro lado, la justificación se basa en la premisa de que «translators' familiarity with cinematographic conventions and their acquisition of visual literacy are directly proportional to the quality and sophistication of their mediation» (Pérez-González, 2014b, p. 122).

Lo que sigue, entonces, es una propuesta de integración de los códigos de significación usados para el análisis de textos audiovisuales según Chaume (2004a) y la estructura de modos (periféricos) y submodos elaborada por Stöckl (2004). En el caso del modelo de «análisis integrador de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica» de Chaume (2004a), este sigue siendo fundamental para la identificación de recursos semióticos en textos audiovisuales, dada la exploración y vínculos establecidos por el autor entre estudios sobre el cine y TAV. La mirada de Stöckl (2004) permite, a su vez, resaltar la manera en que los modos y submodos no están en una división fija, sino que estos se solapan y combinan para la creación de contenido en los eventos comunicativos multimodales.

Antes de continuar, es necesario sostener que una propuesta analítica con base en teoría sociosemiótica de la multimodalidad es principalmente tentativa. Si bien los modos pueden tener una gramática particular que se ha construido mediante las convenciones comunicativas, es probable que cada caso de comunicación presente también variaciones o interacciones entre modos innovadoras. Esta probabilidad se basa en el hecho de que la concretización de los modos en textos es la principal instancia de análisis. Al respecto, Stöckl sostiene lo siguiente: «So it is the dynamics of text production and reception, the complex chain from discourse and design to production and distribution (Kress & van Leeuwen 2001:1–23) that determines how we deploy modal resources and how they in turn are construed in reception» (Stöckl, 2004, p. 15). Por ello, un modelo analítico aplicable a textos audiovisuales es una abstracción *a priori* que reúne modos recurrentes o convencionalmente usados, pero cuya integración y relevancia solo halla fundamento en el caso analizado.

La estructura propuesta por Stöckl (2004) establece una organización entre modos centrales (*core modes*), modos periféricos y submodos. Los modos centrales pueden identificarse como formas de comunicación en general (imagen, lengua, sonido, música...); sin embargo, deben comprenderse también como modos que tienen una realización medial específica. Así, por ejemplo, la lengua hablada es un modo particular y la lengua escrita es otro. La división por influencia del medio o medios de realización —impresos, cine, televisión, radio, entre otros— de los modos sucede entre el nivel modal central y el periférico, como se ve en la figura 11. Dicha división no implica que los modos periféricos tengan menos potencial semiótico o sean menos importantes, sino que estos suceden de manera concomitante con los modos centrales. Por ello, los modos periféricos varían de acuerdo con los medios; es decir, una vez que el modo se concretiza en un medio suceden también los modos periféricos.

Figura 11 – Estructura de modos, modos periféricos y submodos según Stöckl (2004)



Nota. Adaptado de Stöckl (2004).

Los submodos son módulos de construcción de la gramática de un modo central. No constituyen modos comunicativos por cuenta propia. «It is rather all sub-modes in conjunction and their manifold interrelations that establish a mode and facilitate its realisation in a communicative event» (Stöckl, 2004, p. 15). Los submodos pueden ser relevantes para la constitución y análisis de distintos modos, sucede así que el color es importante tanto para la imagen como para la tipografía; o el ritmo puede ser relevante para las imágenes en movimiento, pero también para la música y para el modo hablado de la lengua (Stöckl, 2004, p. 15). El siguiente nivel de los elementos (*features*) hace referencia a las características más externas o concretas de los modos. Dichos elementos revelan las combinaciones que suceden entre modos. Son estos elementos los que se combinan en la producción de significado y que constituyen la puerta de entrada para explorar el gestalt o complejo semiótico.

La primera división para la clasificación de los modos pertinentes para el análisis de textos audiovisuales tiene que ver con el canal físico de percepción por el que se transmite la información (Chaume, 2004a; Delabastita, 1989; Zabalbeascoa, 2001); el primero por revisar es el visual. No obstante, se debe tener en cuenta que los modos pueden suceder en más de un canal sensorial a la vez; además, los modos pueden concretizarse en distintos medios, como sucede con el modo lingüístico que tiene una realización escrita (visual) y otra hablada (acústica). Así el modo lingüístico en su variante medial tendrá otros submodos o modos periféricos pertinentes para el análisis (Stöckl, 2004, p. 11). De esta manera, la clasificación inicial de los modos a partir del canal sensorial no es suficiente para el análisis multimodal, en el que precisamente se tiene que explorar la interacción entre modos en casos e instancias específicas de comunicación. En ese sentido, a la caracterización general de los códigos de significación se debe añadir una dimensión más permeable y dinámica intercodal.

Figura 12 — Modos pertinentes para el análisis de textos audiovisuales

Canal sensorial	Modos principales	Variante medial	Modo periférico	Submodos	Elementos				
<div style="text-align: center;"> VISUAL ACÚSTICO </div>	IMÁGEN <i>En movimiento</i>			Vectores	dirección nodos				
				Planificación	distancia ángulo				
				Iluminación	Color pureza saturación tono				
				Montaje	Vestuario				
				Expresión no verbal	Corporalidad	postura			
					Cinésica	Proxémica			
					Articulación bucal				
				LENGUA <i>Escrita estática/animada</i> <i>Hablada</i>				Registro	Léxico
								Morfología	Sintaxis
								Tipografía	tipo de letra
dirección color ritmo									
efectos especiales									
Canciones	fonética								
	prosodia	ritmos resonancia							
Banda Sonora	calidad de la voz	tono intensidad							
	MÚSICA SONIDO								ritmos cantidad
naturaleza/procedencia									silencios tono intensidad timbre
				efectos especiales					

Nota. Adaptado de Stöckl (2004) y Chaume (2004).

La recopilación de modos en la figura 12 no busca ser exhaustiva. Más bien permite proponer que los recursos semióticos pertinentes para el análisis multimodal de un texto o complejo semiótico tienen límites difusos y pueden superponerse entre distintos sistemas que pretenden organizarlos en códigos de significación o modos comunicativos. No obstante, la investigación multimodal apunta a abstraer las relaciones de los recursos semióticos con la finalidad de superar la percepción de una gestalt. Como propone Stöck (2004), la teoría sobre la multimodalidad «has to sensitise us for the essential differences of the modes involved and make us aware of the textual work we invest in building inter-

modal relations so crucial to understand and «dissect» an apparently homogeneous and holistic impression» (p.16). Asimismo, considerando el principio de integración de recursos semióticos (véase la sección 3.4.5), los modos pertinentes para el análisis multimodal dependerán siempre de los objetivos de investigación y de las características materiales y semióticas del objeto del análisis. Baldry (2004) sostiene al respecto:

[M]ultimodal text analysis does not accept the notion that the meaning of the text can be divided into a number of separate “semiotic channels” or “codes”: the meaning of a multimodal text is instead the composite product/process of the ways in which different resources are co-deployed and in which the phase is taken as an enactment of locally foregrounded selections of options (p. 87).

De esta manera, más que un conjunto cerrado de códigos de significación es importante considerar que el texto multimodal propone combinatorias situadas y siempre en contexto.³³ Los modelos analíticos, en ese sentido, son pertinentes en tanto revelan cómo los recursos semióticos usados en los textos despliegan sus metafunciones en interacción con otros recursos semióticos. Asimismo, los modelos analíticos deben dar cuenta de las propiedades semióticas, así como de las estructuras internas de los modos y la manera en que los sujetos crean significados a partir de estos (Stöckl, 2004, p. 16).

El modelo analítico de textos audiovisuales de Chaume (2004a) reúne la mayoría de elementos de la figura 12. El propósito de dicho modelo es presentar potenciales interacciones de los códigos de significación que pueden tener implicaciones en el proceso de TAV (principalmente, el doblaje y la subtitulación) y que el autor denomina «problemas». Resulta sobre todo significativo que dicho modelo resalte la función de lo lingüístico en el ruedo de los códigos de significación cinematográficos. La relevancia de esta propuesta interdisciplinar se debe, en parte, a que los estudios canónicos sobre cine han dejado de lado el análisis de los diálogos por su supuesta obviedad en relación con las dimensiones de composición y montaje que son más estudiadas (Kozloff, 2000; Remael, 2001). Por otro lado, el telos traductológico del modelo de Chaume también señala las dimensiones de los recursos semióticos a las que se debe prestar atención cuando la densidad modal o la configuración semiótica velan las interacciones con el código lingüístico (véase la sección 3.7.1).

Otros modelos analíticos multimodales se encuentran, por ejemplo, en los estudios de Bosseaux (2008, 2012, 2015, 2019), los estudios de Pérez-González (2007, 2014a, 2020a) que parten de la clasificación de modos de Stöckl (2004) y el modelo analítico de Kaindl (2004, 2012a, 2020), explicado en secciones anteriores. En el caso de Bosseaux, su modelo de análisis interdisciplinar (estudios sobre el cine y la TAV) pone como eje la actuación para reunir distintos componentes de la composición fílmica y así analizar lo que sucede

33 Los recursos semióticos son signos que están a la disposición del sujeto cuando este quiere producir significado. Las personas expresan significados mediante la selección de recursos semióticos que tienen disponibles en un momento dado. Esta elección siempre es situada y está regulada con respecto a quién los puede usar y qué recursos pueden usarse. Existen distintos discursos (clase, raza, edad, género) que regulan el uso de los recursos semióticos (Jewitt, 2014a, p. 24).

con la caracterización de los personajes en las versiones dobladas. La autora señala que su modelo analítico es multimodal precisamente por atender a la interacción entre modos o códigos de significación —en términos de Chaume (2004a), a quien cita al respecto y cuyo trabajo pretende complementar (Bosseaux, 2015, p. 95)—. En sus análisis sobre las actuaciones de Marilyn Monroe (Bosseaux, 2012) y Julianne Moore (Bosseaux, 2019), se demuestra la pertinencia y eficacia de un repertorio conceptual diseñado para el análisis de la voz y las voces del doblaje. Los análisis recurren a la descripción densa de la interpretación de las actrices en relación con los distintos componentes de la *mise-en-scène*. El análisis propone interacciones semióticas que superan los factores internos del texto audiovisual e incluye la relación entre los sujetos que actúan (entendidos como estrellas a partir de la teoría de Richard Dyer). Son especialmente relevantes por su carácter interdisciplinario la atención a la corporalidad, la localización encarnada de la voz, así como el concepto psicoanalítico de lo ominoso (Bosseaux, 2015). En el caso de *Buffy, la Cazavampiros* (en sus versiones en inglés y francés), la aplicación del modelo de análisis permite señalar cambios en la representación del personaje de Buffy, en particular en el episodio musical «Once More with Feeling». Entre los hallazgos, Bosseaux (2008) propone los siguientes vínculos entre actuación y voz para identificar los cambios en la caracterización de Buffy cuando ella canta:

In terms of performance, Buffy's childlike tone permeates the lyrics in the original version, and her voice does not convey much emotion; this is actually in line with her feelings of being depressed and frustrated. She only sounds angry when she says «so give me something to sing about». The quality of French-speaking Buffy's voice is deeper, warmer and more emotionally coloured, heightening the pathos of the moment in this passage. But she sounds less angry than in the original (Bosseaux, 2008, p. 363).

3.7 — Interacción entre modos en el doblaje

Como se ha mencionado antes, la interacción entre modos de comunicación constituye un objeto de estudio relevante para los estudios sobre la multimodalidad. Dicha interacción se refiere a las relaciones intersemióticas o entre signos que ocurren en simultáneo, paralela o próximamente, y contribuyen a la generación de significados en textos multimodales o en otro tipo de complejos multimodales producidos en contextos sociales. Si bien la interacción semiótica no es exclusiva de los textos audiovisuales, ya que todo texto integra recursos semióticos varios, son la TAV y sus distintas modalidades las que ofrecen casos paradigmáticos para la interacción entre la imagen en movimiento y el sonido. Como señala Chaume (2012), «[t]his is the true nature of audiovisual translation: code interaction. Problems arise when we hear, or hear and see, simultaneously, two or more signs that refer to each other» (p. 107). Claro está que el carácter problemático de dicha interacción se debe a la tarea del traductor audiovisual de diseñar un complejo semiótico que atienda a la sincronía de los modos en el texto fuente.

En ese sentido, el trabajo analítico realizado en la TAV siempre se ha encontrado marcado por un componente multimodal. De acuerdo con O'Halloran y Smith (2012), el análisis multimodal aborda todas las formas de comunicación; sin embargo, lo que caracteriza una mirada multimodal es el análisis de la interacción y la integración entre dos o más recursos semióticos o modos, relaciones que conllevan las funciones comunicativas de los textos. Como es evidente en las investigaciones sobre TAV, esta perspectiva multimodal es, en principio, difícil de adoptar debido a que la abstracción de modos individuales a partir de un texto resulta ya una decisión metodológica que requiere de instrumentos y estrategias (por ejemplo, la transcripción) finamente diseñados.

Un aspecto clave de la mirada multimodal aplicable a la TAV es comprender que los recursos semióticos que componen el texto son parciales y, en ese sentido, todos contribuyen a la producción de sentido ya sea por complementariedad o por dar significados adicionales, ya sean paralelos o divergentes a la configuración semiótica predominante (Kress, 2020, p. 33). Al respecto, O'Halloran y Smith señalan lo siguiente:

[D]ifferent semiotic resources bring with them their own affordances and constraints, both individually and in combination, as well as analytical challenges in terms of the natures of the media, the detail and scope of analysis, and the complexities arising from the integration of semiotic resources across media (O'Halloran & Smith, 2012, p. 1).

En el caso de la TAV, los modos comunicativos integrados en los textos audiovisuales se han explorado desde miradas enfocadas en la sincronía y la restricción, como se explicó antes. En lo que sigue de esta sección, se reúnen propuestas desde los estudios sobre la multimodalidad y la TAV con la finalidad de poner de relieve la noción de interacción semiótica y ubicar en una estructura más amplia las nociones de restricción y sincronía propias de la TAV. Se trata, después de todo, de atender a la necesidad de tener un modelo analítico multimodal de la traducción (Kaindl, 2012b, p. 265), que supere las miradas monomodales que han eludido el carácter audiovisual de los propios objetos de estudio de la TAV. Para esta integración de propuestas teóricas es pertinente partir del concepto de cohesión elaborado en el marco de la teoría sociosemiótica.

Van Leeuwen (2004) y Kress y van Leeuwen (2006) proponen que la integración de distintos modos semióticos en un texto suceden mediante dos procesos de cohesión: la composición (relacionada con los aspectos espaciales y visuales en un encuadre o espacio semiótico) y el ritmo (relacionado con el tiempo, y la aplicación de este en la música, el baile, el habla). En el caso de la televisión y el cine, se usan ambos procesos de integración (la composición de los objetos dentro del encuadre y el ritmo de los sonidos, la música y los diálogos), aunque consideran que el ritmo es el principio integrador más relevante (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 177). En ese sentido, van Leeuwen (2004) elabora lo siguiente:

Rhythm does not just provide some kind of formal structure, some kind of scaffolding to keep the text from collapsing, or some kind of cement to hold it together. It also plays an indispensable part in getting the message across. [...] [R]hythm is indispensable in fusing together the meanings expressed in and through the different semiotic modes that enter into the multimodal composition, for instance the meanings expressed by the action, the dialogue, the music and the other sounds in films (van Leeuwen, 2004, p. 181).

El ritmo divide el flujo en medidas de igual duración, lo que resulta en el *tempo*. La medida comprende el pulso que se percibe como sobresaliente en relación con los demás elementos de dicha medida. Las medidas componen frases (de hasta siete u ocho medidas) y las frases pueden separarse por pausas o cambios de ritmo. Las frases también tienen un pulso principal que representa lo más importante del conjunto de medidas. Cada siete u ocho frases representan un movimiento, y los movimientos componen las etapas de una estructura genérica en un acto comunicativo. El monorritmo sucede cuando todos los sonidos y movimientos del acto comunicativo están sincronizados bajo el mismo pulso. El polirritmo señala sonidos y movimientos cuyos ritmos se solapan sin lograr coherencia (van Leeuwen, 2004).

En el caso de la composición, esta reúne tres dimensiones: el encuadre (*framing*), el valor informativo (*information value*) y la saliencia (*saliency*). En cuanto al encuadre, se trata de la creación de unidad o desconexión entre los elementos, mediante espacios en blanco u otros tipos de discontinuidad. El encuadre puede suceder de manera tácita en casos en los que los elementos conectados son similares en relación con los elementos no correspondientes (van Leeuwen, 2004). El valor informativo hace referencia a lo conocido y lo nuevo de acuerdo con las zonas del espacio semiótico, la izquierda y la derecha, respectivamente. El valor informativo también hace referencia a lo ideal y lo real en relación con la parte superior e inferior del espacio semiótico. El centro y el margen también tienen valores inferibles relacionados con lo nuclear, inicial o principal, y lo derivado, dependiente o complementario, respectivamente. En el caso de que haya una tercera dimensión, también importan la oposición entre el frente (la identidad y significado de la composición) y el fondo (elementos funcionales); asimismo, los lados son espacios auxiliares que expanden el contenido del frente o del fondo (van Leeuwen, 2004). La saliencia establece la diferencia entre los elementos de la composición según el grado de atención que demanden del espectador. Dicho grado no es objetivo, sino que depende de un complejo de relaciones entre factores como el tamaño, la nitidez, el contraste de color e intensidad, la ubicación en el campo visual, la perspectiva, e incluso factores culturales como el simbolismo asociado al cuerpo humano (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 202).

The frame has two effects: it separates and it unites. [...] In a social semiotic perspective, “frame” names the semiotic resource which are available to produce this dual effect: to separate an entity from other entities; and to provide unity and coherence to what is framed, the elements inside the frame. [...] Frames and means of framing are essential to all meaning-making, in all modes (Kress, 2014, p. 73).

3.7.1 —La sincronía como principio de cohesión en la TAV

Kaindl (2012b) sostiene que en la traductología se ha privilegiado el estudio de la interacción entre recursos semióticos considerando la correlación que existe entre estos. De esta manera, identifica que estas correlaciones sirven para ilustrar, ampliar o contradecir la información o significados potenciales de los textos:

Basically, the following relations can be distinguished from each other: the illustrating function, whereby the modes basically transport the same information and thus support each other in their meaning; the commenting or extending function, whereby the modes supplement each other in their meaning, add something or concretize it; and the contradictory function, whereby the meanings between the modes contradict each other (Kaindl, 2012b, p. 265).

Este balance se aplica también al campo de la TAV, en el que la noción de interacción semiótica ha estado presente desde los primeros trabajos que la conceptualizan como un objeto de investigación (Mayoral *et al.*, 1988; Titford, 1982). En ese sentido, la sincronía y la restricción son dos cuestiones de integración semiótica que se han elaborado tempranamente para comprender qué caracteriza, por ejemplo, el doblaje y la subtitulación. La sincronía es parte del proceso tecnológico e histórico de la narración filmica, en la que la diégesis corresponde también a la posibilidad que tienen los enunciados hablados y las prácticas de sutura (incluidos el doblaje y los subtítulos) de mantener la suspensión de la incredulidad y el consumo del producto filmico (Pérez-González, 2014a, pp. 49–51).

Pareciera que la naturaleza del texto audiovisual es, en general, lo que constituye su restricción: «The main conditions of subtitling stem from the integration of text, sound and image, the reading capabilities of target viewers, and the restrictions which these two factors place on space and time. These restrictions place special demands on a subtitler, meaning that the transfer of dialogue into written captions is not a straight-forward matter of transcribing a lexical sequence» (de Linde & Kay, 1999, p. 6). Sin embargo, el concepto de restricción, como se ha explicado antes, ha derivado de los componentes audiovisuales (sincronizados) de los filmes. En el trabajo de Mayoral, Kelly y Gallardo (1988), por ejemplo, la sincronía se define como «the agreement between signals emitted for the purpose of communicating the same message» (p. 359). A partir de ello, definen una serie de sincronías que están presentes en casos en los que se combinen «sistemas» de significación transmitibles mediante los canales visual y auditivo: sincronía de tiempo, sincronía espacial, sincronía de contenido, sincronía fonética, sincronía de personaje. De dichas sincronías es de donde resultan las restricciones y lo que restringen es que la traducción alcance la equivalencia dinámica (Mayoral *et al.*, 1988, p. 363).

Por ello, la restricción no debe entenderse como un componente fundamental del texto audiovisual, debido a que los modos que lo componen e interactúan no se restringen entre sí, sino que configuran complejos semióticos y más bien responden a dicha interacción mediante una multiplicación de significados potenciales (Lemke, 1998). Además, la integración de las modalidades de TAV a un texto multimodal será un catalizador de

nuevos significados. A pesar de que la traducción o el traductor tengan como propósito fijar significados mediante la lengua, el hecho de integrar una capa de elementos lingüísticos coadyuva a que el proceso de resemiotización no cese. Por ello, lo que sucede con el texto traducido es, como señala Pérez-González (2014b), que habrá una nueva configuración semiótica:

Against this complex semiotic ensemble, translated language is meant to act as the mortar that cements the rest of the semiotic blocks together, accentuating certain messages and/or facilitating the interpretation of other signifiers (Pérez-González, 2014b, p. 122).

En el campo de la TAV, se han identificado formas de interacción modal en los textos audiovisuales. Como se mencionó antes, el eje de integración es la sincronía, concepto que puede reunir los principios de cohesión semiótica (ritmo y composición) señalados por Kress y van Leeuwen (2006; van Leeuwen, 2004). Zabalbeascoa (2008, 2001) ha propuesto que el texto audiovisual cuenta con dos ejes de articulación de los elementos semióticos (véase la figura 12). Dichos ejes reflejan implícitamente los principios de composición y ritmo, siendo el sonido (audio) el que tiene la duración en el tiempo al que acompañan las imágenes en movimiento (visual). Estos textos son los que Zabalbeascoa denomina «textos dinámicos», en los que la simultaneidad o sincronía sucede en la dimensión temporal (Zabalbeascoa, 2001, p. 116).

A partir de estos ejes, Zabalbeascoa (2008, 2001) elabora una tipología de textos paradigmáticos para cada posición de su cartografía. Así, en la posición 3C, se ubican las películas prototípicas: «in this type of text, or part of text, both the audio and the visual channels are exploited to the full to send verbal and nonverbal signs and messages» (Zabalbeascoa, 2008, p. 28). De esta manera, la tipología reúne abstracciones sobre configuraciones semióticas que podrían corresponder a géneros audiovisuales específicos. No obstante, considerando que toda tipología puede renovarse a partir de nuevos modelos teóricos y su aparato conceptual, Zabalbeascoa (2008) sostiene que lo principal es considerar las relaciones entre los componentes semióticos (fotografía, color, iluminación, técnicas narrativas, cohesión, repetición, elipsis) del texto audiovisual y sus implicaciones (no solo restricciones) para la TAV.

Figura 13 – Ejes de significación del texto audiovisual

	A	B	C	D	E
1		+ verbal			
2					
3	+ audio				+ visual
4					
5		+ nonverbal			

A: only audio

B: more audio than visual

C: audio and visual alike

D: less audio than visual

E: only visual

1: basically verbal

2: more verbal than nonverbal

3: both verbal and nonverbal alike

4: less verbal than nonverbal

5: only nonverbal

Nota. Tomado de Zabalbeascoa (2008, p. 28).

Zabalbeascoa (2008, 2001) ha identificado las siguientes relaciones entre los elementos del texto audiovisual: complementariedad, redundancia, incoherencia, separabilidad, contradicción y calidad estética. En el caso de la complementariedad, esta hace referencia a que los componentes visuales y auditivos del texto fuente dependen unos de otros para realizar sus funciones y producir significados; en estos casos, no es posible separar los elementos. Un tipo de relación de complementariedad sería la calidad estética que se origina en la intención del autor del texto de crear algo bello mediante la combinación de elementos (Zabalbeascoa, 2008, p. 31). La redundancia es la repetición de referencias de un mismo «nivel» (solo palabras, sonidos o imágenes) o en distintos niveles (una imagen replica un sonido). No obstante, Zabalbeascoa señala que no toda repetición conlleva redundancia:

Repetition does not necessarily entail redundancy, of course. Repetition may be used “non-redundantly” to alter the receiver’s understanding of the message, it may be used to create a distinct meaning or function to that of the item when not repeated (Zabalbeascoa, 2008, p. 31).

Además, cabe mencionar que el concepto de redundancia semiótica ha sido elaborado también en los estudios sobre la multimodalidad. Iedema (2003) señala que se trata de la concurrencia de recursos semióticos en un texto que cumplen una metafunción ideacional en torno a un mismo referente (como sucede con los modos comunicativos de un manual de instrucciones ilustrado). No obstante, dicha redundancia siempre es parcial, debido a que por sus características materiales y la intención comunicativa no existe una relación de identidad entre los modos concurrentes (Iedema, 2003, p. 44). Lemke (1998)

también señala que la relación entre modos comunicativos en un texto no puede ser enteramente redundante, lo que implicaría que los modos son homogéneos, sin considerar sus características materiales, socioculturales o históricas. El autor sostiene que cada modo comunicativo es incommensurable y que la relación de redundancia deriva de un haber aprendido a construir e interpretar relaciones entre distintos recursos semióticos. Sostiene así que, cuando se identifica una relación de pretendida redundancia, más bien «these correspondences adds specificity of meaning in each semiotic modality beyond the common meaning shared across modalities» (Lemke, 1998, p. 109).

De vuelta a las formas de interacción propuestas por Zabalbeascoa, la contradicción o incongruencia permite crear nociones de ironía, paradoja, sátira, humor, metáfora o simbolismo. La incoherencia tiene que ver con «resultados poco afortunados en la realización original de un producto audiovisual o en su traducción» (Zabalbeascoa, 2001, p. 120). La separabilidad implica que el producto audiovisual tiene componentes que pueden realizar funciones comunicativas por cuenta propia y sin el apoyo de otro canal que sucede en simultáneo, de manera que este último podría ser separable o reemplazable. Al respecto, Zabalbeascoa señala:

El código verbal del canal acústico no siempre está «subordinado» a la imagen, sobre todo si es muy «separable» de ella, cuando, más que «dominarlo», la imagen «acompaña» (ilustra) al componente verbal del texto. Lo necesario es conocer la importancia relativa del código verbal respecto del no verbal y el tipo de relación que se establece en cada momento y en el conjunto del texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2001, p. 122).

Chaume (2004a) ha elaborado también una propuesta particular sobre la interacción modal o entre códigos de significación. Chaume (2004a) parte del trabajo de Halliday y Hasan (1976) en torno a la cohesión para proponer tipos de interacción entre el código lingüístico y el código iconográfico. Es importante señalar, en ese sentido, que los modelos analíticos desde la lingüística (en este caso de la gramática sistémicofuncional), han sido explotados en la TAV como ha sucedido también en la teoría sociosemiótica de la multimodalidad. Esta sería una respuesta a lo que O'Halloran y Smith se preguntaban en cuanto a la pertinencia de usar modelos analíticos lingüísticos para explorar la multimodalidad.³⁴

Así, Chaume (2004a) propone que existen relaciones de sustitución, elipsis y recurrencia que suceden entre los códigos iconográfico y lingüístico que deben tomarse en cuenta como parte del análisis del texto audiovisual para la traducción. En el caso de la sustitución, además de los casos en los que un elemento lingüístico sustituye otro, Chaume (2004a) señala que pueden producirse sustituciones semióticas, en las que un elemento icónico reemplaza otro lingüístico o viceversa. En el caso de las elipsis, a diferencia de las sustituciones, un elemento queda ausente, pero sin un elemento sustitutivo. Las elipsis pueden ser lingüísticas (ausencia de palabras), icónicas (ausencia de imágenes) o

³⁴ «Multimodal analysis must of course include analysis of language where relevant; but in the analysis of semiotic resources other than language, whether involved in intersemiotic relations with language or not within a particular text, the question of how much of linguistics can be adapted for the analysis is still an open one» (O'Halloran & Smith, 2012, p. 4).

narrativas (ausencia de nexo sintáctico en el relato) (Chaume, 2004a). El autor también extrapola el concepto de cohesión léxica al análisis del texto audiovisual y propone así la recurrencia icónica y la recurrencia semiótica. La recurrencia implica que los códigos de significación hacen referencia a la misma información simultáneamente. La recurrencia puede ser reiteración (por referencia directa) o colocación (por asociación con el elemento recurrente). La recurrencia semiótica implica que los elementos que reiteran la información corresponden a distintos códigos de significación (Chaume, 2004a).

Entre otros puntos significativos de la propuesta de Chaume (2004a), se encuentra que sus conceptos analíticos abordan precisamente los aspectos de resemiotización en una cultura distinta a la de partida y considerando las dinámicas intersistémicas. De esta manera, el análisis de la cohesión de Chaume apunta a considerar las diferencias culturales en relación con una noción general de equivalencia dinámica, entre otros principios más funcionalistas que se identifican también en su enfoque sobre el proceso y el encargo de traducción.

Los mecanismos de cohesión, por tanto, no solo son lingüísticos, ni tampoco exclusivamente icónicos [...]: la interacción de íconos y palabras, lo que podríamos llamar cohesión semiótica o cohesión extra, tomando el término de Fowler (1986), o recurrencia de signos de diferentes códigos, es una propiedad esencial de los textos audiovisuales y uno de los mayores retos con los que se enfrenta el traductor (Chaume, 2004a, p. 234).

A modo de contrapunto, Engerbretsen (2012) señala que la cohesión semiótica es una categoría central en el análisis de la interacción entre modos de un texto (a partir de los principios de organización de ritmo y composición vistos en la sección anterior). La autora resume la idea de cohesión planteando que esta se basa en nociones de similitud, proximidad y continuidad identificables en los textos, ya sea en estratos formales o semánticos. En ese sentido, la cohesión es una interpretación aprendida de elementos textuales semióticamente heterogéneos para comprender cómo en su diferencia constituyen un todo coherente —«a textual universe where all elements fit in» (Engerbretsen, 2012, p. 146). No obstante, la autora señala que los textos también presentan relaciones de tensión entre los elementos que los constituyen:

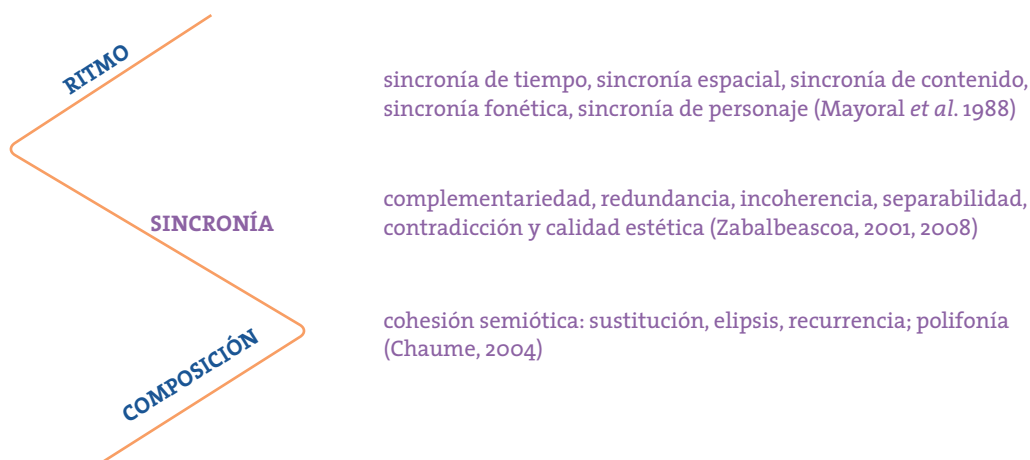
Tension is the inversion of cohesion, and is based on formal and semantic contrast, distance and discontinuity. While cohesion builds the textual platform for comprehension, tension forces the reader to react, engage, draw conclusions – in other words, actively interact with the text, which is also a central condition of a fruitful learning process (Engerbretsen, 2012, p. 146).

Por ello, la tensión semiótica contribuye al grado de informatividad de los textos, mediante combinatorias que ponen de relieve significados pretendidos del diseño multimodal. La tensión semiótica se vincula con las relaciones de incoherencia e incongruencia propuestas por Zabalbeascoa (2008, 2001), así como la conceptualización sobre el ruido de Mayoral *et al.* (1988).

Al respecto de la tensión entre códigos de significación, Chaume (2004a) identifica el carácter polifónico del texto audiovisual, debido a la diversidad de personajes del relato, así como personajes o voces extradiegéticos. De esta manera, las voces pueden surgir de los personajes en pantalla, cuyo rostro es visible, así como la articulación bucal, pero también puede verse solo una parte del cuerpo (la espalda). Los personajes que hablan pueden estar fuera del encuadre, aunque las voces también pueden corresponder a monólogos internos o a narradores no diegéticos. Además, pueden producirse voces superpuestas, en las que una voz se superpone sobre las imágenes y los sonidos diegéticos en general aún son perceptibles (Chaume, 2004a, p. 210). Chaume (2004a) señala, en relación con los códigos de significación del canal acústico:

La narración sonora suele ser polifónica: no solo son varios sujetos los que emiten enunciados, sino que también son diversas las fuentes de ruidos y música. Tal entramado semántico configura un constructo narrativo complejo que ofrece al espectador información simultánea cohesionada a través de mecanismos lingüísticos, coherente entre sí, con esquemas cognitivos elegidos de manera motivada por el emisor [...] (p. 218).

Figura 14 — Tipos de interacción modal en la TAV



A partir de estas propuestas de interacción semiótica, se puede identificar que la noción de sincronía sirve como principio de organización de los textos audiovisuales. En ese sentido, la sincronía en la TAV es un concepto reconocido de la concretización del medio fílmico, en particular del relato que reúne el modo lingüístico hablado con los modos transmitidos por los canales visual y auditivo. La sincronía corresponde así a la metafunción textual de estos diseños semióticos; a partir de esta, es posible identificar conceptos más aplicados al quehacer traductor (restricciones y normas, como se verá en la siguiente sección). Las relaciones entre los modos comunicativos propuestas desde la TAV reflejan los principios de organización del ritmo y la composición más generalizados en los estudios sobre multimodalidad; sin embargo, el énfasis de la investigación traductológica se mantiene en la transferencia lingüística, el trabajo

intercultural y las formas efectivas de resemiotizar textos audiovisuales para nuevos receptores. Esta mirada especializada en los textos audiovisuales ha conducido a la elaboración de conceptos relevantes para la investigación multimodal de la TAV, como se expone a continuación.

3.7.2 — Gramática y patrones típicos en la traducción audiovisual

Los textos audiovisuales —compuestos por modos con distintas características materiales, así como potenciales semióticos— siguen procesos específicos de producción, distribución, consumo e interpretación consolidados en el tiempo, desde el inicio de las tecnologías básicas hasta su transformación en medios de entretenimiento y de difusión global. La TAV, como sostiene Pérez-González (2014a), ha sido un factor constitutivo de los textos audiovisuales para el cine, y luego la televisión, en tanto ha facilitado la difusión de formas de narrar, repertorios estéticos, discursos e ideologías. Debido a su integración temprana a los filmes, las modalidades de la traducción han adquirido formas de integración al texto audiovisual que corresponden a los principios de organización semiótica de este (como se mencionó antes: la sincronía). Dicha integración sucede de un diseño intencionado por parte de sujetos que pretenden integrar una nueva dimensión de modos comunicativos, fundamentalmente lingüísticos, y que permitan la transferencia de un complejo semiótico a un nuevo sistema cultural. Las formas de integración de la TAV a los textos audiovisuales han derivado en «patrones típicos» (Baldry & Thibault, 2006) de la concurrencia de elementos lingüísticos traducidos y los demás recursos semióticos. Estas interacciones semióticas, a su vez, han sido interpretadas en la investigación sobre TAV como restricciones, técnicas y normas de traducción.

Desde la perspectiva de Kress y van Leeuwen (2006), las técnicas, restricciones y normas de TAV constituirían una gramática, entendida como una abstracción que da cuenta de la organización de textos audiovisuales traducidos considerando la interacción de los recursos semióticos, así como sus potenciales de significación y su materialidad. Como proponen ambos autores, la materialidad de la imagen supone considerar cómo esta se organiza en relación con otros componentes materiales, por ejemplo, en la etapa de posproducción del filme, como sucede con el doblaje o la subtitulación, cuando una nueva grabación de sonido o texto escrito debe superponerse a la imagen.

How does materiality actually enter into and shape the resources for representation, the modes? We referred to this when we pointed out that our “grammar” of the visual could not be, simply, a transposition of the terms of a grammar of the linguistic mode, because it had to pay due attention to the material differences of the resource for representation – not the material of sound as in speech, but the material of graphic stuff as in images, not the ordering logic of time as in speech, but that of the space of surfaces of images (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 226).

Dado que la gramática lingüística no cuenta con las categorías suficientes para describir lo que sucede en la interacción semiótica de distintos modos comunicativos en textos traducidos, las técnicas, restricciones y normas de TAV surgen de una abstracción a partir de

textos audiovisuales previamente traducidos. En esta abstracción, sucede inevitablemente un desfase con el aspecto material de cada nuevo diseño multimodal o cada nueva instancia de texto audiovisual traducido. Por ello, estos patrones típicos de descripción de la TAV, por un lado, son pertinentes en tanto permiten matizar el conocimiento generalizado mediante la confirmación de las normas o la excepción a estas. Por otro lado, es necesario dar cabida también a las formas de integración de las modalidades de TAV a cada nuevo texto audiovisual.

En otras palabras, las normas, restricciones y técnicas de TAV son conceptos que fijan una serie de interacciones modales previamente identificadas en textos audiovisuales, con adscripciones genéricas (drama, comedia, «cine de autor») o mediales específicas (cine, televisión). Las normas, más que las otras dos categorías, son conceptos abstractos sobre el tipo de interacción entre modos en los géneros audiovisuales estudiados que hallan su fundamento en las prácticas socioculturales sedimentadas/construidas históricamente en torno a la traducción de productos audiovisuales. Su dimensión descriptiva se halla en consonancia con la definición de los modos de Kress (2020):

[M]odes [...] are repositories, traces of the history of meanings shaped in one community. The distinctly different affordances of each mode are the outcomes of ceaseless social semiotic work with and against the potentials and the resistances of the materials for making meaning. This work produces the semiotic/cultural resources of a social group. In these, each mode is both general (it meets the requirements of the three functions) and specific, given the different affordances of each mode for making meanings materially evident (p. 29).

Las restricciones de traducción, en particular, resultan de una evaluación especializada de las implicaciones de la interacción modal en la resemiotización o TAV del texto; por ello su impacto en la reflexión académica sobre TAV y su relevancia didáctica en la formación de traductores audiovisuales. Así, la restricción es una categoría teleológica en relación con el proceso operativo de traducción. En el caso de las técnicas de traducción, son características descriptivas del proceso intersistémico/lingüístico, que también puede servir para identificar las relaciones con la imagen. Sin embargo, la categoría de técnica no tiene un alcance multimodal, sino solo lingüístico; describe los cambios en la capa semiótica que se ha integrado al texto audiovisual, pero no describe la nueva configuración semiótica.

Por lo expuesto, resulta necesario retomar los patrones típicos de descripción de la TAV para un análisis multimodal. Martí Ferriol (2006, 2010, 2013) ha sistematizado dichos patrones luego de una revisión exhaustiva de la literatura especializada. El autor propone, así, un conjunto de técnicas, restricciones y normas de traducción aplicables al estudio de la TAV.

Tabla 1 — Resumen de técnicas, restricciones y normas de traducción según Martí Ferriol (2013)

Técnicas	Restricciones	Normas
Préstamo, calco, traducción palabra por palabra, traducción uno por uno, traducción literal, equivalente acuñado, omisión, reducción, comprensión, particularización, generalización, transposición, descripción, ampliación, amplificación, modulación, variación, substitución, adaptación, creación discursiva.	<ul style="list-style-type: none"> • Profesionales • Formales • Lingüísticas • Icónicas • Restricciones socioculturales • Restricción nula 	<p>Fase preliminar: observación de las convenciones profesionales macro-textuales del encargo de traducción para el doblaje y la subtitulación.</p> <p>Fase de traducción:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Estandarización lingüística • Naturalización • Explicitación • Fidelidad lingüística • Eufemización • Disfemización

Esta sistematización ha sido validada en la investigación empírica de Martí Ferriol (2006); no obstante, como sucede con los modos comunicativos para describir un texto multimodal, su aplicación exhaustiva depende solamente del objeto de estudio y los objetivos de la investigación. Por otro lado, como se mencionó antes, las técnicas de traducción, por definición, aplican solamente a componentes lingüísticos de los textos audiovisuales traducidos. Son necesarias, así, otra serie de categorías teóricas que permitan describir la integración de modos comunicativos en las versiones traducidas de los textos audiovisuales. Para ello, resulta pertinente retomar la clasificación más general de Delabastita (1989), quien proponía «if one wants to study the possible modes of transfer of film signs from a source set of codes to a target set of codes, one might do well to take into account from the outset the material parameters within which any such translation process is necessarily effectuated» (Delabastita, 1989, p. 198). Las técnicas de Delabastita (1989) son, así, señalamientos a las posibles interacciones semióticas entre la realización lingüística de las modalidades de traducción y los demás componentes semióticos del texto audiovisual. Las operaciones a las que hace referencia el autor son: *repetitio*, *adiectio*, *detractio*, *substitutio*, *transmutatio*.

Tabla 2 — Formas de integración modal de Delabastita (1989)

Formas de integración modal
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Repetitio</i>: el signo se reproduce de una forma idéntica. • <i>Adiectio</i>: el signo se reproduce con cierta adicción. • <i>Detractio</i>: la reproducción es incompleta, conlleva reducción. • <i>Transmutatio</i>: los componentes del signo se repiten con alguna transformación en la organización textual. • <i>Substitutio</i>: los signos son reemplazados en su conjunto por otros signos.

Este modelo analítico tiene un instrumento para su operativización que se puede revisar en la sección 4.5.1 sobre la transcripción multimodal aplicada a la TAV.

3.8 — Claves del capítulo

La articulación entre campos como la TAV y la teoría sociosemiótica tiene implicaciones profundas, por un lado, en cuanto a las cuestiones epistemológicas del texto y la traducción como proceso de resemiotización; y, por otro lado, en cuanto a la metodología y las formas de explorar y qué explorar de dichos procesos. En ese sentido, se pueden extraer las siguientes ideas clave.

- ▶ La mirada monomodal como opción de investigación en TAV debe ser justificada con un diseño cuidadoso que preste atención a cómo lo lingüístico podría, al menos teóricamente, funcionar y explorarse sin considerar los demás modos comunicativos integrados en el texto. La monomodalidad, en ese sentido, debe ser una elección investigativa más que una característica por omisión de un diseño metodológico coherente. La multimodalidad es, por ello, la mirada más sostenible en investigaciones que reconocen de partida la interacción entre modos transmitidos por canales auditivos y visuales.
- ▶ La multimodalidad como dimensión inseparable de cualquier texto requiere un posicionamiento teórico que permita su exploración, por ejemplo, la teoría sociosemiótica. Dicha apuesta teórica permite comprender la relación entre modos comunicativos y medios, textos y géneros textuales, y discursos. En ese sentido, la exploración de lo que sucede en el estrato más material o de realización textual mediante modos comunicativos permite acceder al orden del discurso que da coherencia al tema y a las representaciones movilizadas en un texto.
- ▶ Las herramientas conceptuales explotadas tradicionalmente en la investigación sobre TAV mantienen su pertinencia por razones descriptivas y por su efectividad en abordar los textos audiovisuales fuente, en el marco de análisis traductológicos. No obstante, es pertinente reconocer de qué manera conceptos como traducción subordinada, restricción o normas de traducción tienen un valor explicativo relacionado con el estrato discursivo y también con respecto a la interacción modal. Reconocidos los aportes de estos conceptos, se pueden extrapolar conceptos de la teoría sociosemiótica sobre la multimodalidad, así como diseñar instrumentos operativos para complementar los modelos tradicionales de exploración de textos audiovisuales traducidos.

En el siguiente capítulo, se presenta una exposición metodológica razonada que integra los Estudios Descriptivos de Traducción y distintos aspectos de los estudios sobre la multimodalidad. Dicho capítulo metodológico presenta también una estrategia operativa para la exploración multimodal de textos audiovisuales traducidos.

— Diseño metodológico

4

En este capítulo, se presenta el diseño metodológico de la tesis, desde los aspectos epistemológicos fundamentales hasta la secuencia de etapas mediante las que se recogió y analizó la información. En la primera sección, se expone la visión del mundo, el posicionamiento teórico y el enfoque metodológico desde los que se conciben los métodos y las técnicas de producción de datos. En la segunda sección, se presentan los Estudios Descriptivos de Traducción como el marco metodológico que integra los estudios de casos múltiples. Continúa una breve exposición de cada técnica de producción de datos (análisis de contenidos, análisis temático y análisis contrastivo multimodal) mediante las que se abordarán las unidades del estudio de caso. Finalmente, se presenta la estrategia operativa como síntesis de la manera en que se ejecutará el diseño metodológico.

4.1 — Visión del mundo y enfoque metodológico

La visión del mundo —entendida como el conjunto de creencias fundamentales que guían la acción (Lincoln & Guba, 2013, p. 59)— mediante la que se desarrolla esta tesis se basa en supuestos construccionistas. Dicha visión construccionista se basa en el supuesto de que la cultura y la noción de realidad se sostienen en sistemas de significación elaborados por los sujetos mediante el lenguaje entre otros recursos semióticos (Hall, 2013b). De manera integrada a esta epistemología, la tesis también se desarrolla a partir de una postura teórica crítica (Crotty, 1998, p. 3) frente a las formas de producción de significados y a aquellos componentes de la realidad que movilizan discursos de poder principalmente segregantes o que promueven miradas reduccionistas de las subjetividades e identificaciones sexuales diversas. Esta visión del mundo y posición teórica no son ajenas a la práctica o estudio de la traducción. En efecto, la traductología ha bebido de teorías posestructuralistas que han permitido abordar cuestiones relacionadas con el colonialismo, el género, la sexualidad y la propia ontología de la traducción a partir del influjo de la deconstrucción y también de los estudios culturales (Vidal Claramonte, 2004, p. 10).

El construccionismo se sustenta en el supuesto de que las cosas no tienen un significado intrínseco o anterior a su realización; sino que los individuos, en tanto sujetos sociales, producen los significados, mediante sistemas de representación —mediante modos, la lengua u otros recursos semióticos—. En ese sentido, el mundo material, en el que las personas y las cosas existen, se semiotiza mediante prácticas y procesos simbólicos desarrollados por sujetos en contextos históricos específicos (Hall, 2013b, p. 11). El construccionismo implica, entonces, que las representaciones dependen de prácticas sociales, mediante la interacción con otros y las normas históricas y culturales que operan en las vidas de los individuos. El componente social no excluye que los significados también son subjetivos y que las personas invisten los objetos y los interpretan mediante sus experiencias culturales, históricas y personales.³⁵

35 En relación con esta base epistemológica, se puede corroborar en el capítulo anterior que la teoría sociosemiótica de la multimodalidad corresponde al constructivismo social. De esta manera, tanto el modelo analítico propuesto como las pautas metodológicas más abstractas y las más operativas mostrarán sostenidamente su congruencia.

Si bien existen posiciones científicas que descalifican la investigación con fines políticos— en particular el positivismo³⁶—, la teoría crítica halla su fundamento precisamente en la falta de acción de las propuestas pospositivistas que incluso resultan en teorías estructurales que no consideran a los sujetos marginalizados, la discriminación, el poder, la justicia social (Creswell & Creswell, 2018). Los fundamentos filosóficos de una postura crítica para investigar preconizan el esclarecimiento de los mecanismos y agentes que subyacen en las acciones de los sujetos, y el autoconocimiento en la medida que permita la emancipación de los agentes sociales que se encuentren bajo coerción (Payne, 2002). Los estudios culturales, como un ejemplo de investigación crítica, enfocan la cultura popular como objeto de estudio, no para oponer la clase burguesa con la trabajadora o para reivindicar la verdadera cultura obrera, sino como un medio para revelar la manera en que la cultura popular se constituye mediante dinámicas que permiten la hegemonía, el ejercicio del poder por parte de la clase dominante y dominada (Bennet, 2013, p. 84). Por otro lado, los estudios gay mantienen una relación similar con la política y la investigación académica, debido a que abordan la lucha social por la liberación sexual, la dignidad y libertad de los individuos, así como los demás derechos humanos para personas gay y lesbianas (Abelove *et al.*, 1993, p. xvi). La visión del mundo construccionista y una postura crítica para investigar contribuyen, en relación con un tema como el de esta tesis, al análisis discursivo del sexo, la sexualidad, la identidad sexual, la subjetividad gay. Este tipo de análisis contribuye, a su vez, a revelar los mecanismos que integran formas de opresión en torno al género, la sexualidad, la clase, la raza (Munt, 1997, p. xiv).

Para la traducción, una visión del mundo construccionista y crítica implica comprender que el traductor no es un sujeto que lo sabe todo, cuya práctica la determina el *logos*, ni que su ejercicio es exacto y transparente (Arrojo, 2012, p. 97). En efecto, en la ideología logocéntrica, existe un principio paradójico sobre la imposibilidad de que la traducción sea finita, que cumpla con su finalidad de transferir el significado, porque la división entre forma y fondo es imposible en la lengua. Comprender la traducción en contra del sentido común occidental ha conllevado cuestionar la pureza de las lenguas y demostrar que los sistemas de significación atraviesan procesos de crisis y de clausura, cuando los significados cambian y se anclan nuevamente (Derrida, 1989, p. 392). En la traductología, la visión del mundo construccionista y crítica ha conllevado un trabajo de deconstrucción, catalizador del cuestionamiento de la relación jerárquica que existe entre escritor y lector (Barthes, 2009), el descentramiento del texto original y la traducción como el correlato superior, emulado, del texto fuente (Borges, 2005; Kristal, 1999).

Esta visión del mundo también ha conllevado abordar temas relacionados con la traducción y el poder, las ideologías y la hegemonía, la traducción y la raza, y también la traducción y el

36 El positivismo es una corriente filosófica que reúne tesis específicas sobre el conocimiento y la realidad; en particular que se puede acceder a la realidad mediante los sentidos y que esta es susceptible de experimentación; que la realidad es el objeto de la ciencia; que solo la ciencia constituye el conocimiento y no así los mitos, la religión o la metafísica (Belsey, 2010, p. 555). En cuanto a las ciencias sociales, el positivismo proponía que la investigación científica debía alejarse de los valores apostando por una mirada objetiva, que debido a su comprensión de la realidad era viable (Williams, 2006, p. 230). En el marco de la traductología contemporánea, el enfoque positivista ha sido objeto de críticas desde los estudios culturales de la traducción (Arrojo, 2012); y también desde la didáctica de la traducción (Kiraly, 2014, 2015).

género. Por ejemplo, el análisis crítico de Chamberlain (1989) sobre las metáforas sexuadas de la traducción deriva en comprender que el posicionamiento de la traducción frente al original guarda relación con la división sexual del trabajo. De esta forma, la escritura de un texto original sería creación, mientras que la traducción de un texto sería una reproducción bajo la dinámica de la división de labores de un sistema patriarcal (Chamberlain, 1988, p. 470). La traducción y la traductología integran así un involucramiento político que ha nutrido la práctica e investigación traductora. Aunque también existen postulados estructuralistas en la práctica e investigación de la traducción, como sostienen Angelelli y Baer (2016, p. 7), es pertinente optar por una visión del mundo construccionista y crítica que, a su vez, sirva para reivindicar la influencia de la traductología en relación con los problemas sociales, como aquellos relacionados con la sexualidad o el género (Epstein & Gillett, 2017, p. 3).

De la visión construccionista del mundo y la posición crítica frente a la realidad expuestas, deriva comprender que, en el uso de modos comunicativos, se encuentran evidencias sobre la constitución de una realidad, así como sobre los límites de lo verdadero en el sentido común de las personas (Jacques, 2010). Esta base epistemológica sostiene la textualidad de los fenómenos sociales y la búsqueda de significados culturales para la comprensión de la realidad. El enfoque cualitativo permite explorar y comprender los significados que los individuos o los grupos de sujetos adscriben a un fenómeno social. De esta manera, se puede comprender la realidad social, sus procesos, patrones y significados que se mantienen subyacentes o desconocidos para los propios sujetos involucrados en acciones cotidianas (Flick *et al.*, 2004, p. 3). Este enfoque consiste en preguntas, procedimientos y análisis que parten de los datos particulares a los temas generales. El proceso inductivo fundamenta la interpretación de los datos por parte del investigador, quien siempre pretende mantener la complejidad y las particularidades del objeto de estudio (Creswell & Creswell, 2018).

En una investigación como de la que da cuenta esta tesis, una serie de televisión constituye un fenómeno social, el producto de una industria cultural que circula y se consume mundialmente. Los significados propuestos por los textos audiovisuales de la ficción telecinemática no son neutrales —«they express and are shaped by ideological, class, national, gender and racial biases» (Denzin, 2004) — y comprenderlos requiere una lectura muy cercana para identificar los modos comunicativos. Además, considerando el posicionamiento epistemológico constructivista y el enfoque cualitativo, leer un texto audiovisual de ficción conlleva rechazar una lectura realista y optar por identificar, más bien, los componentes del realismo visual y narrativo. Denzin (2004) ha calificado esta forma de lectura cercana como «subversiva»:

A film, under a subversive reading, does not speak to the universal features of the human condition. It only speaks to limited versions of human experience; that is, those captured by the photographer, or filmmaker (Denzin, 2004, p. 241).

Esta forma de investigar la TAV no es novedosa. Corresponde, como se explicó en el capítulo anterior, al giro cultural aplicado a la investigación sobre doblaje o subtitulación mediante categorías teóricas como la censura o la manipulación ideológica (Díaz Cintas, 2012). Sin embargo, esta descripción metodológica resulta importante como una repuesta valiosa para problemáticas relacionadas con la sobreinterpretación de datos empíricos o la deducción excesiva de la teoría (Díaz Cintas, 2005, p. 14) o la falta de criterios de diseño e interpretación claros, que impiden su replicación o algún tipo de generalización (Gianossa, 2016, p. 199). En otras palabras, con lo expuesto hasta el momento y los detalles metodológicos que siguen, se pretende fundamentar la pertinencia y la calidad investigativa del posicionamiento crítico en la traductología, en particular, en la TAV.

Si bien el enfoque de la investigación es cualitativo, las distintas técnicas de producción de datos darán como resultado una gran cantidad y variedad —a partir de los modos de comunicación identificados—. Esta variedad de información contendrá también datos cuantitativos. Sucede así, por ejemplo, con el análisis de contenidos cuya primera etapa de codificación permite contabilizar las recurrencias de los códigos correspondientes a las categorías. Estos datos cuantitativos serán un insumo de gran importancia para el análisis de la información y darán un sustento más sólido a la mirada analítica y propuesta interpretativa de las categorías emergentes. El uso de datos cuantitativos en la investigación cualitativa no constituye un enfoque mixto en el sentido propuesto por Meister (2018) o Creswell (2015). Sin embargo, la integración de la información cualitativa y cuantitativa conllevaría reconocer que la traducción es tanto un objeto de estudio como un medio de comunicación y de representaciones culturales de dicho objeto; la traducción resulta en hechos observables y también permite la circulación de ideologías (Angelelli & Baer, 2016, p. 6).

4.2 — Los Estudios Descriptivos de Traducción

Ha pasado ya más de una década desde que Díaz Cintas (2004) planteara la existencia de «a series of concepts that have been articulated within the theoretical framework loosely known as Descriptive Translation Studies and applied to the field of audiovisual translation» (p. 21). Con la salvedad de que los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) no solo constituyen un marco teórico (epistemológico), sino también una metodología de investigación traductológica (Rabadán & Merino, 2004, p. 19), los EDT se han mantenido vigentes en el campo de la TAV desde inicios del siglo XXI hasta su segunda década, con investigaciones fundacionales como las de Karamintoglou (2000) y Chaume (Chaume, 2004a), a las que siguieron las de Martínez Sierra (2004), Martí Ferriol (2006), Sokoli (2009), Pedersen (2011), de Higes (2014), Ranzato (2016) o Mejías Climent (2019), solo para mencionar algunos ejemplos. En relación con el planteamiento inicial, Chaume (2013a, 2018a) propone que los EDT son ya un paradigma generalizado en la investigación sobre la TAV y permiten la integración de diseños mixtos y perspectivas interdisciplinarias. Actualmente, el valor de los EDT aplicados a la TAV mantienen su vigencia, en particular, como marco metodológico de estudios de caso y debido a la contribución que estos implican a la comprensión general de la traducción (Assis Rosa, 2016).

Los EDT han sido objeto de debate a partir del trabajo de Gideon Toury (1942-2016), en particular, su monográfico *Descriptive Translation Studies and Beyond* publicado en 1995 —a cuya traducción *Estudios Descriptivos de Traducción. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (Toury, 2004) se hará referencia en este capítulo—. Los EDT se enmarcan principalmente en tres propuestas teóricas precedentes: la propuesta ontológica sobre la traductología de Holmes (1988), la teoría del polisistema de Even-Zohar (1990a, 1990b, 1990c) y la teoría de las normas —como proponen Hermans (1999) y Martínez Sierra (2011)—.

En el marco ontológico, Toury parte de la propuesta de Holmes para sustentar que la traductología (*Translation Studies*), como disciplina de la traducción, debe tener una sólida rama descriptiva que nutra la teoría de la traducción existente, mediante la comprobación, refutación, modificación que derive de estudios descriptivos minuciosos sobre corpus bien definidos o sobre problemas (Toury, 2004, p. 35). Como sucede en la propuesta de Holmes (1988), Toury comprende el mundo como «real», con hechos de una realidad observables y reconstruibles desde una perspectiva objetiva. De esta manera, la finalidad de los estudios descriptivos es contribuir a una disciplina que pudiera constituirse mediante bases empíricas y mediante una metodología, en principio, positivista. Esto queda claro en la propia organización de la disciplina que Toury avala de Holmes:

La división misma, tal y como la propone Holmes, emula la de disciplinas adyacentes, particularmente la Lingüística [...], y está en total consonancia con su convicción de que los Estudios de Traducción [la traductología] deben surgir como una ciencia empírica: bifurcación entre las ramas Pura y Aplicada (Toury, 2004, p. 45).

Por otro lado, la teoría del polisistema, el otro componente teórico de los EDT de Toury, presenta los hechos de traducción literaria como un sistema histórico, derivado del conflicto que existe entre distintos sistemas por asumir una posición central y así determinar las poéticas para traducir (Even-Zohar, 1990c). El influjo cultural y semiótico de la teoría del polisistema permite estudiar los productos traducidos como elementos con valor propio, debido a su circulación (producción y consumo) en el sistema receptor. En efecto, Toury considera que «las traducciones son hechos de la cultura que las acoge, y que forman parte de esa cultura y reflejan su red de relaciones internas, cualquiera sea su función e identidad» (Toury, 2004, p. 64). Esta consideración conlleva abandonar la concepción de la equivalencia o la fidelidad debido a que privilegiaban el texto fuente con respecto al texto meta, con una mirada prescriptiva de la traducción y, por lo tanto, obsoleta para el paradigma descriptivo. Así, no se puede definir una traducción a partir de condiciones apriorísticas de adecuación (Cattrysse, 1997, p. 72).

Hermans (1999) y Ben-Ari (2013) han identificado rasgos del trabajo estructuralista sobre la literariedad en la naturaleza y el papel de las normas de traducción elaborados por Toury (Ben-Ari, 2013, p. 151; Hermans, 1999, p. 74). No obstante, Toury deja de enfocarse en las características lingüísticas y sus regularidades en los textos para enfocarse en el contexto sociocultural y la manera en que el traductor se comporta (*behavioral approach*) cuando usa

la lengua (Hermans, 1999, p. 75; Toury, 2004, p. 94). Toury caracteriza las normas de traducción como variables a lo largo del tiempo, así como con un nivel de alcance y obligatoriedad que también varía de acuerdo con el grupo social, el espacio y el tiempo (Toury, 2004, p. 96). Por otro lado, Toury define que el traductor aprende las normas de traducir en su proceso de socialización (profesional), considerando que hay sanciones y valoraciones de sus acciones, por lo que su manera de comportarse no es fortuita (Toury, 2004, p. 96).

Si bien Martí Ferriol (2020) ha identificado aproximaciones duales al concepto de norma, uno descriptivo y otro prescriptivo, que han seguido a los trabajos de Toury, la categoría de normas de traducción es claramente sociocultural y la manera en que determina el comportamiento del traductor deriva de que los sujetos (traductores) ingresan a un sistema social especializado en el que contribuyen con el hacer de dichas normas de traducción. Asimismo, resulta claro que las normas de traducción no son reglas generales absolutas ni idiosincrasias, sino que son el resultado de un proceso de aculturación/socialización sobre las formas de traducir en circunstancias determinadas.³⁷ Toury (2004) escribe:

[S]ea cual sea su contenido exacto, no hay ninguna necesidad de que una norma se aplique por igual a todos los sectores de una sociedad, o no se aplique en absoluto. No es tampoco obligatorio, y dese luego menos probable, que una norma se aplique en varias culturas (p. 104).

A partir de esta concepción sociocultural de la norma de traducción, se puede establecer una relación directa con el concepto de gramática o gramáticas de los modos en el marco de la teoría sociosemiótica. Se debe recordar que un objetivo programático de dicha teoría es explorar el funcionamiento de los recursos semióticos en tanto modos y descubrir las dinámicas combinatorias y de interacción entre estos. De esta manera, las formas gramaticales de los modos también son significativas (van Meerbergen, 2009, p. 4), como lo son las normas de traducción para comprender los fenómenos culturales. En el caso particular de la teoría sociosemiótica, la finalidad no es tanto una categorización «léxica» (identificación y clasificación de los componentes de un conjunto multimodal), sino más bien «gramatical», debido a la importancia de «the relation of specific multimodal features, structures, and systems to more general social (particularly power) structures and (ideological) forces» (O'Halloran & Smith, 2012, p. 2). De esta manera, el concepto de norma de traducción puede comprenderse en su sentido semiótico —precisamente del que surge en el caso de la obra de Toury—, y su potencial normativo sucede, en principio, como un efecto de su existencia y repetición.³⁸ En palabras de Kress y van Leeuwen (1996), la gramática proyecta un sentido de estabilidad y de que siempre estuvo ahí por la experiencia de regularidad en su ocurrencia:

37 Cattryse (1997) también ha elaborado sobre el carácter descriptivo de las normas en su sentido semiótico: «Descriptive norms appear in actual behavior. As a consequence, we can detect them only after the fact. What's more, descriptive norms are not the same as the verbalizations that paraphrase such norms in positive and negative ways (for example, an order or a prohibition). To put it another way, the positive or negative character of a norm refers more often to the verbalization of the norm than to the norm itself» (Cattryse, 1997, p. 72).

38 Esta idea hace clara referencia al concepto butleriano de performatividad (Butler, 1990, 1993) del género, que no se debe olvidar que deriva también de una concepción semiótica del sistema sexo/género y la manera en que los cuerpos, como significantes, se revisten de significados y símbolos una vez ingresados a la matriz heterosexual (de Lauretis, 1987b; G. Rubin, 1975).

What makes a grammar grammar-like is that it has characteristics that can be contravened. In other words, a group's sense of the regularities of the resource allows it to recognize when these regularities have (not) been met. In older-fashioned terms, we can say that we know that there is a grammar when we can recognize an ungrammatical use of the resource (Kress & van Leeuwen, 2002, p. 346).

Pasando de la dimensión epistemológica a la metodológica, la capacidad de generalización de los hallazgos de estudios descriptivos de TAV se ha convertido en un tema de atención, desde la aproximación de Díaz Cintas (2004, p. 27), pasando por la revisión de Martínez Sierra (2011) sobre las normas de traducción, y el estudio de Ranzato (2016, p. 4) sobre la representatividad de su corpus de estudio. En este escenario en el que la identificación de normas de traducción depende de criterios muestrales para la elaboración de corpus (representatividad), el concepto de tendencia propuesto por Martínez Sierra (2011) es una demostración del influjo positivista en la exploración sociosemiótica que, como se ha planteado antes, resiste desde la base ontológica de la traducción como posibilidad de objeto conocido (Holmes, 1988). Martínez Sierra (2011) define una tendencia de traducción como:

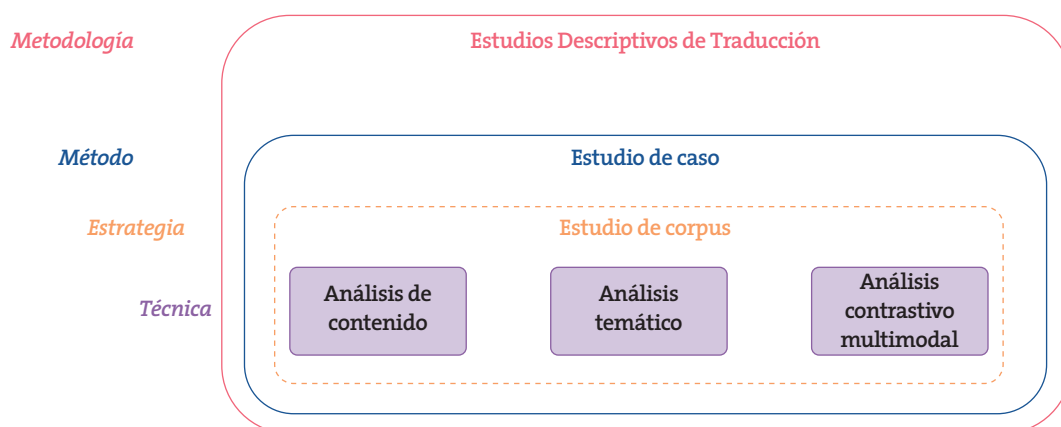
[U]n primer acercamiento a partir del cual ampliar el número de capítulos de una serie o de filmes examinados y poder así llegar a comprobar cuáles de esas tendencias que se presentan muestra un carácter claramente recurrente en la serie (p. 166).

La propuesta de Martínez Sierra, aunque se mantiene en un registro cuantitativo y muestral-estadístico derivado de la propia palabra «tendencia», funciona como una manera de situar los hallazgos de estudios descriptivos individuales en relación con las normas de traducción, como estadios previos a una teoría general o como categorías, temas o teorías emergentes. Lo emergente, por ello, es un concepto metodológico más adecuado y que puede ser un recurso conceptual efectivo cuando los EDT se aplican a los estudios de caso, en los que la generalización es aplicable como generalización teórica o lógica, mas no con carácter muestral de una población.

Para finalizar esta sección, resulta importante explicar la manera en que los EDT sirven como un marco metodológico que puede integrar, a su vez, una serie de métodos relevantes. Los EDT cuentan ya con métodos, como son la elaboración de corpus paralelos y los análisis contrastivos, en el marco de aproximaciones cualitativas y cuantitativas. Esta tesis mantiene la elaboración de corpus y el análisis contrastivo entre textos meta y fuente; no obstante; incluye además el estudio de caso, el análisis temático y el de contenidos, así como criterios multimodales transversales. Estos complementos a la metodología de los EDT hallan su fundamento en el énfasis que Toury puso en el trabajo teórico a partir de datos empíricos, y con la reflexión de Rabadán y Merino (2004) precisamente sobre la divergencia de métodos en la realización de Estudios Descriptivos de Traducción. «La aplicación de esta metodología a un contexto diferente suele deparar sorpresas que obligan a ajustar y afinar los procedimientos, pero esto no afecta la epistemología: todas las variaciones hallan acomodo en el marco propuesto» (Rabadán & Merino, 2004, p. 29).

Por ello, la relación de los métodos elegidos puede describirse de la manera siguiente: los EDT se ubican en nivel metodológico como propuesta que atiende a una epistemología sobre la traducción.³⁹ El estudio de caso constituye el método de investigación, cuya naturaleza responde a las demandas epistemológicas propuestas tanto por la visión del mundo y posicionamiento teórico como por la concepción semiótica de la traducción y la multimodalidad. El estudio de corpus constituye una estrategia operativa por su potencial para la organización de los datos en conjuntos de textos que permiten operativizar el estudio de caso, precisamente, en casos y unidades de análisis. Finalmente, las técnicas de producción de datos corresponden a las actividades analíticas e interpretativas de la información reunida. Referirse a estas actividades como técnicas de producción tiene que ver con el enfoque cualitativo, mediante el que se entiende que el trabajo analítico del investigador transforma el dato en bruto en información relevante para la investigación (Bernard & Ryan, 2010).

Figura 15 — Estructura del diseño metodológico



4.2.1 — Los estudios de caso

Yin (2003) propone que el estudio de caso es un método de investigación empírica que aborda un fenómeno contemporáneo, arraigado en su contexto real, pertinente, en particular, cuando los límites entre el fenómeno y el contexto son difusos (p.13). Cattrysse (1997), al respecto, también ha resaltado que los objetos de estudio, en el marco semiótico de los Estudios Descriptivos de Traducción, son fenómenos que funcionan de manera particular en un contexto particular, por lo que el estudio de una traducción con fines descriptivos no recurre a la abstracción *a priori*, sino que considera su contexto histórico y las coordenadas relevantes de la realidad. «In short, a working field may be extended to reality as a whole» (Cattrysse, 1997, p. 72).

³⁹ Artero y Serban (2013) hacen referencia a los «modelos de investigación» como constructos que reúnen conceptos teóricos y «metodologías» que se han usado convencionalmente para la exploración empírica. Sin embargo, el concepto de «metodología» de ambos autores se refiere, en principio, a lo que en esta tesis se entiende como métodos y estrategias. En este estudio, la metodología es contraparte de la epistemología.

Los estudios de caso no se restringen a las variables establecidas previamente al abordaje del fenómeno, sino que permiten incluir las categorías que emerjan de las distintas fuentes de información; asimismo, utilizan toda la información recogida para triangular el fenómeno (Yin, 2003, p. 14). Saldanha y O'Brien (2013) resaltan, en el campo de la traductología, que los estudios de caso son pertinentes cuando la investigación incluye factores externos o contextuales, por ejemplo, la forma en que una traducción se produce o se recibe en una cultura, los factores sociales, económicos o ideológicos que influyen en un traductor (p. 205). Por su parte, Susam-Sarajeva (2009) relaciona los estudios de caso con los EDT debido al empirismo, el posicionamiento que evita la valoración normativa o positivista sobre la traducción y la intención de abordar en profundidad un fenómeno (p. 37).⁴⁰ No obstante, también se pueden identificar posiciones más críticas con respecto a la pertinencia de los estudios de caso, como sucede con la postura de Mayoral (2012):

Se producen también graves problemas en el estudio de la TAV al no identificar claramente los estudios que tan solo son estudios de caso y que no tienen mayor validez que la propia de ese caso. Se selecciona un producto, se analiza, se llega a conclusiones sobre ese producto y de ahí se procede a la generalización de las conclusiones a toda la TAV (p. 182).

La postura tiene fundamento debido a que los criterios de generalización aplicables a un estudio de caso no corresponden a los de un estudio con muestreo estadístico, como se explicará más adelante. Tomando en consideración las características de la investigación cualitativa y la manera en que los resultados de explorar casos contribuyen a la teoría, resulta reafirmar la postura de Chaume (2013a), quien sostiene que los estudios de caso son fundamentales para el avance de la investigación en TAV. Asimismo, desde la teoría sociosemiótica, es importante retomar la idea de que las instancias de resemiotización, entre las que se integra la TAV, son importantes por su eventualidad comunicativa, siempre contextualizada y relevante para comprender los discursos que atraviesan a los sujetos, en tanto individuos posicionados socialmente. En palabras de Iedema (2003), «[s]ocial semiotics, then, proclaimed to be about the analysis of not static sign systems or text structures, but of socially situated sign processes» (p. 32).

El método elegido para esta tesis es el estudio de caso. Por un lado, la elección de este método se debe a la finalidad descriptiva de la tesis; dicha finalidad queda expresa en la pregunta general de la tesis que se enfoca en el cómo de la construcción de representaciones de masculinidades gay. Otra razón para optar por el estudio de caso se debe a que es un método que tiende a ser exhaustivo, por lo que puede integrar, a su vez, distintos métodos de investigación (Susam-Sarajeva, 2009, p. 40). Esto resulta pertinente en esta tesis dado que la cantidad de información necesaria para analizar las representaciones de las masculinidades gay solo puede recogerse mediante el uso de técnicas diversas, como son la elaboración de corpus, el análisis temático, el análisis de contenidos y el análisis

⁴⁰ Si bien existen críticas sobre la investigación de casos, como un método propio de los EDT, debido a una potencial fragmentación del conocimiento de la traducción (Pym, 2001), los estudios de caso en las ciencias sociales han demostrado ser un método válido y, en ese sentido, productivo. La información producida en el marco de un estudio de caso tiene implicaciones teóricas que dependen de un diseño metodológico claro (como en toda investigación) y que también incluye las unidades o casos necesarios para que de ello derive su generalización lógica o teórica.

contrastivo. Estos métodos, a su vez, corresponden a las subpreguntas de la tesis. La relación con el contexto es de tal importancia que requiere considerar toda la información necesaria para lograr una descripción y una analítica confiables (Savin-Baden & Major, 2013, p. 155).⁴¹

El estudio de caso resulta pertinente también por el vínculo de los EDT con la exploración de las normas de traducción. Las normas de traducción que emergen de un estudio de caso tienen implicaciones en la teoría de la traducción y no son solo aplicables a los casos específicos. Toury planteaba que solo la rama descriptiva «puede asegurar que los hallazgos de estudios individuales [estudios de caso] se puedan verificar y comparar de forma intersubjetiva, y que los estudios mismos se puedan reproducir, al menos en principio, facilitando una acumulación ordenada de conocimiento [estudios básicos]» (Toury, 2004, p. 38). La contribución de los estudios de caso deriva en la teoría traductológica mediante la generalización lógica, analítica o teórica; en la misma medida que la generalización estadística se aplica a una población (Yin, 2003, p. 10). Cattryse (1997) ha dividido estas dos fases de las normas de traducción en su emergencia y luego en su relación con la teoría en un nivel objetivo y un metanivel:

To adopt a functional approach means that on the object level, that is, on the level of the object of study of the working field, a researcher has to adopt a functional, that is a descriptive explanatory and historic approach. On the metalevel, that is on the level of theory or descriptive apparatus, the researcher must adopt a normative and ahistoric approach (Cattryse, 1997, p. 73).

Por ello, ya sean normas o tendencias de traducción, estas constituyen siempre teoría emergente y encuentran su validez en su capacidad de explicar casos similares, validar teorías precedentes o sustentar teorías rivales mediante nuevos hallazgos empíricos.

Saldanha y O'Brien (2013) plantean que, en la traductología, «a case can be anything from an individual person (translator, interpreter, author) or text, to a whole organization, such as a training institution or translation agency, and even a literary system» (p. 207). No obstante, es importante especificar las particularidades de estudio, considerando los casos elegidos y las unidades, como plantea Yin (2003). El presente estudio de las representaciones de masculinidades gay, entonces, se ocupa de casos múltiples: la versión original de *Looking* (1), la versión doblada para Latinoamérica (2) y la versión doblada para España (3). Plantear que cada versión es un caso distinto se alinea con la relevancia del texto meta que sirve de base para los EDT. Otro argumento que sostiene la separación de las versiones como casos tiene que ver con la noción de la traducción como reescritura o, desde la teoría sociosemiótica, como momento transmodal en una cadena resemiotización. Además, metodológicamente, considerar cada versión como un caso posibilita el análisis contrastivo entre la versión en inglés (como texto fuente) y las versiones traducidas en español (como textos meta), e incluso

⁴¹ Por ejemplo, el caso de estudio de esta tesis necesita el contexto de hipervisibilidad de la diversidad sexual en la televisión para comprender de qué manera las representaciones y traducciones de dichas representaciones en la serie *Looking* resultan significativas. Para más información, véanse la problematización en la sección introductoria de la tesis y el capítulo quinto.

para contrastar ambas versiones dobladas. Ello se debe a que los resultados del análisis de cada caso se enfocarán de manera individual para luego aplicar el análisis contrastivo por unidades. El contraste de varios casos también contribuye a una mejor calidad de resultados analíticos y a la capacidad de extrapolar los resultados a teorías precedentes o de contribuir a la comprensión de fenómenos similares (Susam-Sarajeva, 2009, p. 49; Yin, 2003, p. 50).

4.2.2 – Looking como caso de estudio

Los datos empíricos proceden de la serie de televisión estadounidense *Looking* y sus versiones dobladas al español latinoamericano y peninsular. Como se muestra en la tabla 3, *Looking* cuenta con dos temporadas y un telefilme; la razón de considerar las temporadas y la película un solo caso se basa en criterios diegéticos y narrativos. En tanto un producto de teleficción, la realidad representada apunta a una coherencia entre la caracterización de los personajes, el espacio y tiempo que enmarcan sus acciones, y el desarrollo de sus arcos argumentales. Además, debido al modelo de producción de la cadena HBO, el umbral estético de sus series de televisión y el cine es difuso y de ello deriva entender que serie y telefilme se ubican en el espectro de lo telecinemático (como se explorará en el capítulo 5). De esta manera, los que podrían considerarse dos formatos televisivos (la serie y el telefilme) distintos se reúnen en un solo caso de estudio, marcado principalmente por el relato que los atraviesa y les da coherencia.

Tabla 3 – Ficha técnica de Looking

Título original	<i>Looking</i>		
Creador	Michael Lannan		
Productores ejecutivos	David Marshall Grant, Sarah Condon, Andrew Haigh		
Canal de emisión original	HBO		
País de producción	Estados Unidos		
Fecha de emisión original	19 de enero de 2014 a 23 de julio de 2016		
Horario de emisión original	Domingos, 22.30 h (primera temporada) y 22.00 (segunda temporada)		
Idioma original	Estados Unidos		
	Episodios	Duración	Año de emisión
Temporada 1	8	30 minutos por episodio	2014
Temporada 2	10	30 minutos por episodio	2015
<i>The Movie</i>		86 minutos	2016

Nota. Elaboración propia; datos recogidos de Internet Movie Database (IMDb.com Inc., 2018).

La siguiente tabla reúne información de la serie, como los episodios por temporada, los títulos y los directores y guionistas por episodio. Incluye también la fecha de emisión original por HBO y la duración de cada episodio.

Las versiones dobladas para América Latina y España constituyen cada una un caso. Esta decisión se basa en fines metodológicos, analíticos y epistemológicos. Con respecto al último factor, tanto la teoría sociosemiótica sobre la multimodalidad como los EDT entienden los complejos semióticos o textos traducidos como hechos semióticos que se producen y existen en sistemas culturales distintos a los de su producción inicial (véase el capítulo 3, sección 3.4). En ese sentido, las versiones traducidas de *Looking* son textos multimodales coexistentes con la versión en inglés, cada una con diseños semióticos específicos. Por otro lado, como se mencionó antes, los estudios de casos múltiples permiten el análisis contrastivo de los hallazgos. En el caso de la tesis, dicho contraste se basa principalmente en las unidades de análisis propuestas: la representación de identidades gay, el *camp*, la interacción multimodal. Al ser un estudio de casos múltiples con varias unidades de análisis, el método también puede comprenderse como un estudio de casos compuestos. Esta estructura del estudio de caso se muestra en la figura 16.

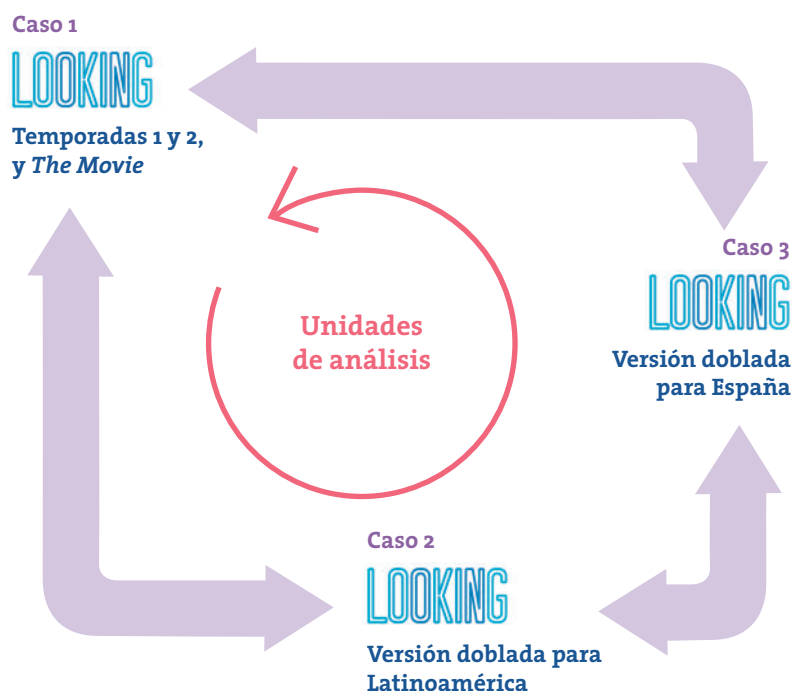
Tabla 4 — Información sobre las temporadas y el telefilme de *Looking*

Temp.	Ep.	Título	Dirección	Guión	Primera emisión (HBO)	Duración
1	1	Looking for Now	Andrew Haigh	Michael Lannan	19-1-2014	30 min.
	2	Looking for Uncut	Andrew Haigh	Andrew Haigh	26-1-2014	28 min.
	3	Looking at Your Browser History	Andrew Haigh	Michael Lannan y Andrew Haigh	1-2-2014	27 min.
	4	Looking for \$220/ Hour	Ryan Fleck	Allan Heinberg	9-2-2014	28 min.
	5	Looking for the Future	Andrew Haigh	Andrew Haigh	16-2-2014	27 min.
	6	Looking in the Mirror	Joe Swanberg	JC Lee y Tanya Saracho	23-2-2014	27 min.
	7	Looking for a Plus-One	Jamie Babbit	John Hoffman	2-3-2014	28 min.
	8	Looking Glass	Andrew Haigh	Michael Lannan y Tanya Saracho	9-3-2014	29 min.

Temp.	Ep.	Título	Dirección	Guión	Primera emisión (HBO)	Duración
2	1	Looking for the Promised Land	Andrew Haigh	Andrew Haigh	11-1-2015	27 min.
	2	Looking for Results	Andrew Haigh	Michael Lannan	18-1-2015	28 min.
	3	Looking Top to Bottom	Ryan Fleck	John Hoffman	25-1-2015	27 min.
	4	Looking Down the Road	Ryan Fleck	Roberto Aguirre-Sacasa	9-2-2015	28 min.
	5	Looking for Truth	Andrew Haigh	Tanya Saracho	15-2-2015	28 min.
	6	Looking for Gordon Freeman	Jamie Babbit	JC Lee	22-2-2015	27 min.
	7	Looking for a Plot	Andrew Haigh	Jhoni Marchinko	1-3-2015	28 min.
	8	Looking for Glory	Jamie Babbit	Michael Lannan y JC Lee	8-3-2015	27 min.
	9	Looking for Sanctuary	Craig Johnson	Roberto Aguirre-Sacasa y Tanya Saracho	15-3-2015	29 min.
	10	Looking for Home	Andrew Haigh	Andrew Haigh y John Hoffman	22-3-2015	33 min.
		<i>Looking The Movie</i>	Andrew Haigh	Andrew Haigh y Michael Lannan	23-7-2016	86 min.

Nota. La información fue recuperada de Internet Movie Database (IMDb.com Inc., 2018).

Figura 16 — Estructura del estudio de casos múltiples de Looking



Además de tratarse de un estudio de casos múltiples y compuestos, resulta necesario caracterizar el tipo de caso (típico, atípico, crítico), dado que esta caracterización guardará relación con las conclusiones y el rango de generalización teórica posible (Yin, 2003). Saldanha y O'Brien (2013) enfatizan este aspecto del diseño metodológico; dicen así: «[w]hen choosing case studies it is important to think about how they are typical of the population we are interested in, or —if they are unusual— how they can challenge or test our assumptions about that population» (p. 215). *Looking* constituye *a priori* un caso atípico porque representa una propuesta diferente en relación con otras series de comedia sobre identidades diversas, en particular, de personajes gay. La serie de HBO, en ese sentido, propone un quiebre en las representaciones de masculinidades periféricas gay basadas en la construcción de una memoria identitaria, positiva, coherente o lineal. La narrativa se basa sobre todo en la cotidianeidad de los sujetos representados que escapan de tropos o estereotipos de la identidad sexual. *Looking* apunta a un realismo particular que se aprecia inicialmente en la interacción de los personajes o su creación de subjetividades ficcionales. Los resultados de la investigación, por ello, no deben considerarse directamente transferibles a otras series de comedia tradicionales, sino que pueden valorarse, sobre todo, por abordar dimensiones de la ficción telecinemática menos explotadas, tanto en su producción comercial como en su exploración académica.

4.3 — Los estudios de corpus

El uso de corpus en la traducción ha contribuido a la investigación traductológica, la enseñanza de la traducción y el desarrollo de la traducción asistida por computadora y de la traducción automática (Zanettin, 2012). En el caso de los estudios de corpus enfocados en la traducción, los estudios tienen base empírica y los temas destacados tienen que ver con las regularidades de las traducciones, de los traductores y de las lenguas (Zanettin, 2012). En el caso de las regularidades en las traducciones, los estudios han trabajado a partir de las hipótesis de los universales de la traducción, ya sean vinculados con el procesamiento de los textos fuente (*S-universals*) o con la reexpresión de los textos meta (*T-universals*) (Zanettin, 2012, p. 13). En el caso de las regularidades de los traductores, el tema ha sido usualmente revelar las normas de traducción en un tiempo y espacio determinados, el estilo del traductor y su ideología, mientras que la lingüística contrastiva ha resurgido mediante los estudios enfocados en las regularidades entre lenguas. Sobre los estudios de corpus multimodales, Jewitt (2014) propone que son metodologías que permiten superar la aplicación deductiva de las teorías sobre la multimodalidad a casos específicos que, en verdad, han servido de ejemplo de los postulados teóricos. De esta manera, las investigaciones de corpus real son útiles porque estas «can be used to critique and empirically validate multimodal concepts and to explore the potential boundaries of multimodal theory» (Jewitt, 2014b, p. 41).

Los corpus y la traducción mantienen una relación mediante los métodos de investigación de la lingüística de corpus. De acuerdo con la lingüística de corpus, los corpus ya no son solo una colección de textos, sino que implican un objetivo de diseño y de análisis, cuyos datos empíricos se procesan mediante herramientas informáticas, por lo que los textos que componen el corpus deben encontrarse digitalizados (Zanettin, 2012, p. 9). Actualmente la extensión de los corpus suele ser muy alta (millones de palabras como base hasta miles de millones en el caso de los megacorpus). Los estudios de corpus pueden ser cuantitativos o cualitativos, aunque, en el caso de los cuantitativos, Gianossa (2016) plantea que el análisis suele basarse en la interpretación subjetiva sin el uso apropiado de herramientas estadísticas (Gianossa, 2016, p. 196).

Translated texts, partly because of the nature of translation, partly because the task is influenced by specific factors and often subject to heavy limitations (pressure of time, technical constraints, etc.), have been shown to differ from non-translated texts. The methodology provided by corpus linguistics allows researchers to capture the distinctive features and patterns of translated texts, because a massive amount of text is made accessible. Generalisations can thus be made on more solid ground not only because of the vast amount of data, but also because computer software makes it possible to detect patterns that would be difficult to identify through manual analysis (Baños *et al.* 2013, p. 484).

Los estudios de corpus constituyen así un método de los EDT. La propuesta metodológica de Toury, en efecto, desarrolla criterios para la selección de los textos fuente y meta que analizará mediante el contraste a partir de un catálogo inicial que luego se filtra para obtener un corpus propiamente dicho. Freddi (2013) elabora sobre este vínculo entre los EDT y la investigación de corpus en el caso específico de la TAV. La autora señala que el corpus es una herramienta eficaz para explorar el proceso, el producto y las funciones de la TAV: «Defined as principled

collections of authentic texts in electronic form for the purposes of linguistic (and literary) analysis, corpora offer the ideal observational basis to combine all three approaches» (Freddi, 2013, p. 491). Esta relación productiva entre estudios de corpus y TAV se sostiene en los procedimientos propuestos para la selección de textos (en favor de la replicabilidad y la validez general de los estudios) y el avance tecnológico hacia la digitalización y almacenamiento de grandes cantidades de texto (Baños *et al.*, 2013). Ambas características de los estudios de corpus permiten que las investigaciones se aproximen más al potencial de generalización de los hallazgos para grupos o poblaciones debido a la representatividad supuesta de la cantidad de palabras que contiene el corpus (Gianossa, 2016, p. 200).⁴²

Al considerar esta tesis un estudio descriptivo de traducción, el corpus resulta una fuente transversal de los datos que se abordarán con cada método. Por otro lado, aunque el corpus de la tesis no reúna una cantidad de palabras representativa para el estudio de la lengua, sí cumple con criterios específicos que garantizan la efectividad de los datos que resulten de los análisis en relación con los objetivos de la tesis, como se expondrá en las siguientes subsecciones.

4.3.1 — El caso de estudio como fuente y corpus

Los criterios de selección de los textos objeto de estudio son de vital importancia, más aun cuando el corpus debe alejarse de ser idiosincrático (Saldanha & O'Brien, 2013, p. 65). Dado que la investigación de corpus suele privilegiar los textos auténticos o naturales, aplicar criterios claros para la selección permite determinar si los textos tienen o no las características que los hacen relevantes para la producción de datos mediante los análisis. La aplicación de criterios responde también a una estrategia de muestreo como plantea Zanettin (2012):

Given that a corpus will include only a sample of language specific variety of it, the question arises as to which criteria are applied to define the text population to be sampled and which we use to select textual items to be included in a corpus (p. 42).

Como plantea Sofritti (2018) en el caso de los estudios de TAV, los corpus no pretenden ser representativos de una lengua debido a la cantidad de palabras que componen los corpus escritos que permiten alcanzar dicho nivel muestral—es decir, de más de 100 millones de palabras (Sofritti, 2018, p. 340)—. De muchas formas, el trabajo de elaboración de un corpus paralelo representativo bien en un género televisivo bien en uno cinematográfico resulta, por el momento, inviable por cuestiones tecnológicas y de recolección de data pertinente. La investigación mediante estudios de caso, por lo tanto, atiende al objetivo de desarrollar investigaciones con un alcance definido: el género televisivo, el impacto cultural, su potencial de generación de teoría.

El muestreo utilizado en esta tesis corresponde al muestreo teórico (*theory driven*), vinculado en principio con los estudios de casos múltiples (Miles *et al.*, 2014, p. 31). El diseño

⁴² Este tipo de beneficio de usar material textual seleccionado con criterios detallados y para garantizar la validez de la investigación puede explotarse también en el campo de los estudios aplicados, en particular, la enseñanza de TAV (Freddi, 2013, p. 495).

muestral de la tesis no pretende reunir una gran cantidad de textos con la finalidad de que los hallazgos sean generalizables a una población (generalización estadística) —como sí pretende hacerse en el estudio de Ranzato (2016)—, sino para que los hallazgos contribuyan a la teoría existente (generalización teórica).⁴³ Es decir, no se trata de casos representativos en la medida que la representatividad conduce a procesos muestrales de una población, que no es posible a partir de estudios de casos (Saldanha & O'Brien, 2013, p. 214).

4.3.2 – Características del corpus

Laviosa (2010) propone un conjunto de seis parámetros que definen el tipo de corpus diseñado para un estudio. A continuación, se presentan las características del corpus de la presente tesis de acuerdo con dichos criterios (Laviosa, 2010, p. 80):

- ▶ Corpus muestral: Se trata de un corpus finito, enfocado en aspectos específicos del discurso en inglés y sus traducciones para el doblaje. No es un corpus que se actualice constantemente para hacer seguimiento de las innovaciones o cambios en la lengua (*monitor corpus*), por lo que su extensión (cantidad de palabras) depende del material textual de los diálogos enunciados en las series de televisión.
- ▶ Corpus sincrónico: Se trata de un corpus que abarca un periodo de tres años (2014-2016). A pesar de que las temporadas de *Looking* se suceden anualmente, las probabilidades de reflejar cambios en las tendencias de traducción son escasas y, sobre todo, este no es un objetivo del estudio. Se pretende, más bien, describir cómo se tradujeron las representaciones de las masculinidades gay en un momento específico del periodo de hipervisibilidad.
- ▶ Corpus bilingüe: Compondrán el corpus las transcripciones de todos los diálogos en inglés de *Looking*. Asimismo, se transcribirán los diálogos doblados al español latinoamericano y peninsular. De esta forma, el corpus paralelo inglés-español servirá como fuente de los análisis de contenidos, narratológico y contrastivo-multimodal.
- ▶ Corpus sin anotaciones: Como he expuesto, el corpus se ha elaborado específicamente para esta investigación y no cuenta con anotaciones previas. No obstante, derivará del análisis un corpus con etiquetas y comentado que podría ser una fuente de información para otros estudios.
- ▶ Corpus multimodal: Laviosa (2010) propone que este tipo de corpus se basa en «texts produced by using a combination of various semiotic modes» (p. 80). Por ello, el corpus de la tesis constituye, en principio, un corpus multimodal dado que se basa en una narrativa de teleficción (que integra imágenes en movimiento y sonido). No obstante, esta característica se discutirá más adelante.

⁴³ El muestreo teórico implica una selección de casos con la finalidad de descubrir categorías teóricas, sus propiedades y sugerir su vínculo con la teoría (Glaser & Strauss, 2004, p. 230).

Otro autor relevante para comprender las características de un corpus es Zanettin (2012), debido a que propone criterios alternativos a los que se refieren a la representatividad lingüística. El autor compila otros criterios relevantes, como la especialización del corpus, el tema, el género de los textos, el medio, el autor, la fecha de publicación, la completitud de los textos que son aplicables a los textos fuente y sus respectivos textos meta (Zanettin, 2012, pp. 44–46). Aplicados a esta tesis, se puede afirmar que el corpus derivado del estudio de caso es uno no especializado. La serie *Looking* pertenece, de acuerdo con la crítica de televisión, a un género mixto, entre el drama y la comedia, y sus contenidos y temáticas no pertenecen a una disciplina en particular, por lo que no presenta restricciones terminológicas en ese sentido, ni los destinatarios del texto pertenecen exclusivamente a un campo de especialidad. De acuerdo con los diseños de corpus recopilados por Saldanha y O'Brien (2013, p. 68), un calificativo adicional para el corpus seleccionado es que el corpus del estudio es un corpus paralelo o corpus de traducciones (*translation corpus*), dado que incluye la transcripción de los diálogos como fueron enunciados en inglés y en las versiones dobladas en español.

Además de estas características aplicables a corpus basado en textos monomodales (escritos principalmente), es necesario establecer criterios específicos para determinar si el corpus del presente estudio constituye o no un corpus multimodal. Como se señaló antes, de acuerdo con los criterios de Laviosa (2010), el hecho de que un corpus se haya transcrito de un producto audiovisual sería suficiente para considerar que el corpus es multimodal. Sin embargo, en la exposición de Freddi (2013) sobre el Pavia Corpus of Film Dialogue, que reúne películas estadounidenses e inglesas, el doblaje italiano y un componente paralelo de películas originalmente en italiano, la autora señala lo siguiente:

The overall corpus consists of the orthographic transcriptions of the film lines as they were uttered on screen, segmented and, in the case of the parallel corpus, aligned on a turn-by-turn basis. However, because of the semiotic complexity of the filmic text, annotation of paralinguistic and contextual information was also included (e.g. vocal signals and body language accompanying speech, scene and scene type) (Freddi, 2013, p. 496).

En otro artículo, Freddi (2012) señala que dicho corpus, a pesar de las anotaciones mencionadas, «is not —at this stage at least— multimodal» (Freddi, 2012, p. 404). De esta manera, la posición de Laviosa y Freddi sugiere una falta de consenso sobre lo que conlleva que un corpus sea multimodal en el campo de la TAV.

Al respecto, Baños *et al.* (2013) sostienen que los corpus multimodales para la TAV permiten investigar la relación de los códigos de significación que opera de manera simultánea en la producción de significado en los textos audiovisuales. Ejemplos de corpus multimodales serían entonces el Forli Corpus of Screen Translation (Forlixt 1) y el TRACCE Corpus. Valentini (2013) describe el corpus Forlixt 1 como una base de datos que contiene transcripciones de diálogos y subtítulos de películas y series de televisión. Forlixt 1 es un corpus «parallel and aligned, comparable, reciprocal, monolingual and multilingual, uni-directional

and bi-directional» (Valentini, 2013). En el caso de las anotaciones, el corpus pone de relieve aspectos pragmáticos, lingüísticos, sociolingüísticos, culturales y enciclopédicos, considerando sobre todo la intersección entre componentes no verbales y lingüísticos (Valentini, 2013, p. 545). El corpus TRACCE contiene películas audiodescritas, con etiquetas para tres dimensiones semióticas pertinentes para la investigación en TAV y accesibilidad: narratología, cinematografía y gramática (Jiménez & Seibel, 2012).

Fuera de los estudios sobre TAV, Allwood (2009) sugiere que el corpus multimodal, en particular de material audiovisual, se puede definir considerando una mirada general como «a digitized collection of language and communication-related material, drawing on more than one modality» y de manera más restrictiva dicho corpus «should be accompanied by transcriptions and annotations or codings based on the material» (p. 208). Al respecto, Allwood (2009) explica la relevancia de que el material audiovisual vaya acompañado de recursos simbólicos (por ejemplo, anotaciones verbales) que sirven para poner de relieve aspectos del fenómeno semiótico registrado. Este tipo de acompañamiento o integración de recursos semióticos (verbales) pueden ser de tres tipos: texto que describe imágenes (estáticas); anotaciones o códigos para grabaciones audiovisuales; transcripciones de grabaciones audiovisuales. Sobre los dos últimos tipos, Allwood explica lo siguiente:

The difference between transcriptions and annotations (or codings) lies in the attempt of transcription to give a direct moment to moment representation of what is said, rather than to give a more indirect and mostly less continuous description of certain properties of what is said or done (Allwood, 2009, p. 209).

No obstante, como se señalará más adelante, la transcripción y las anotaciones o códigos no son estrategias excluyentes entre sí para procesar material audiovisual que sirva para componer un corpus multimodal. Allwood (2009) también señala que las anotaciones de material audiovisual pueden sincronizarse para que aparezcan mientras el video se reproduce (*synchronized alignment*). Sin embargo, como el autor reconoce, dicho tipo de sincronía es un factor que complejiza la elaboración de un corpus multimodal; en el caso de la tesis, por cuestiones técnicas, el corpus contará con una alineación asíncrona (véase la sección 4.5 de este capítulo). Finalmente, la razón de que dicho tipo de registros audiovisuales tengan un soporte simbólico mediante alguna estrategia de transcripción o anotación contribuye a que el análisis realizado considere la dimensión multimodal del fenómeno semiótico.

Knight (2011) clasifica las características de los corpus multimodales en las siguientes dimensiones: diseño, infraestructura, tamaño, alcance, naturalidad, disponibilidad y (re) usabilidad. En relación con el diseño, el tamaño y el alcance, el autor propone que todo corpus es confeccionado de acuerdo con objetivos de investigación específicos, por lo que «the appropriate size of a corpus, whether it be mono or multimodal, can only really be determined in the light of what it is to be used for» (Knight, 2011, p. 404). En ese sentido, todo el corpus será un corpus restringido por su naturaleza finita en relación con la realización de la lengua mediante el habla.

Corpora are necessarily “partial”, as it is impossible to include everything in a corpus as the methodological and practical processes of recording and documenting natural language are selective (Knight, 2011, p. 404).

Al respecto, el corpus de la tesis corresponde a un caso específico (alcance), como se expuso antes, y el tamaño corresponde al total de material textual (no solo lingüístico) pertinente que será transcrito de las temporadas y telefilme de *Looking*. En relación con la infraestructura, los diálogos del material audiovisual serán transcritos, contarán con una imagen representativa de la interacción, así como con anotaciones y códigos alineados (no sincronizados). Todo el procesamiento del material audiovisual para la confección del corpus será manual. De esta manera, el corpus no corresponde a la definición de corpus multimodal según Knight que, en el caso de material audiovisual, debería incluir registros de video y texto (entiéndase anotaciones o códigos) sincronizados. Sobre la naturalidad, al tratarse de un caso de teleficción, el habla es una representación confeccionada específicamente con fines diegéticos. La naturalidad identificable corresponde a una construcción de realismo, mediante estrategias de la oralidad prefabricada en muchos de los casos. En relación con la disponibilidad y (re)usabilidad, el corpus elaborado no podrá compartirse por cuestiones de derechos de autor y considerando que el uso académico del material textual para fines de esta investigación no permite controlar los usos posteriores de las imágenes o transcripciones.

Para Bateman (2014), un corpus multimodal debe regirse por las características de los artefactos o complejos multimodales que son objeto de investigación empírica y no por supuestos teóricos. La definición del autor es la siguiente:

[M]ultimodal corpora are “collections of data” in which distinct semiotic modes are presumed (as a research hypothesis) to be at work. The data constituting a multimodal corpus are then “recordings” of naturally occurring artefacts or activities hypothesised to manifest distinct modes —the issue of precisely which modes should not be prejudged (Bateman, 2014, p. 241).

A partir de esta definición, se puede inferir que las características de los conjuntos multimodales son las que definen la infraestructura —en palabras de Knight (2011)— de los corpus. Bateman (2014) define además una característica de la materialidad y constitución semiótica de los textos multimodales: la linealidad. Los textos lineales son aquellos que están «essentially organized to unfold along a single dimension of actualization. This dimension may either be in space, as in traditional written-text data, or in time, as in recordings of spoken language» (Bateman, 2014, p. 243). Por otro lado, los datos no lineales tienen más de una dimensión desde la que se puede explorar la semiosis. En ese sentido, el autor sostiene que algunos conjuntos multimodales responden mejor a la transcripción que otros, mientras que otros objetos simplemente desbordan la capacidad de transferencia de recursos lingüísticos o simbólicos. En ese sentido, todo proceso de transcripción siempre resulta en la focalización de componentes específicos del objeto multimodal. «In the multimodal case there is almost always simply *too much occurring* to consider any representation of the data as complete» (Bateman, 2014, p. 244).

Soffritti (2018) ofrece una revisión abarcadora de los corpus multimodales para la investigación en TAV. El autor reconoce que la influencia de la multimodalidad en la elaboración de corpus resulta ser «as a new qualitative dimension in the compilation of corpora, by incorporating non-written and non-verbal material» (p. 335). En el caso de la TAV, la dimensión multimodal es imprescindible para la investigación, dado que una mirada monomodal, solo lingüística, no tiene sentido en la investigación sobre textos audiovisuales. Así como Allwood (2009) y Knight (2011), Soffritti considera que la efectividad de los corpus multimodales para la investigación depende de factores de infraestructura y diseño, así como de las anotaciones (lingüísticas, suprasegmentales y de otros modos comunicativos) disponibles para la búsqueda de datos. Por ello, los corpus multimodales tienen como característica fundamental que están digitalizados. Además, una característica irremplazable de los corpus multimodales para investigación en TAV es que estos sean paralelos. «AVT-relevant MMC should include most features of monolingual MMC plus bilingual or multilingual aligned language data, together with a facility to run various query modalities in the user interface» (Soffritti, 2018, p. 338). En ese sentido, la alineación de segmentos de los textos fuente y meta es una característica adicional a los componentes multimodales —anotaciones, segmentos de video, imágenes estáticas, sonido, entre otros que resulten pertinentes—. Resalta de la propuesta de Soffritti (2018) la noción de representatividad, que el autor aborda expresamente:

MMC for AVT should therefore aim not at general, but simply at achievable representativeness, and consequently restrict the scope of the projected collection to subsets of entities selected by kind of object, genre, time span, cultural impact, seminal potential, etc. Selecting this audiovisual material to be included in a corpus also implies opting for one or more types of multimedia products together with their translated version(s); establishing the number of source or target languages; and choosing one or more types of translation, i.e. subtitling, dubbing, voice-over, etc. (Soffritti, 2018, p. 341).

En el caso del corpus de esta tesis, los documentos se encuentran digitalizados y almacenados por separado; al no contar con un software especializado para reunir los datos en video y transcritos, la consulta del texto escrito remite al texto audiovisual mediante los códigos de los episodios y de tiempo. Asimismo, el trabajo de análisis de la tesis apunta precisamente a la elaboración de etiquetas o anotaciones, así como a la segmentación de los textos audiovisuales y escritos del corpus derivado de la serie *Looking*. En todo caso, las anotaciones y la forma de segmentación dependerán de los códigos derivados del análisis de contenidos y las técnicas de traducción del análisis contrastivo.

Tabla 5 — Resumen de característica del corpus derivado de Looking

Criterios para el diseño de corpus	
Alwood (2009)	Corpus multimodal, con transcripciones y códigos/anotaciones asíncronos, alineados.
Laviosa (2010)	Corpus muestral; sincrónico; bilingüe; multimodal; sin anotaciones previas.
Knight (2011)	Corpus con diseño, alcance y tamaño determinados por el caso de estudio; con infraestructura/procesamiento (registro, almacenamiento, anotaciones y codificación) del material textural manual; habla y naturalidad correspondiente a la teleficción; disponibilidad y (re)usabilidad restringidas por derechos de autor.
Zanettin (2012)	Corpus no especializado; audiovisual; adscrito al género televisivo drama; reúne la transcripción completa de los diálogos traducidos.
Saldanha y O'Brien (2013)	Corpus paralelo o corpus de traducciones; incluye transcripciones de los textos fuente (diálogos en inglés) y sus doblajes al español (latinoamericano y peninsular).
Bateman (2014)	Corpus lineal, con transcripciones lingüísticas y anotaciones y códigos sobre modos no lingüísticos.
Soffritti (2018)	Corpus multimodal paralelo (alineado); con video y transcripciones sin alineación sincrónica; datos almacenados digitalmente separados; con anotaciones.

Debido a la variedad de criterios para definir lo que constituye un corpus multimodal, el corpus de la presente tesis se puede describir considerando los criterios de la tabla 5. En ese sentido, se trata de un corpus diseñado para un estudio de caso particular, que determina su alcance y representatividad (siendo el criterio de muestreo para el análisis la exhaustividad). Los diálogos de las tres versiones analizadas han sido transcritos y alineados, además cuentan con anotaciones que contribuyen al análisis de interacciones semióticas. Esta última característica es la que configura su carácter multimodal, pues pone de relieve la integración semiótica de los modos comunicativos presentes en el texto audiovisual y que se abordan en la tesis, es decir, aquellos que configuran la representación de las masculinidades gay.

4.3.3 — *Doblajes al español latinoamericano y peninsular*

Zanettin (2012, p. 52) plantea que, una vez que los textos son elegidos, es necesario adquirirlos considerando las restricciones de derechos de autor aplicables a los productos y al alcance de la investigación. Para realizar esta tesis, se usaron dos ediciones originales de la serie y del telefilme en Bluray, cada una contenía una de las versiones del doblaje. Los datos de las versiones de doblaje se pueden ver en las tablas 6 y 7. En HBO Latinoamérica

la emisión en simultáneo (domingos a las 22.00) de *Looking* solo contaba con subtítulos. En España la serie se emitía subtitulada un día después de su estreno y una semana después doblada en español a través de Canal+ Series, en ambos casos a las 23.00.

Sobre la versión doblada para Latinoamérica, Luis Daniel Ramírez, a cargo de la dirección del doblaje de las dos temporadas y la película, comenta que fue una de sus primeras series dirigidas luego de iniciar su propia empresa de doblaje (comunicación personal, 16 de enero de 2019). El doblaje se realizó a razón de un episodio por semana durante la transmisión de la serie en 2014 y 2015. La persona a cargo de la traducción para el doblaje fue Gabriela Gómez, quien también es actriz de doblaje. Para Ramírez, el hecho de que la persona a cargo de la traducción sea además actriz es indispensable para que el guion de doblaje funcione para la grabación. Él plantea que se necesita una «adaptación» y no una «traducción». Es importante señalar aquí que la traducción para el doblaje es la misma que se usa en los subtítulos, salvo algunos cambios que no son regulares ni significativos para identificar un trabajo de ajuste específico para los subtítulos.⁴⁴

En cuanto al doblaje español peninsular, con la traducción de Marta Baonza (eldoblaje.com, 2018), Martínez Pleguezuelos (2018, pp. 119–120) sostiene que las decisiones de traducción reflejan la manera en que los distintos conceptos relacionados con la comunidad gay se han ido abriendo paso para traducirse con unidades equivalentes en español (oso por *bear*, nutria por *otter*, musculoca por *banjee boy*, entre otros). La traducción para el doblaje también utiliza recursos del español peninsular para formar palabras a partir del prefijo *mari-*, como maridespedir por *to get fired*. El doblaje también cuenta con el uso de marcas del género gramatical femenino para los intercambios entre algunos personajes de la serie. Asimismo, propone que el doblaje de *Looking* presenta diferencias en relación con las traducciones de series anteriores como *Queer as Folk*, en las que las decisiones de traducción neutralizaban el léxico que hacía referencia a prácticas propias del colectivo gay (Martínez Pleguezuelos, 2018).

44 En cuanto a las versiones de subtítulos en español para América Latina, se han registrado dos: los subtítulos que vienen en las ediciones del Bluray y los subtítulos que aparecen en el servicio de televisión bajo demanda HBO Go (al que se accede mediante una aplicación). No existen datos disponibles sobre quién tradujo los subtítulos en HBO Go. La versión de los subtítulos de HBO Go resulta llamativa por la omisión de información de los diálogos y los errores de ortografía identificables tras el visionado de los dos primeros episodios de la primera temporada. Estas características de los subtítulos en las series de HBO en su emisión por cable y en su servicio bajo demanda ya han sido objeto de crítica en algunos, en particular, en el caso de los subtítulos de *Game of Thrones*. Los comentarios negativos señalan un deficiente control de calidad por razón de faltas de ortografía y errores de digitación aparentes, traducciones literales y sin sentido, falta de coherencia entre frases recurrentes de la serie (Santilli, 2012, 2018).

Tabla 6 — Doblaje al español latinoamericano

	Temporada 1	Temporada 2	Temporada 3
Estudio de doblaje	DAT Doblaje Audio Traducción (México)	LAS Dubbing (México)	
Dirección de doblaje		Luis Daniel Ramírez	
Traductora	Gabriela Gómez		
Productora de doblaje	SPG Studios Inc. (Estados Unidos)		
Canal de emisión	HBO 2 y HBO Signature		
Año de producción	2014	2015	2016
Personaje (actor)		Actores de doblaje	
Patrick Murray (Jonathan Groff)		Sergio Bonilla	
Agustin Lanuez (Frankie J. Alvarez)		Gerardo Alonso	
Dom Basaluzzo (Murray Barlett)	Jesús Barrero		René García
Doris (Lady Weedman)		Cony Madera	
Kevin Matheson (Russell Tovey)		Carlo Vázquez	
Richie Donado (Raúl Castillo)		Carlos Hernández	

Nota. Información extraída de Doblaje Wiki (2018) y de comunicación personal con Luis Daniel Ramírez (16 de enero de 2019).

Tabla 7 — Doblaje al español peninsular

	Temporada 1	Temporada 2	Temporada 3
Estudio de doblaje	SDI Media		Sin información
Traductora	Marta Baonza		Sin información
Dirección de doblaje	Miguel Ángel Montero		Sin información
Ajustador	Miguel Ángel Montero		Sin información
Canal de emisión	Canal Plus		Sin información
Año de producción	2014	2015	2016
Personaje (actor)	Actores de doblaje		
Patrick Murray (Jonathan Groff)	David Robles		
Agustin Lanuez (Frankie J. Alvarez)	Fernando Cabrera		
Dom Basaluzzo (Murray Barlett)	Alejandro García		
Doris (Lady Weedman)	Gemma Martín		
Kevin Matheson (Russell Tovey)	Rafa Romero		
Richie Donado (Raúl Castillo)	Iván Jara		

Nota. Información extraída de Eldoblaje.com (2018).

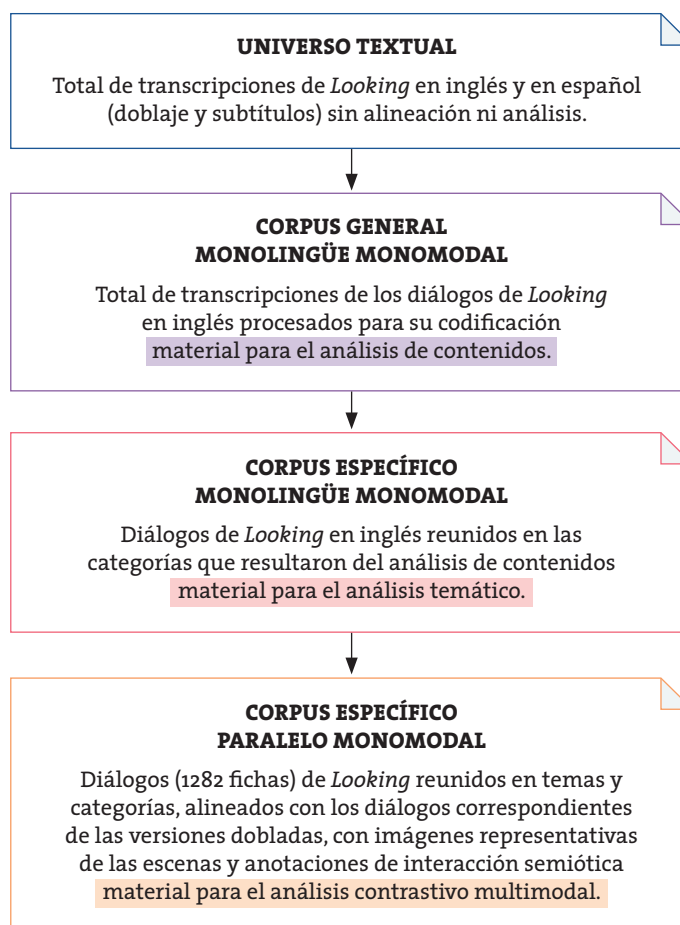
4.3.4 — Estructura del corpus

A lo largo de la ejecución de las técnicas de producción de datos (análisis de contenidos, análisis temático y análisis contrastivo multimodal), el corpus atravesó cambios relacionados particularmente con su extensión. Para procesar la información mediante los análisis de contenidos, temático y contrastivo-multimodal, se tuvo que transcribir el material lingüístico (diálogos) de las versiones de *Looking*: en inglés, doblaje para Latinoamérica y doblaje para España. Cada versión se componía de las dos temporadas completas y el telefilme. Las transcripciones de material lingüístico fueron necesarias por ser el paso inicial de la transformación de los datos en bruto —en otras palabras, las versiones original, subtitulada y doblada en soporte digital— en datos que fueron revisados, anotados y analizados detalladamente (Bezemer & Mavers, 2011, p. 191).

El total de transcripciones de las tres versiones constituye el universo textual, es decir, el conjunto de texto en bruto sin filtro analítico ni alineación. A partir de este, se elaboró el corpus general monolingüe y luego el corpus específico paralelo (con alineación). El corpus específico paralelo y multimodal se basó en criterios específicos que se exponen más adelante (véase

la sección 4.5.1). Cada etapa del corpus se usó con fines de producción de datos. El siguiente diagrama presenta el proceso de transformación del corpus según las etapas analíticas.

Figura 17 — Estructura del corpus según las etapas de análisis



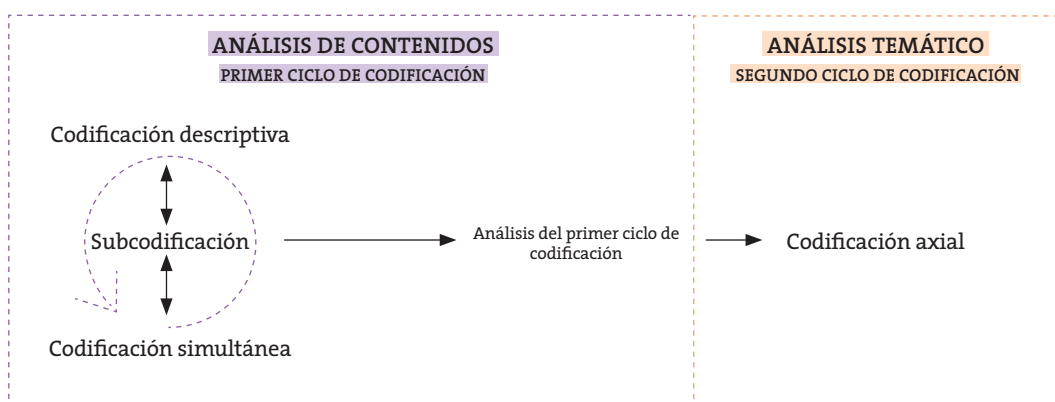
4.4 — El análisis de contenidos y el análisis temático

Bernard y Ryan (2010) definen el análisis de contenidos como un conjunto de métodos para codificar y analizar datos, es decir, este método funciona como cualquier otro para recoger información, pero con las especificidades de aplicación a la lectura e interpretación de documentos escritos o información que ha sido transcrita (Ruiz & Ispizua, 1989, p. 182; Schreier, 2012, p. 3). La lectura que requiere el análisis de contenidos es una lectura completa, consciente y con el objetivo de extraer los significados de los textos en las distintas dimensiones del discurso: comunicativa, pragmática, semiótica (Hatim & Mason, 1995). Este proceso de lectura analítica (*close reading*) se concreta en la identificación de códigos, entendidos como frases o unidades léxicas propuestas por el investigador mediante las

que asigna a un dato (lingüístico, visual, audiovisual) un atributo sumativo, destacable, evocativo o que engloba su esencia (Saldaña, 2012, p. 292).

El proceso de codificación se dividió en dos etapas o ciclos, de acuerdo con las dos técnicas de producción de datos utilizadas para el análisis del corpus general monolingüe monomodal. El primer ciclo de codificación correspondió al análisis de contenidos (en tanto técnica de producción de datos); dicho ciclo guarda relación con lo que, en la teoría fundamentada, se denomina codificación abierta (*open coding*) y básicamente permite vincular un código a un significado o significados que surgen desde la teoría o desde los propios datos. El primer ciclo de codificación se realizó con el programa informático Nvivo 12, dado que fue necesario registrar y sistematizar la información de los diálogos que era codificada línea por línea.

Figura 18 – Ciclos y técnicas de codificación utilizados



Nota: Elaboración propia a partir de la propuesta de técnicas de codificación de Saldaña (2012).

El segundo ciclo permitió integrar las categorías iniciales en temas de acuerdo con patrones, por ejemplo, recurrencia de acciones de los personajes (causa y consecuencia), relaciones entre personajes, datos de la serie con nociones teóricas (Miles *et al.*, 2014, p. 87). El segundo ciclo de codificación constituye el análisis temático (en tanto técnica de producción de datos). En la figura 18, se presenta un diagrama de los análisis de datos y contenidos relacionados con los ciclos de codificación, con el detalle de los tipos de codificación utilizados —la terminología sobre los ciclos de codificación pertenece a la propuesta de Saldaña (2012)—.

El análisis temático comparte aspectos básicos con el análisis de contenidos, en particular, relacionados con el valor epistemológico del texto, el proceso de codificación y los criterios que permiten alcanzar la confiabilidad y validez de dicho proceso (como se mencionó en la sección anterior). Por definición, el análisis temático también permite resumir, organizar y describir el material textual a partir de la identificación de significados en el corpus (Clarke & Braun, 2006; Nowell *et al.*, 2017, p. 2). Sin embargo, el aspecto diferencial es que el trabajo no termina en la elaboración de categorías y la codificación, sino que la producción de temas

requiere precisamente de procesos previos de codificación y elaboración de categorías. En ese sentido, los temas son el resultado de la integración de categorías de acuerdo con su concurrencia y recurrencia, y a la identificación de patrones (Clarke & Braun, 2006, p. 79).

En esta tesis, el análisis temático sirvió para explorar los discursos movilizados en las dinámicas entre los personajes e identificar las posiciones de sujeto que ocupan los personajes gay. Para ambos objetivos fue necesario comprender los datos no solo como material textual o enunciados, sino sobre todo como partes de significados compartidos y representados en la televisión que, a su vez, permiten hablar sobre un tema y modelan o condicionan la manera de hablar sobre dicho tema.

4.5 — El análisis contrastivo-multimodal

En el desarrollo de la teoría sociosemiótica, los estudios han seguido caminos tanto deductivos (propuesta teórica aplicada a un caso) como inductivos (análisis de un texto multimodal que conduce a una generalización teórica). Ambas aproximaciones han resultado productivas en el avance de las teorías sobre la multimodalidad (O'Halloran & Smith, 2012). En el caso de los estudios traductológicos, específicamente, en la corriente de los Estudios Descriptivos de Traducción, Toury (2012) también avanzó propuestas teóricas, en tanto normas de traducción mediante estudios de caso. Los estudios de caso resultan ser una estrategia generalizada en los estudios de traducción. Mediante los hallazgos de estas investigaciones es posible establecer transferencias y generalizaciones teóricas que permiten avanzar el conocimiento en distintos subcampos de la traductología (Susam-Sarajeva, 2009). Como propone Kaindl (2012b), el análisis textual aplicado tanto en estudios de caso como en estudios de corpus resulta una técnica de producción de datos pertinente para responder las preguntas de base de todo trabajo sobre multimodalidad: «[O]ne, in what way are the different modes composed and how do they work; and two, what are the correlations and interaction modalities between the different modes» (Kaindl, 2012b, p. 265).

El análisis textual contrastivo es un método de investigación ampliamente difundido en la traductología.⁴⁵ Pérez-González (2014a) señala, con respecto a esta manera de analizar textos fuente y meta, que se trata de uno de los «modelos» de investigación más tempranos y de fácil desarrollo en la traductología. «Typically more static than their process counterparts, comparative models focus on translated output (products) to chart relations of equivalence or, more loosely, correspondence between source and target texts» (Pérez-González, 2014a, p. 110). En efecto, la descripción de las diferencias entre el texto fuente y el texto meta se han estudiado mediante categorías basadas en supuestos de equivalencia, por lo general a partir de conceptos de larga tradición en la traductología, como *cambios de traducción*, *rangos* o *unidad de traducción* (Catford, 1965) o *procedimientos técnicos* (Vinay & Darbelnet, 1977). Para Toury (2004), el emparejamiento de segmentos y la identificación de cambios de

45 Williams y Chesterman (2002, p. 6) clasifican el análisis textual y la traducción como un área de investigación. No obstante, es pertinente señalar que el contraste entre traducciones (textos meta) y textos fuente constituye un método particular, debido a que es comparable con el análisis del discurso o de contenidos, que incluye además una dimensión interlingüística de comparación o contraste.

traducción ha partido de «una noción maximalista u óptima de la reconstrucción del texto origen» (p. 128). Dicha estrategia metodológica de partir de los cambios de traducción para caracterizar el texto meta ha tenido además como base un supuesto negativo (extremo o moderado) que valora los cambios como errores o intentos fallidos (Toury, 2004, p. 128).

No obstante, Toury (2004) también proponía que los cambios son solo «procedimientos de búsqueda» y no un fin por sí mismos, dado que para los EDT la finalidad es explorar el concepto de traducción subyacente al corpus objeto de estudio. Lo relevante es, como señala Freddi (2013), que el contraste aplicado a corpus paralelos es una estrategia pertinente para la investigación de regularidades presentes en los textos traducidos. «They allow the examination of the regularities and idiosyncrasies of translated texts as a result of the direction of translation by making visible the additions, suppressions and “reshuffling” as described by Toury» (Freddi, 2013, p. 492). De esta manera, los segmentos analizados constituyen datos sobre aspectos formales (microestructura de los enunciados) y también de estratos más abstractos, relacionados con el género e incluso el discurso. Para Toury (2004), la relevancia de este tipo de análisis se encontraba en que el contraste entre pares de segmentos o datos lingüísticos permitía acceder a entidades de nivel superior o de estratos más ideológicos y vinculados con los discursos de poder de los sistemas socioculturales en los que los textos funcionan como hechos semióticos.

Los textos objeto de este tipo de análisis constituyen corpus paralelos. Los corpus paralelos pueden ser de distinto tipo, como, por ejemplo, constituidos de un solo texto fuente y diferentes traducciones (diacrónicas o sincrónicas); de varios textos fuente con sus respectivas traducciones. Asimismo, la extensión de los corpus puede variar, yendo de los miles a los millones de palabras. A pesar de ello, el análisis contrastivo no puede ser exhaustivo en relación con las dimensiones textuales. Por ello, las investigaciones que utilizan este análisis se enfocan en aspectos específicos, formales o de contenido, relacionados con los temas del estudio. Al respecto, Toury (2014) señalaba sobre los segmentos que son pertinentes o apropiados para el análisis contrastivo: «El requisito fundamental parece ser que las unidades que se elijan para trabajar sean relevantes para la operación que se va a efectuar con ellas» (p. 133). Así, las formas de componer el corpus para el análisis contrastivo tienen implicaciones en relación con la capacidad de generalización que se espera de una investigación científica, ya sea que se entienda la generalización mediante enfoques pospositivistas o de estudios cuantitativos (que requieren corpus representativos), o como generalización lógica relacionada con los hallazgos de un estudio de caso.

Como se mencionó antes en relación con los estudios sobre TAV bajo el paradigma descriptivista, identificar normas de traducción se relaciona con el propósito de las investigaciones multimodales que es «to understand the principles of use and modal resources available in a multimodal representation (a multimodal text) or the situated communicative moment» (Jewitt, 2014a, p. 23). El análisis textual constituye entonces un método que responde a este tipo de objetivos —en la medida que permite identificar las formas en que los modos se usan en texto y contexto—, y establece fundamentos empíricos

desde los que se puede ir de elementos microestructurales a prácticas discursivas que enmarcan los textos multimodales. Sin embargo, dado que se trata de un método que debe permitir explorar relaciones tanto intersistémicas (las lenguas de traducción) como multimodales, se deben identificar criterios de descripción pertinentes. Dichos criterios de descripción se resumen en cuatro según el modelo analítico presentado en el capítulo 3 y en particular en la sección 3.7; los criterios son los siguientes:

- ▶ Modos e interacciones semióticas
- ▶ Técnicas de traducción
- ▶ Restricciones de traducción
- ▶ Normas de TAV

Estos cuatro criterios se integraron en las matrices de transcripción multimodal para el análisis del corpus específico paralelo como se describe en la sección siguiente.

4.5.1 — Transcripción para el análisis contrastivo-multimodal


En los estudios enfocados en textos multimodales, la transcripción se puede comprender como una *transducción* —«the process of moving meaning-material from one mode to another» (Kress, 2010, p. 125)—, dado que se produce un intento de representación de los distintos modos comunicativos mediante el modo lingüístico escrito principalmente. El proceso y producto de transcripción multimodal debe comprenderse como una selección propositiva, motivada por fines investigativos. En palabras de Flewitt *et al.* (2017), «[a]ll transcriptions must be recognized as reduced versions of observed reality, where some details are prioritized and other left out» (p. 50). No obstante, la confiabilidad de dicha reducción semiótica tiene respaldo en la propuesta metodológica expuesta en este capítulo y la adecuación de los instrumentos de transcripción a los objetivos de investigación.

El modelo de matriz de transcripción multimodal reconocido en los estudios de TAV es el presentado por Taylor (2003), que tiene como objeto la transcripción de los componentes visuales (acciones cinésicas, principalmente), los diálogos hablados en la lengua fuente y los subtítulos en la lengua meta. Como se ve en la figura 19, la primera columna de la matriz de transcripción está reservada para un fotograma marcado por el subtítulo objeto de análisis. Taylor (2016) describe el propósito de la matriz de la siguiente manera:

The transcription consists of a grid divided into rows and columns which contains a description, screenshot by screenshot (at pre-determined intervals), of what can be seen in the unfolding of a film sequence, what is happening and what sounds can be heard (Taylor, 2016, p. 228).

El uso de la matriz atiende a la interacción semiótica en textos audiovisuales y la manera en que los subtítulos se integran (descripción) o podrían integrarse al funcionamiento de otros modos comunicativos (prospectiva y prescriptivamente). De esta manera, la matriz de transcripción multimodal permite el análisis de traducciones audiovisuales (no solo productos subtitulados), así como de textos audiovisuales susceptibles de ser traducidos. En este último caso, el análisis sería uno pretraslativo y, en cierta medida, prescriptivo dado que conlleva ponderar opciones de traducción valoradas como más efectivas en el marco de la formación de traductores audiovisuales (Taylor, 2004, p. 170).

Figura 19 – Matriz de transcripción multimodal propuesta por Taylor (2003, 2016)

Visual Frame	Soundtrack	Soundtrack	Subtitle
	Guido, son and other prisoner in civilian clothes accompanied by guard. Guido takes son's hand. Both men look at the boy. The guard observes the scene.	Guido's son speaks. "Dove va lo zio?" Sound of walking. Soft music in background	"Where is Uncle Eliseo going?"

Nota. Imagen extraída de Taylor (2016, p. 229).

Debido a que la propuesta de Taylor es una adaptación del modelo primario de Anthony Baldry y Paul Thibault⁴⁶, resulta pertinente volver a la propuesta de ambos autores para retomar nociones que resultan pertinentes para esta investigación. En su trabajo conjunto Baldry y Thibault (2006) ponen de relieve el principio de integración semiótica entre modos (*resource integration principle*; véase la sección 3.7 en el capítulo anterior) que inevitablemente tiene lugar en todo texto —todo texto es multimodal en principio—. De acuerdo con el tipo de textos analizados —caracterizados por cuestiones culturales, pero también materiales y mediales—, los modos de analizar pueden ser numerosos y los significados producidos también, dado que la interacción entre modos crea un todo que es más que la suma de sus partes (Flewitt *et al.*, 2017, p. 52). De esta manera, el hecho de organizar los textos en modos (separados) implica una abstracción analítica (Baldry & Thibault, 2006, p. 18), en la que la transcripción multimodal es una estrategia y la matriz de transcripción es el instrumento que hace dicha abstracción operativa.

Baldry y Thibault (2006) diferencian entre los análisis macro y micro para los que corresponden una macrotranscripción y microtranscripción respectivamente. El macroanálisis y la macrotranscripción corresponden a una mirada global de los textos analizados, considerando, por ejemplo, el género textual, el medio, así como los discursos preexistentes y citados, y otros novedosos (Baldry & Thibault, 2006, p. 166). El microanálisis, por otro lado, apunta al trabajo con unidades o segmentos que revelen la interacción entre

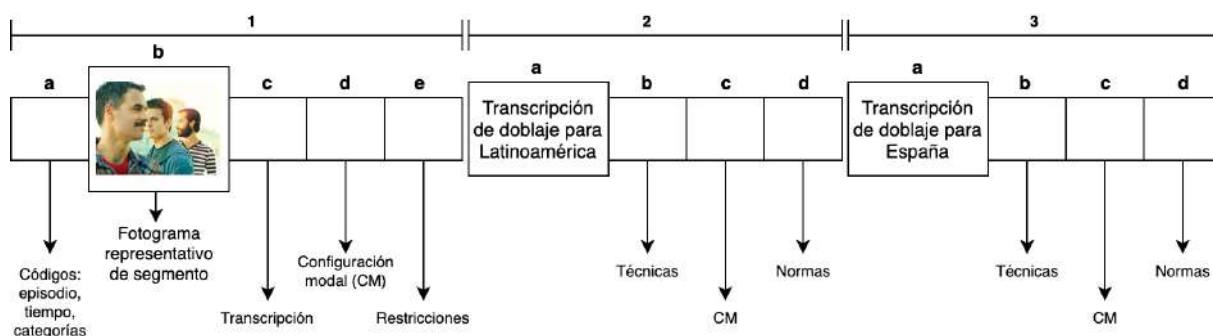
⁴⁶ El volumen al que hace referencia Taylor (2003, 2006, 2013) es el siguiente: Baldry, A. (Ed.) (2000). *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore. En dicho volumen se encuentran capítulos de autoría de Baldry y Thibault.

modos o recursos semióticos, y los significados derivados de dichos procesos. Con el análisis de estos segmentos, que en el caso de los textos audiovisuales corresponderían a escenas o secciones de estas determinadas por las preguntas y objetivos de investigación, el principio subyacente al trabajo de microtranscripción es el de comprensión de significados que supone identificar unidades analizables del texto audiovisual.

The meaning-compression principle is a principle of economy whereby patterned multimodal combinations of visual and verbal resources [...] provide semiotic models of the larger, more complex realities that individuals have to engage with. In this way, a given combination of resources compresses, in its patterned arrangements, meanings which can be unpacked and integrated into a more specified semiotic configuration on a higher level of textual organization (Baldry & Thibault, 2006, p. 19).

Por ello, considerando los objetivos de investigación de esta tesis, el trabajo de (micro) transcripción multimodal se desarrollará usando el instrumento mostrado en la figura 20. Dicha matriz permite transcribir los contenidos lingüísticos y los modos que interactúan en la representación de masculinidades gay en *Looking*. Como se expuso en secciones anteriores (4.3.1 y 4.3.4), los segmentos transcritos corresponden al corpus paralelo multimodal. Dicho corpus es el producto de etapas de análisis previas (el análisis de contenidos y el análisis temático) que, debido a que fueron aplicadas al caso en su totalidad, corresponden a una dimensión del macroanálisis señalado por Baldry y Thibault (2006).

Figura 20— Estructura de matriz para la transcripción multimodal y contrastiva de los doblajes de *Looking*



El corpus específico, paralelo y multimodal cuenta con 1282 segmentos que fueron vaciados en la matriz de transcripción multimodal. La matriz incluye tres secciones principales: (1) texto audiovisual fuente, (2) texto meta correspondiente al doblaje para Latinoamérica, (3) texto meta correspondiente al doblaje para España. En la primera sección, se incluyen campos para (a) los códigos de temporada, episodio y tiempo y de las categorías analíticas (resultado del análisis de contenido y temático); (b) un fotograma representativo de la imagen en movimiento; (c) la transcripción de los diálogos en inglés; (d) el campo para identificar los modos y la interacción

semiótica en los segmentos específicos (véase la sección 3.4.3 sobre el concepto de configuración modal); y (e) el campo para identificar las restricciones de traducción en tanto patrones específicos de interacción modal (véase la sección 3.7.4). En el caso de las secciones correspondientes a los doblajes, se incluyen campos para (a) la transcripción, (b) las técnicas, (c) la configuración modal (CM), (d) las normas de traducción movilizadas tanto por las técnicas y las restricciones.

De esta manera, la matriz de transcripción multimodal sigue la propuesta inicial de Baldry y Thibault (2006), e integra los campos pertinentes para el análisis contrastivo de los doblajes en español.⁴⁷ Como toda propuesta de matriz de transcripción, las dimensiones del texto audiovisual no pueden ser objeto de una transducción completa.

Arriving at levels of description that parallel those already achieved for language is a complex task. This involves the description and interpretation of both inter-modally and intra-modally: describing ways in which different modes interact together in different circumstances, and in different combinations but also describing how individual modes are constituted, and in differential function of their constituents in different sites of representational activity (Flewitt *et al.*, 2017, p. 46).

De esta manera, una propuesta de transcripción razonada y coherente con los objetivos de investigación conlleva no reducir recursos semióticos al estatus de contexto. Al respecto, cabe resaltar que todos los segmentos analizados cuentan con los respectivos archivos de video almacenados aparte, pero estos fueron usados durante todas las etapas de análisis. Así, se cumple con el requisito necesario postulado por Allwood (2009) de que se pueda acceder a los registros en video, audio y las transcripciones a lo largo de la investigación.

4.6 — Estrategia operativa

A continuación, se describen las distintas fases y tareas que constituyen la metodología de esta tesis. Se trata de una forma de construir la confiabilidad de la investigación mediante la exposición clara de las fases por desarrollar, ya sea con fines de replicación del estudio o para minimizar errores y sesgos durante la ejecución (Yin, 2003, p. 37). La información presentada en las tablas que siguen ha sido organizada en etapas y fases. La etapa 1 se estructuró a partir de la primera pregunta específica y cuenta con tres fases que corresponden a cada uno de los objetivos específicos de dicha pregunta. La etapa 2 corresponde a la segunda pregunta de investigación y cuenta con dos fases relativas a los objetivos específicos. En la columna del extremo derecho se encuentran señalados los capítulos de la tesis en los que se pueden consultar los resultados de cada una de las fases de investigación. Por otro lado, si bien la tabla presenta un orden lineal o correlativo de las fases de cada etapa, solo se trata de una presentación que privilegia la comprensión del proceso de investigación. Las tareas relacionadas con cada fase, en realidad, siguieron un orden circular, de retroalimentación continua a partir de lo hallado en cada momento del proceso de investigación.

⁴⁷ Baldry y Thibault (2006), a lo largo de su libro, proponen varios modelos de matrices de transcripción de acuerdo con el texto analizado y caracterizado por un género o un medio específicos. La elección de una matriz de transcripción como esta sigue, en efecto, la propuesta de Taylor, aunque adaptada a fines investigativos distintos. Otros modelos de transcripción multimodal pueden encontrarse en Norris (2002) y Flewitt *et al.* (2017).

Tabla 8 — Etapas y fases de la aplicación del diseño metodológico

Pregunta general	¿Cómo se representan las masculinidades gay de los personajes de la serie <i>Looking</i> en sus versiones dobladas para Latinoamérica y España?		
Objetivo general	Analizar la construcción de las masculinidades gay de los personajes de la serie <i>Looking</i> sus versiones dobladas para Latinoamérica y España.		
Etapa 1			
Pregunta específica	¿Cómo se construyen las masculinidades gay en la serie <i>Looking</i> ?		
Fases por objetivo			
Objetivos específicos	Técnica	Fuentes	Resultados
1. Identificar las relaciones entre género televisivo y medio de transmisión de <i>Looking</i> .	Contextualización como parte el estudio de caso	Temporadas y telefilme en video Documentos escritos y audiovisuales pertinentes	Capítulo 5
2. Describir la función del <i>camp</i> como instrumento para la representación de las masculinidades gay.	Análisis de contenido	Corpus general monolingüe	Capítulo 6
3. Explorar los discursos de la narrativa de la serie con atención a las posiciones de sujeto de los personajes.	Análisis temático	Corpus específico monolingüe	Capítulo 7
Etapa 2			
Pregunta específica	¿Cómo se traducen las representaciones de las masculinidades gay en las versiones dobladas de <i>Looking</i> en español?		
Fases por objetivo			
Objetivos específicos	Técnica	Fuentes	Resultados
4. Analizar la resemiotización del <i>camp</i> y los discursos sobre masculinidades gay en las versiones dobladas en español.	Análisis contrastivo-multimodal	Corpus específico paralelo y multimodal	Capítulos 6 y 7
5. Analizar las traducciones y las formas de integración semiótica usadas en las versiones dobladas en español.	Análisis contrastivo-multimodal	Corpus específico paralelo y multimodal	Capítulos 6 y 7

— **Los géneros**
de *Looking*

5

El presente capítulo inicia el recorrido analítico de la tesis. Debido al diseño metodológico empleado, resulta necesario explorar el contexto de la serie *Looking* y definir su estatus como estudio de caso atípico. Sin abandonar la finalidad analítica, contextualizar un producto de teleficción como el de esta tesis significa identificar aspectos fundamentales de las tecnologías de sexo/género mediatizadas. Como propone van Leeuwen (2004) sobre el análisis multimodal, resulta importante considerar cómo el género televisivo y el propio medio de comunicación influyen en las representaciones. El análisis de estos aspectos se ajusta a conocer la dimensión contextual y paratextual de los productos telecinemáticos, como forma de identificar coordenadas para la interpretación de las representaciones en sus versiones traducidas, como sugiere Díaz Cintas (1998) y como han hecho ya en el caso del cruce entre TAV y género (de Marco, 2012) y la TAV y lo *queer* (Silva Barbosa, 2018). Solo así es posible posicionarse críticamente frente al entretenimiento y comprender que la voluntad del espectador de ver/saber solo es sostenible en tanto haya una integración entre ideología, géneros reconocibles y modos comunicativos en narrativas audiovisuales de consumo mundial.

En resumen, con esta primera etapa analítica se pretende mirar, críticamente y sin garantías, las narrativas producidas en el Norte global que probablemente se sostienen en el monolingüismo estructural que afecta las representaciones televisuales sobre la experiencia contemporánea de las identificaciones gay. Definir estas características de *Looking* como caso de estudio tendrá implicaciones en las conclusiones de la investigación y la capacidad de generalización teórica de los resultados del estudio.

5.1 — *Looking*

Looking es una serie estadounidense, creada por Michael Lannan y dirigida principalmente por Andrew Haigh; ambos además fungieron como productores ejecutivos. La serie comenzó a emitirse en HBO en enero de 2014, con una segunda temporada que inició en enero de 2015. Al finalizar la segunda temporada se anunció su cancelación por razones de baja audiencia (Moylan, 2015, para. 5); no obstante, se anunció un telefilme que serviría como cierre para la serie. *Looking The Movie* (Haigh, 2016) se estrenó en julio de 2016 también en HBO. La serie se distribuyó en Latinoamérica por la señal de cable de HBO y está disponible en el servicio de televisión bajo demanda HBO Go. *Looking* se puede entender en español como buscar, ya que los títulos de los episodios tienen el fraseo «*Looking for...*». Asimismo, puede hacer referencia a la frase «*(just) looking*» que se utiliza en los estados de los usuarios de las aplicaciones móviles para hombres gay que buscan tener encuentros sexuales.

En la breve reseña de la página web de la serie se lee: «Three thirtysomething friends living in San Francisco explore the exciting, sometimes overwhelming, options available to a new generation of gay men» (HBO, 2016). Sobre la caracterización de los tres protagonistas gay, la crítica ha asimilado esta serie a *Girls*, otra serie de HBO sobre un grupo de amigas heterosexuales que viven Nueva York. El principal punto de comparación es la cotidianidad de las acciones y los hechos en la vida de los protagonistas. No obstante, la recepción tanto de *Girls* como de *Looking* reflejan un tipo de baremo de recepción específico (véase la sección

5.5.1). Al respecto, se ha criticado que las situaciones de la serie resultan tan verosímiles que pueden terminar siendo «aburridas»; también se ha dicho que *Looking* parece una película independiente que ha sido serializada (Lowry, 2015; Moylan, 2015, para. 1). No obstante, también se ha planteado que la serie aborda la vida de sujetos gay que viven en una ciudad cosmopolita, por lo que lo representado en pantalla sería cotidiano solo en ciudades con un desarrollo urbano, comercial y cultural próximo al de San Francisco (Manganas, 2015, p. 39). Por otro lado, la experiencia del personaje principal, un hombre blanco de clase media, tampoco revelaba un interés claro por representar la diversidad en las intersecciones de raza, clase, edad, entre otras categorías, que se relacionan con la comunidad gay o *queer* de estas urbes (Lang, 2013; Villarreal, 2015, para. 6).

El desencuentro de opiniones en relación con la calidad de la serie —como la pertinencia de su humor y tono general (realista, melancólico o demasiado cotidiano), el ritmo de desarrollo de los arcos narrativos (cautivador o lento)— van de la mano con las críticas sobre la representación de personajes gay. La serie fue producida en un momento de hipervisibilidad gay, con personajes principales que no recurren a los clichés de series contemporáneas, sin asumir una posición política evidente o abordar temáticas sensibles de manera frontal. Por ello, el lugar que asume *Looking* en medio de las demás series de televisión de la etapa de hipervisibilidad aún está en debate y resulta una serie relevante para identificar formas de inflexión en la representación de las identidades y subjetividades gay.

Looking no es una producción que surge en el vacío, sino que aparece con coordenadas específicas: en un momento de hipervisibilidad de la identidad gay, en relación con otras series de televisión con personajes gay (*Glee*, *Modern Family* o *The New Normal* como las más representativas) y una década después de *Queer as Folk*, serie dramática de gran importancia en la representación del colectivo gay. En la siguiente sección se presenta un marco temporal para comprender el surgimiento de *Looking*.

5.2 — *Quality TV*

Rogers, Epstein y Reeves (2002) elaboran una clasificación de las etapas de la televisión estadounidense desde fines de la década de 1940 hasta la primera década del 2000. Denominan a estas etapas TV I (aproximadamente de 1948 a 1975), TV II (de 1975 a 1995) y TV III (desde 1995). Cada una de estas viene marcada por transformaciones tecnológicas, así como cambios económicos en la industria televisiva y en Estados Unidos en general. Las dos primeras etapas están relacionadas causalmente, dado que la televisión de la posguerra (TV I) apuntaba a un consumo ético de contenido sin controversias y que agrada a la gran mayoría, si no a todos los televidentes de Estados Unidos; mientras que la TV II se entiende como una reacción definida por el consumo exagerado de una economía posfordista y que derivó en contenidos producidos para consumidores específicos. «[T]he relationship between Fordism's classic consumerism and post-Fordism's overconsumption is roughly analogous to the relationship between TV I's causal viewing and TV II's avid fanship» (Rogers *et al.*, 2002, p. 45).

Precisamente, en el paso de la TV II a la TV III, suceden cambios cualitativos en los programas de televisión, principalmente en las comedias y los dramas, así como en el formato seriado de dichos programas, que conllevan la consolidación de la oferta de televisión «de calidad» (*quality TV*). El concepto de *quality TV* surge en la década de 1980 —específicamente en 1984 con la publicación *MTM: «Quality Television»* (Feuer *et al.*, 1984)—.⁴⁸ Una década después, Thompson (1996) definiría una serie de criterios a partir de un conjunto de series de televisión que, según propone, forman parte de la tipología. Estos criterios señalan que esta televisión de calidad no se adscribe a un género específico, sino que transforma los patrones convencionales; se apuesta por la hibridación de géneros, la independencia de los creadores y la noción de autoría; la estética y forma de los productos revelan el estilo de la cadena de televisión; se privilegia el realismo de la representación; la audiencia objetiva está marcada por su nivel socioeconómico y, a la vez, el estilo y la complejidad (por ejemplo, marcada por la intertextualidad) de estas series restringe su consumo masivo; la serie depende no de un solo personaje, sino de un reparto cuyas líneas argumentales se desarrollan en conjunto y a lo largo de varios episodios o toda una temporada; las tramas complejas ponen de relieve la función del guion y el guionista; se apuesta por abordar temas controvertidos; por todo ello, suelen tener una recepción privilegiada por la crítica especializada (Thompson, 1996).

El estreno de *Los Soprano* en 1999 marca un antes y un después entre la producción la televisión de calidad y, en particular del canal, HBO, cuya programación propia había comenzado en 1980. En esa etapa temprana, el contenido propio se definía como «mature and provocative original programming» para «affluent, educated males between the ages of eighteen and thirty-four» (Rogers *et al.*, 2002, p. 50). No obstante, en la década de 1990, la consolidación de la programación propia recurre a un modelo de producción bastante específico: la colaboración con autores consolidados, la utilización de temas tabú (palabras malsonantes, violencia extrema, situaciones sexuales, uso de drogas, tópicos argumentales previamente poco explorados) y la renovación de géneros y fórmulas narrativas (Cascajosa Virino, 2006, p. 26). Estos tres ejes básicos aplicados a la producción de entretenimiento televisivo han influido sobre todo en el macrogénero dramático y las hibridaciones que surgieron precisamente de la nueva forma de hacer televisión. Todo este proceso se consolidó con el eslogan clave «It's not television. It's HBO». Como explica Cascajosa Virino (2009), el celebrado eslogan de HBO «No es televisión, es HBO» iba a ser la guía para «un nuevo modelo de programación en el que cada serie debía romper, de alguna forma, algún tipo de convencionalismo estilístico o temático» (p. 16). Además, a finales de la década de 1990 e inicios del 2000, técnicamente los avances en los equipos, formatos y aspectos materiales de la producción televisiva también se han acercado a los recursos cinemáticos que podían ser muy costosos, requerir de conocimiento especializado para su uso. Los formatos de filmación así como

⁴⁸ Carrión Domínguez (2019) señala que se deben diferenciar las líneas de investigación relacionadas con los estándares de calidad (calidad en la producción, aseguramiento de la calidad, gestión de la calidad) y el fin social de la televisión, de los estudios sobre la *quality TV*, que es una línea de investigación enfocada en la teleficción seriada y que guarda relación con las olas doradas de la producción televisiva.

las herramientas tecnológicas de posproducción, y las dimensiones y resolución de los nuevos televisores democratizaron una experiencia de visionado superior a lo que podía esperarse de productos televisivos antes del 2000 (Nelson, 2007, p. 43).

Este proceso de producción y las características específicas de lo que corresponde la *Quality TV* (Thompson, 1996) derivan en series de televisión o ficciones seriadas que pueden reconocerse como un género televisual. «At this level, to label something “quality television” is more like making a generic classification: it is comparable to agreeing that a certain film is a Western» (Cardwell, 2007, p. 21). No obstante, el modelo creador de dichas series (importado de las producciones británicas) tiene implicaciones ideológicas en relación con lo estético que sí, en efecto, una vez concretizado el producto, pueden identificarse lugares comunes con otras series de televisión «de calidad». ⁴⁹ En ese sentido, los productores principales (*showrunners*) y sus equipos que trabajan en la creación de los episodios constituyen una dimensión de autoría predominante y mucho más significativa que en series de televisión de cadenas que miden el éxito en los índices de audiencia (Cascajosa Virino, 2006, p. 27). Lo relevante del modelo creador es que existe alguien identificable a quien reconocer la expresión visual, la sofisticación del guion y los diálogos, la estética en general, entre otros beneficios de autoría que son la contraparte de la responsabilidad de cargar con la apuesta económica y el éxito potencial de los que el medio televisivo siempre ha dependido.

Lo que sucede en la primera década del 2000 es que no son solo los canales *prémium* los que apuestan por el macrogénero dramático para producir contenidos que fuesen exitosos en su recepción por parte del público y la crítica. No obstante, en esta década también suceden hechos históricos que marcan hitos en la transformación de la televisión estadounidense, por ejemplo, el ataque de Nueva York del 11-S afectó los programas policíacos y de espías (Cascajosa Virino, 2009, p. 26). Otros cambios tienen que ver con las representaciones identitarias y de género que se creían monolíticas, pero que comenzaron a quebrarse. Pérez L. de Heredia (2016, p. 167) propone que, en este periodo, como parte del nuevo paradigma ideológico y cultural, tenía que haber un cambio en relación con el concepto del género, debido a la nueva realidad geopolítica y cultural. «El centro de atención debe ampliarse y superar el concepto de mujer para acoger la representación de sujetos que se encuentran en una posición minorizada por razón de circunstancias sexuales, raciales o religiosas» (Pérez L. de Heredia, 2016, p. 167).

Dicho cambio en las representaciones televisuales tiene que ver con la fragmentación paulatina de las audiencias y el desarrollo de nuevas estrategias de producción de contenidos centrados en grupos específicos. Cascajosa Virino (2009) señala que uno de los públicos privilegiados por esta estrategia fue el mercado homosexual:

⁴⁹ Cardwell (2007) explora la tensión que existe entre la *quality TV* (la televisión «de calidad») y la buena televisión. La autora pone de relieve la manera en que la crítica inglesa y la estadounidense tienen posiciones divergentes en torno al concepto (*quality TV*).

Uno de los exponentes más llamativos ha sido la producción de series dirigidas al mercado homosexual. El canal de cable *premium* Showtime, en plena crisis respecto a su modelo de producción de series original, optó por adaptar la serie británica *Queer as Folk* (2000-2005) para el mercado norteamericano, trasladando a sus protagonistas desde el Manchester original hasta la ciudad de Pittsburgh. La serie mostró las vidas de un grupo de hombres homosexuales jóvenes y urbanos cuyas existencias se mostraban escasamente diferentes de la de un grupo de amigos heterosexuales de parecidas condiciones socio-económicas. Sin restricciones en cuanto al contenido, *Queer as Folk* era generosa en cuanto a escenas de sexo explícito, pero tampoco renunciaba a ser políticamente reivindicativa. Su retrato difería notablemente de la representación de la homosexualidad que se hacía en otras series de las networks, en donde los personajes gay aparecían en un lugar confortable para la audiencia generalista y se ajustaban al arquetipo del hombre joven amable e inteligente pero asexualizado. La buena acogida de *Queer as Folk* estimuló el desarrollo de un equivalente femenino, *The L Word* (L, Showtime: 2004), sobre la vida de un grupo de amigas lesbianas de Los Ángeles (Cascajosa Virino, 2009, p. 27).

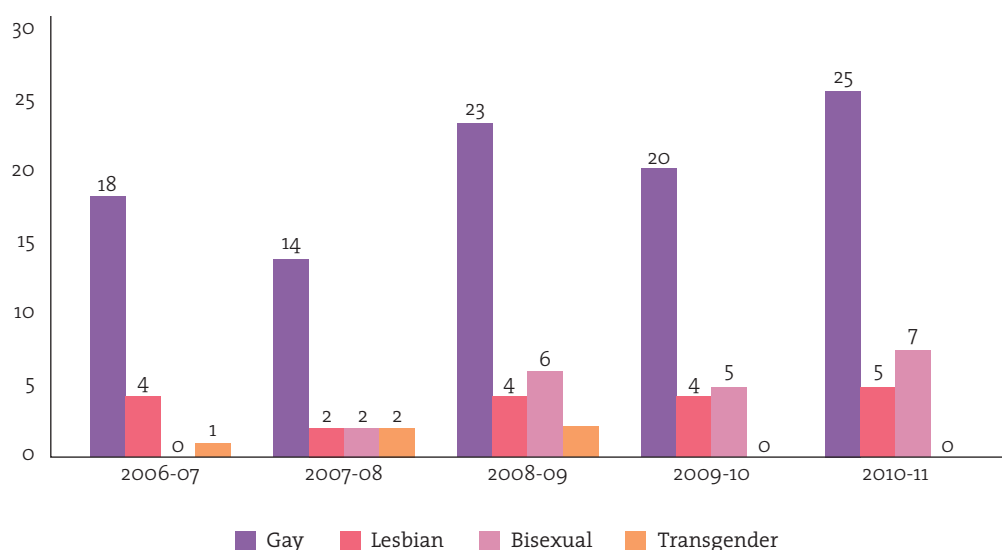
El inicio de *Queer As Folk*, junto con producciones como *The L Word*, o el importante recorrido de *Will & Grace* constituyen una muestra clara del camino hacia la hipervisibilidad. En esta primera década del nuevo milenio, específicamente desde 2005, la asociación no gubernamental GLAAD⁵⁰, con base en Estados Unidos, comenzó a publicar los informes *Where We Are on TV* (WWATV). En estos informes se evalúa la diversidad en los personajes LGBTQ+ regulares y recurrentes de series guionizadas de televisión estadounidense que se transmiten en el horario estelar de señal abierta y de cable (entre las 19:00 y las 23:00). Desde 2015, el informe también aborda los contenidos de las plataformas de *streaming* (GLAAD, 2015, p. 5). Los resultados del análisis incluyen, por ejemplo, el porcentaje de personajes LGBTQ+ del total de personajes de todas las series de televisión. La cantidad de personajes LGBTQ+ también se divide por orientación sexual, identidad de género, y por categorías raciales o étnicas. El análisis también separa la cantidad de personajes en series de drama y comedia, aunque esta sección ya no se encuentra en los informes desde 2015 (GLAAD, 2015, p. 7).

Después de revisar los informes del 2005 al 2015 se pudo identificar la tendencia creciente de las cadenas de señal abierta de Estados Unidos en cuanto a la promoción de personajes gay en sus series estelares. Si bien entre 2005 y 2009 la cantidad de personajes LGBTQ+⁵¹ era mínima en relación con el total de personajes de las series de cadenas como ABC, CBS, FOX, NBC: 1,3 % en 2006, 1,1 % en 2007, 2,6 % en 2008 y 3 % en 2009 (GLAAD, 2006, 2007, 2008, 2009); ABC era la cadena con más diversidad por tener la mayor cantidad de personajes gay y lesbianas —las identidades transgénero comenzaron a desempeñar roles protagónicos en series en la segunda década del siglo XXI—. A partir de 2009, Fox comienza a acercarse a los números de ABC con el inicio de la serie de comedia musical *Glee*. Desde el inicio del informe GLAAD, el cable ha tenido una mayor presencia de personajes LGBTQ+, tanto en cadenas de consumo general, como HBO y Showtime, como en cadenas con públicos LGBTQ+ específicos, Logo y Here! (GLAAD, 2009, p. 13).

50 La asociación se fundó en 1985 como respuesta al tratamiento amarillista de la epidemia del VIH por parte del New York Post. El acrónimo GLAAD hacía referencia a Gay & Lesbian Alliance Against Defamation (Alianza de gays y lesbianas contra la difamación); la denominación completa dejó de utilizarse en marzo de 2013 para dejar de lado el enfoque exclusivo en las identidades gay y demostrar así que su trabajo involucra también a la comunidad trans y bisexual (GLAAD, 2013).

51 En los informes de 2016 y 2017 ya se aprecia la sigla LGBTQ, por la inclusión de personajes *queer* y de género no binario en el informe (GLAAD, 2016, 2017).

Figura 21 — Tendencia de la cantidad de personajes regulares y recurrentes en cadenas de señal abierta de Estados Unidos



Nota. Gráfico extraído de GLAAD (2010, p. 16).

El año 2010 es significativo, porque desde 2005 representó el tercer año de aumento en la cantidad de personajes LGBTQ+ en las series de señal abierta de Estados Unidos, además de una mejora cualitativa en las representaciones. En ese año, las representaciones de personajes LGBTQ+ alcanzó el récord de 3,9 % de personajes regulares (23 de un total de 587 personajes; 5 más que en 2009). Asimismo, los personajes LGBTQ+ en los canales de cable fueron 35 (10 más que en 2009). ABC en señal abierta y HBO en cable mantenían el liderazgo por tener más personajes LGBTQ+ en sus series. En palabras del presidente de GLAAD en ese año, Jarrett Barrios:

The increase in lesbian, gay, and bisexual characters on primetime television not only reflects the shift in American culture towards greater awareness and understanding of our community, but also a new industry standard that a growing number of creators and networks are adopting (GLAAD, 2010, p. 3).

De los comentarios de los resúmenes ejecutivos a partir de 2010, pongo de relieve que, de la mano de la mayor presencia de personajes LGBTQ+, las historias de los personajes gay y lesbianas se integraron de manera coherente con los argumentos generales de las series (GLAAD, 2011, p. 3); abordaron temas actuales con las que las propias familias de personas LGBTQ+ podían identificarse (GLAAD, 2012, p. 4); y se reconoció el impacto potencial y positivo de estos personajes en los países en los que se retransmiten las series estadounidenses (GLAAD, 2013, p. 4).⁵² En la misma línea, el balance general del

⁵² Los comentarios positivos se refieren a la representación de hombres gay. Los informes revisados denuncian siempre la representación pobre (cuantitativa y cualitativamente) de personajes trans y lesbianas.

2014 *Network Responsibility Index*, también elaborado por GLAAD, propone que la mejora cualitativa en las representaciones en televisión tiene que ver con los cambios legislativos, políticos y, en general, sociales que favorecen a algunos grupos LGBTQ+; no obstante, la marginación y falta de visibilidad en algunas cadenas de televisión y sus series también es un indicador de un sesgo doloso y político en contra de la diversidad (GLAAD, 2014, p. 4).

Looking comienza a emitirse en HBO en 2014, cuando las cadenas de televisión abierta habían capitalizado ya las representaciones de la diversidad sexual; no obstante, la cantidad de personajes LGBTQ+ aún era más alta en aquella fecha: 64 personajes principales y 41 secundarios (GLAAD, 2014, p. 10). El canal HBO era en ese año el más inclusivo al contar con 15 personajes LGBTQ+ entre principales y secundarios. «The majority of those characters are found on *Looking*, which boasts the most out characters of any scripted series on the air» (GLAAD, 2014, p. 11).

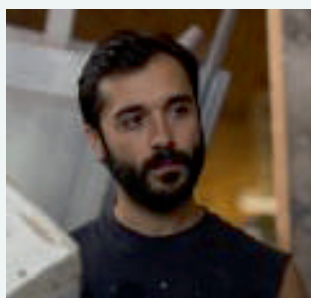
5.3 — Personajes y argumento

Los protagonistas de *Looking* son tres hombres gay: Patrick Murray, de 29 años en la primera temporada, es diseñador de videojuegos y fue criado en una familia conservadora en Denver (Colorado); Agustin Lanuez, de 31 años, es el mejor amigo de Patrick desde la universidad, viene de una familia de clase alta y trabaja en una galería de arte; Dom Basaluzzo, de 39 años, trabaja como sumiller en un restaurante y tiene la iniciativa de iniciar su negocio propio. Agustin y Dom son los mejores amigos de Patrick. Aunque el protagonismo de Patrick es central en las dos temporadas y sobre todo en el especial de televisión, los personajes de Agustin y Dom pueden desarrollarse a lo largo de toda la serie y llegar a una suerte de cierre, como sucede incluso con Patrick, al final de *Looking The Movie*.

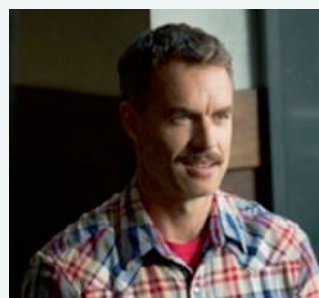
Figura 22 — Personajes principales



Patrick Murray (interpretado por Jonathan Groff) aparece en 18 episodios y el telefilme.



Agustin Lanuez (Frankie J. Alvarez) aparece en 17 episodios y el telefilme.



Dom Basaluzzo (Murray Barlett) aparece en 16 episodios y el telefilme.

Patrick se presenta al inicio de *Looking* como alguien aún en proceso de lograr su madurez emocional, en particular, sobre las relaciones amorosas. Aunque la identidad sexual de Patrick se define en las primeras escenas de la serie (mediante un encuentro casual en un parque), en la primera temporada exhibe un sentimiento de vergüenza y temor en relación con el ejercicio de su propia sexualidad —en particular, la penetración anal y las infecciones de transmisión sexual—. La raíz de estos sentimientos, según avanza la serie, se halla en la familia de Patrick —el sesgo de la clase media alta y posiblemente racista— y la manera algo furtiva y secreta en la que tuvo que aceptar su sexualidad durante su adolescencia en su ciudad natal. Estos aspectos problemáticos resultan destacados cuando Patrick tiene comportamientos erráticos al intentar relacionarse con sus sujetos de deseo. Por otro lado, su función como «buen amigo» (que escucha, se preocupa y da consejo) de Agustín y Dom resulta mucho más coherente y estable a lo largo de la serie. Patrick funciona como un punto de estabilidad en oposición con las características de los otros dos personajes, principalmente, en lo laboral o el consumo de alcohol/drogas. El objetivo de Patrick apunta a la madurez, entendida principalmente como tener una relación amorosa estable y como resultado de tomar decisiones por cuenta propia y con seguridad, y cuyas implicaciones pueda enfrentar y sin escapar cuando sea posible.

Agustín es el mejor amigo de Patrick. Como sucede con Patrick, Agustín tiene un comportamiento errático en cuanto a su relación amorosa. No obstante, mientras que Patrick funciona como un personaje con el que se puede simpatizar o ser empático, las acciones de Agustín son más antipáticas: rompe el vínculo íntimo con su novio al invitar a terceros a su relación; a pesar de su ascendencia latina, tiene expresiones racistas y clasistas contra Richie (interés amoroso de Patrick); critica de manera hiriente a la artista para la que trabaja y pierde su empleo; consume alcohol y drogas hasta terminar dormido en la calle. Estas acciones durante la primera temporada de la serie apuntan a un inconformismo y ansiedad en relación con su estilo de vida —relación de pareja, su trabajo y su profesión—. El objetivo de Agustín, por ello, se entiende que es alcanzar un nivel estabilidad emocional, entendida también como madurez, que comienza a desarrollar desde la segunda temporada. En dicha temporada conoce a Eddie —un hombre que trabaja con jóvenes *queer* en situación de riesgo y que es seropositivo— con quien luego se casará en el telefilme. El desarrollo de Agustín resulta en cierta medida irónico por su comportamiento autodestructivo y la actitud negativa que mostraba a las relaciones convencionales al inicio de la serie, pero a las que termina renunciando, no sin dudas, para tener una relación estable.

Dom es otro mejor amigo de Patrick y Agustín. El personaje —el físico del actor, la indumentaria del personaje y su clase social— hace referencia al modelo imaginario del *gay clone* o *Castro clone* de San Francisco: el modelo de sujeto homosexual surgido en la década 1970, que performa una masculinidad exacerbada mediante su vestimenta y el físico exacerbado que, a su vez, implican virilidad. En la primera temporada, Dom cumple cuarenta años, lo que sirve para enfatizar el momento de inconformidad que siente en relación con su trabajo hasta que se convierte en una frustración. No obstante, el personaje toma decisiones

pronto para emprender un negocio propio. En el especial de televisión se le muestra con un negocio estable que administra y que tiene éxito. El personaje de Dom se presenta como clave para abordar los temas intergeneracionales de la serie: es mayor que Patrick y Agustín, aunque mantiene el ritmo de vida de una persona diez años menor. Por otro lado, inicia una relación sentimental con Lynn (un hombre de cerca de sesenta años interpretado por Scott Bakula) a quien admira por su éxito económico y en quien halla su objeto de deseo.

Figura 23 – Personajes secundarios



Richie y Kevin personifican el deseo de Patrick en todo *Looking*. Resultan evidentes las oposiciones entre ambos personajes, por cuestiones de raza y clase principalmente, aunque también debido al tipo de emociones que buscan producir. Richie es un personaje con quien se puede simpatizar por su manera de enamorar a Patrick, su madurez (en oposición al erratismo de Patrick) y honestidad para entablar una relación amorosa. Kevin, por su parte, genera antipatía por insinuarse a Patrick cuando ya tenía novio y por terminar siéndole infiel con Patrick. Como sucede con los personajes principales, Richie y Kevin tienen conflictos personales y estos se exploran sobre todo en la segunda temporada: Richie con su familia, mientras que Kevin con su novio y la monogamia. En el especial de televisión, Kevin es posiblemente uno de los personajes cuyos conflictos personales no terminan de resolverse: vuelve con su novio, con las dudas iniciales, aunque confiesa amar a Patrick. El final de *Looking* sugiere que Richie y Patrick inician una relación y que Patrick decide acompañar a Richie lejos de San Francisco.

Doris es la mejor amiga de Dom; han compartido una vida juntos, como amigos de la secundaria en Modesto (California) y también como pareja antes de que Dom aceptara su homosexualidad. De alguna forma, el personaje de Doris moviliza la imagen de la mujer heterosexual y mejor amiga del hombre gay de quien está enamorada. No obstante, en el desarrollo de *Looking*, se deja entender que, en verdad, Doris es quien protege a su mejor amigo y que Dom depende de ella como una suerte de figura materna. El personaje de Doris

gana visibilidad a partir de la segunda temporada, cuando desarrolla una relación con Malik (interpretado por Bashir Salahuddin) y a partir de ello surge una independización mutua entre Doris y Dom. Al final del telefilme, Doris acepta la posibilidad de tener una relación estable con Malik considerando que está embarazada de él.

Por lo expuesto, *Looking* se puede entender como una serie de televisión coral, en la que cada personaje principal tiene un argumento propio que contribuye a la narrativa de la serie. Nelson (2007) ha identificado esta característica en producciones de la *quality TV*, en la que los personajes sirven como componentes multiacentuales para que los televidentes no solo se entretengan, sino que se vean reflejados y vean algo de ellos mismos en la teleficción. Los arcos argumentales de los personajes, sin embargo, no llegan a cerrarse al finalizar cada temporada —«Resolution without Closure» (Nelson, 2007, p. 50)—. Se puede entender, más bien, que las problemáticas que los personajes enfrentan llegan a ser dimensiones de cada uno para interpretar así sus acciones. *Looking The Movie* no se puede entender solo como una suma de tres o cuatro episodios, por la duración del filme (Broverman & Lannan, 2015). Si bien la estética de la serie, que ya era más cinematográfica que televisiva, se mantiene (véase la sección 5.5), la narrativa pasa a ser más de un personaje solista antes que un coro. En *Looking The Movie* sí se puede entender que los arcos argumentales de Dom, Agustín, Doris y Kevin llegan a concluir. El caso de Patrick es distinto en la película porque toda esta se enfoca desde la perspectiva de este solo personaje, en contraste con la narrativa coral de las primeras dos temporadas, como señala Cortvriend (2018). Además, el final de la película no apunta a una clausura definitiva de las historias de Patrick y Richie, lo que ha sido clave en el desarrollo de *Looking* como un producto integral y a lo que han apuntado Michael Lannan y Andrew Haigh como núcleo creativo de la serie (Swinson & Lannan, 2016).

5.4 — Pretextos

Partiendo de la idea de cadenas semióticas, se pueden identificar dos momentos transmodales en la concretización de la narrativa fílmica de *Looking*. Se trata de dos filmes previos que existen en relaciones múltiples con la serie de televisión, dichas relaciones permiten explorar una intertextualidad genética o hacer una lectura palimpsestica de cada texto (Genette, 1991; Quintana Docio, 1990). Por un lado, *Looking* se basó en el cortometraje *Lorimer* (Lannan, 2009), dirigido y escrito por Michael Lannan. Por otro lado, se encuentra la película *Weekend* (Haigh, 2011), escrita y dirigida por Andrew Haigh, productor ejecutivo de *Looking* y director de diez de los dieciocho episodios de la serie, así como de *Looking The Movie*.

Lannan comenzó a escribir *Lorimer*, y por ende *Looking*, cuando trabajaba como asistente del director Allen Coulter (director de cine y series de televisión, entre estas *Los Soprano*, *Sexo en la ciudad*). Su formación en la escritura narrativa resulta de haber adoptado una posición de aprendiz en una comunidad de práctica privilegiada, que luego pudo explotar para la producción del cortometraje. Así, las ideas que recopiló sobre su propia vida sirvieron como temática para una primera versión del guion de *Lorimer* y *Looking* (Swinson & Lannan,

2016). Por otro lado, si bien el punto de partida lo marcó el cortometraje de Lannan, a quien HBO solicitó hacer la serie de televisión, Andrew Haigh contribuyó a lo largo de la escritura de la ficción seriada. Lannan dice al respecto:

Andrew Haigh and I had ideas about the arcs for all of the characters, and we sat down, wrote them out, and took that document into our writer's room to play with it and get everyone's opinion. [...] We took it apart and then put it back together to break it up into episodes. The general shape of the seasons was somewhat like we intended, but then it began to grow, and get more specific, and we all tweaked it that way (Swinson & Lannan, 2016).

El recorrido de Lannan y Haigh revelan las formas en que la *quality TV*, en particular, los productos de HBO, influyeron en la producción de *Looking*. Los equipos pequeños de guionistas y el control creativo de la serie les permitió trabajar con un formato de cine para la serie; elegir San Francisco como la locación de la historia; y también contar con siete hombres gay como guionistas a lo largo de la producción de la primera temporada. Sobre este aspecto, en una entrevista les preguntaron a ambos si esta decisión era intencional:

Andrew Haigh: To be honest, it was relatively intentional. We certainly wanted a female perspective in there, but it would've felt weird to us to have a room with a bunch of straight guys. It wasn't to disregard anybody, but it turned out that these people were a good fit. It was so important for us to keep an open environment, where everyone could have an opinion.

Michael Lannan: And from the writers to the actors to the crew, it was important to have people who were passionate about the project. It resonated for them, and they brought a lot of insight to it that came from their own personal experiences (Reese *et al.*, 2014).

Por ello, el grado de autoría identificable en esta producción apunta a lugares comunes entre el equipo creativo, pero también a experiencias personales que fueron llevadas a la pantalla. Lannan ha declarado al respecto: «Everyone involved has brought personal stories and they've melded together. Andrew certainly brings a lot of his own experience. Our excellent writers have brought their own experiences and that's on display» (Broverman & Lannan, 2015).

Volviendo sobre los antecedentes de *Looking*, *Lorimer* inicia con Richie y Patrick en la cama; Richie es el primero en hablar y revela su ascendencia latina al intercalar una palabra en español (Are you okay, Cachorro? You are such a beautiful man, Cachorro). La conversación revela que recién se han conocido. Patrick revela, con un tono irónico y quejándose levemente, que viene de una familia disfuncional y de clase media acomodada de Connecticut. Richie continúa diciendo que su padre se fue de casa cuando tenía tres años, y que tuvo que ir con su madre a vivir a Puerto Rico. Richie le cuenta a Patrick que su tío abusó de él cuando era niño y que su madre no hizo nada al respecto. En cierta forma, esta información hace que Patrick se sienta avergonzado y se disculpa con Richie. Richie le responde que no debe disculparse, que lo hace mucho (*Cachorro, you say you are sorry too much [...] If you don't stand for yourself, no one will*). Ambos comparten algo más de tiempo en la habitación. Richie parece estar fascinado con Patrick.

Patrick, Dom y Junius aparecen caminando por Brooklyn mientras discuten si Patrick debería o no debería seguir saliendo con Richie. Dom y Junius parece que tampoco tienen ascendencia estadounidense (el actor que interpreta a Dom es de origen chileno). No obstante, los tres parecen compartir características de clase media de Patrick (en particular, la formación universitaria). Richie es el personaje marcado por su origen latino y su clase; no aparece en escena, pero es el tema central de la conversación. Dom dice en algún momento: «Speaking of the South Bronx, are you gonna call Rican Richie or what?» Patrick no sabe qué decidir, le recomiendan que llame a Richie y que dejen de verle. La escena final muestra a Patrick en la habitación con Richie. Richie duerme, pero se vuelve en la cama para abrazar a Patrick, quien mira al techo con resignación.

El cortometraje *Lorimer* podría entenderse como un hipotexto de la serie de televisión, en tanto esta última absorbe casi por completo el argumento del corto. El reparto del corto incluía a Jeremy Funston como Patrick, Sebastián Silva como Dom, Charlie Dibe como Junius, y Raúl Castillo como Richie. Si bien los tres de los personajes se repetían (Patrick, Dom y Richie), solo Raúl Castillo repitió el papel en *Looking*. La presencia de Raúl Castillo como Richie llama la atención debido a que el personaje revela un vínculo transmedial marcado por la racialización del personaje y por la asimetría derivada de la posición social de Patrick. *Lorimer* propone, así, una premisa de al menos tres núcleos temáticos recurrentes en la serie de televisión: la diferencia de clase, la ansiedad frente a las relaciones amorosas y un personaje marcado por su ascendencia latina. Cada uno de estos puntos se expande, además, mediante la escritura de Andrew Haigh quien también estableció puntos comunes con su película de 2011. La diferencia de clases es un aspecto marcado entre los personajes principales de *Weekend*. Glen y Russell, dos chicos gay de algo más de veinte años, se conocen un viernes por la noche en un bar y vuelven juntos al departamento de Russell en una zona oscura y posiblemente deprimida de Nottingham (Inglaterra). Ambos se encontrarán tres veces más en los siguientes dos días antes de que Glen parta para Estados Unidos a estudiar; tiene los medios económicos para migrar e iniciar una vida allá.

En su análisis sobre la película, Clare (2011) sostiene que *Weekend* moviliza dos formas sobresalientes de homonormatividad, aunque cada una con dimensiones críticas de la norma. En el caso de Russell, se trata de un personaje cuya fantasía es el matrimonio con alguien de su mismo sexo, con quien pueda iniciar una vida privada, lejos de la sociedad homofóbica que lo privó de poder reclamar una familia o un clan, por el hecho de haber vivido en un orfanato. No obstante, su fantasía no implica una vida en pareja reconocida por la sociedad (la institución normalizada del matrimonio), sino más un vínculo de amor con otro hombre que le permita estar acompañado siempre. Lo paradójico de la fantasía es que, a fin de cuentas, se trata de un matrimonio. «Russell's imaginary wedding underlines how gay love remains non-normative even while taking the normative form of marriage» (Clare, 2013, p. 790). A pesar de esta idea de futuro, Russell solo establece una relación de incomodidad (de indigestión) con su presente y lo público, pero dicha relación no llega a ser una mirada crítica. Por otro lado, Glen no cree en la monogamia, sino en la libertad sexual como parte de un proceso de lucha social ya logrado en Estados Unidos. De esta

manera, Glen imagina un país donde podrá realizarse como un sujeto individual, sin los amigos o familia que lo han retenido en Inglaterra. Su homonormatividad se configura a partir del estrato social al que pertenece, al hecho de ser un hombre blanco y la posibilidad de libertad asociada con acciones que lo alejan de vínculos con otros, la noción de libertad sexual se asocia con el individualismo, es decir, otra forma de normatividad propia de los países industrializados (Clare, 2013, p. 792)

Thus, through love, relationships and romance, the film goes beyond its niche market, and that Haigh was able to make the film appeal beyond a gay public in highlighting romance shows the strength of this particular discourse. But the discourse of romance draws attention away from the film's insistent exploration of public space, such as the men's fear of kissing in public, Glen's anger that straight people will not see his art and Russell's discomfort talking about his sexual relationship with his straight friends. It is only as generic rather than as gay that this intimacy appears welcome in the public. The specificity of the demand is erased as it is supposedly granted. With love, you can appear so long as you disappear: gay intimacy can appear when it disappears in universal love (Clare, 2013, p. 794).

Finalmente, Clare (2013) aborda los temas del amor romántico y el espacio público en *Weekend*. La autora sostiene que el amor romántico, como elemento fundacional de los géneros narrativos, se encuentra en tensión con el espacio público, un elemento clave en la cinematografía de Haigh. De esta manera, los personajes de la película tienen una clara caracterización en cuanto a la ciudad que habitan, ya sea por el miedo a los espacios públicos y la violencia simbólica que representan para Russell, o como lugares indiferentes que no permiten que Glen sea visto como un individuo diferente y así también impiden su progreso como sujeto. Russell y Glen pueden aparecer en un espacio público, con expresiones de cariño a la vista de los demás, cuando el amor se entiende como una condición general de la sociedad. «With love, you can appear so long as you disappear: gay intimacy can appear when it disappears in universal love» (Clare, 2013, p. 794). El amor romántico de Glen y Russell intenta ser convencional hasta que ambos protagonistas deciden separarse.

Por otro lado, *Weekend*, más que *Lorimer*, es un referente directo de la cinematografía de *Looking*, en relación con los colores, la iluminación, el trabajo con la cámara (en principio solo una) e incluso el trabajo con los actores. Cortvriend (2018) señala que el caso de Haigh es uno en el que la estética del cine se mezcla con la de la televisión y dicha convergencia sucede incluso en una dimensión transnacional. El autor sugiere que Haigh lleva varios elementos clave de su manera de crear escenas, representar las situaciones de los personajes y el trabajo con la cámara, que define su película *Weekend*, a los tres primeros episodios de *Looking*, marcando así la estética general de la serie. Cortvriend (2018) incluso identifica la manera en que la noción de *quality TV* se operativiza en la cinematografía de la serie cuando otro director (Ryan Fleck) asume el cuarto episodio. El estilo de telecinemático de Haigh, quien junto con Lannan ocupan la posición de autores de la serie, trasciende en la forma integral de *Looking*:

Fleck directed three episodes of *Looking*: the fourth episode of season one (the first not to be helmed by Haigh) and two episodes of season two. Within these episodes, we begin to see that Fleck is indebted to the stylistic tropes established in Haigh's episodes (which, as argued, coheres with the style of his other films) suggesting that Haigh has influenced the director significantly (Cortvriend, 2018, p. 102).

Estas características formales de *Looking*, así como los paratextos que circundan la serie, se explorarán en las secciones siguientes.

5.5 — Cinematografía

La cinematografía de *Looking* se define por la estética de Andrew Haigh, quien dirigió cinco de los ocho episodios de la primera temporada; cinco de los diez episodios de la segunda temporada; y *Looking The Movie*. El recorrido de Haigh, primero como editor de películas de gran presupuesto, luego como director independiente y la exitosa recepción por parte de la crítica de su película *Weekend*, es un aspecto relevante para comprender la cinematografía de *Looking*. En efecto, distintos autores (Clare, 2013; Cortvriend, 2018; Hargraves, 2020) identifican en *Looking* una estética telecinemática, enmarcada en el modelo general de la *quality TV* de HBO, pero finalmente de autoría de Haigh.⁵³

Weekend es un referente directo de la cinematografía de *Looking*, en relación con los colores, la iluminación, el trabajo con la cámara (en principio solo una) e incluso el trabajo con los actores. No obstante, también se encuentran diferencias relacionadas con la narrativa que se integran a la estética de la serie. Una de estas diferencias tiene que ver con las locaciones de grabación, o las ciudades en las que se construye la diégesis. Mientras que *Weekend* transcurre durante un fin de semana, en Nottingham (Inglaterra), *Looking* sucede en San Francisco por un poco más de dos años.

La imagen de San Francisco se despliega a partir del segundo episodio de la temporada 1 («Looking for Uncut»); a lo largo de toda la serie el desplazamiento de los personajes permitirá conocer distintos espacios de la ciudad, aunque las zonas privilegiadas serán las del distrito del Castro (El Castro). En «Looking for Uncut» (temporada 1, episodio 2) se tiene un primer encuadre que muestra el espacio residencial de San Francisco, caracterizado por sus colinas (figura 24); en una segunda oportunidad se muestra un gran plano general en trévelin de la costa y los puertos, y el contorno de los edificios de una ciudad desarrollada (figura 25).

53 Cortvriend (2018) señala al respecto: «When first televised on HBO on Sunday night, *Looking* followed *True Detective* (2014) and *Girls*, two other series with substantial input from individuals involved in feature film-making (Cary Joji Fukunaga and Lena Dunham, respectively), thus creating a schedule which could be considered cinematic» (p. 100).

Figura 24 — Plano general de San Francisco (temporada 1, episodio 2)



Figura 25 — Gran plano general (en tr velin) de San Francisco (temporada 1, episodio 2)



San Francisco fue una elecci3n deliberada por parte de Haigh y Lannan. En distintas entrevistas, Lannan ha hecho referencia al vínculo que él encuentra entre *Looking* y narrativas *queer* precedentes, en particular, las novelas de Armistead Maupin (la saga de *Tales of the City/Historias de San Francisco*) y las series de televisi3n que se inspiraron en estas (Rettenmund & Lannan, 2016). San Francisco ha experimentado desde la década de 1960 una organizaci3n social en torno a la experiencia de sujetos *queer*, en particular hombres homosexuales que elaboraron una movida cultural a partir de su propia experiencia y recursos simb3licos relacionados con la ciudad y las zonas urbanas específicas en las

que habitaban (Ormsbee, 2010). La ciudad también es una ciudad histórica por haber sido escenario de movimientos de lucha social, entre estos la revuelta de la cafetería Compton's en 1966 en manos de mujeres trans (tres años antes de las revueltas de Stonewall en Nueva York). En la actualidad, San Francisco es un espacio urbano marcado por su alto costo de vida a partir del desarrollo económico impulsado por las empresas de Silicon Valley.

La locación de *Looking* ha permitido usar aspectos de la ciudad por su valor simbólico y como referentes culturales de la ciudad, pero que también apelan experiencias específicas de la cultura gay. Por ejemplo, en la primera temporada Patrick y Richie visitan el parque Mission Dolores. En distintas oportunidades los personajes pasan por el cine de El Castro, el bar Twin Peaks y en más de una oportunidad comen en el restaurante Orphan Andy's. Asimismo, están los clubes en los que aparecen *drag queens* y también en la primera temporada se muestra la Folsom Street Fair, evento representativo de la subcultura gay *leather* que se celebra en la calle Folsom en septiembre. En el primer episodio de la segunda temporada, se muestra una fiesta con el estilo del movimiento Radical Fairies, precisamente en un espacio rural donde suelen celebrarse los encuentros de sus seguidores.

Las figuras 24 y 25 también revelan el uso del color sin saturación y con tendencia a los colores fríos, como el azul, el turquesa o el verde. La temperatura cuenta sobre todo con tonos templados durante el día y un poco más cálidos en espacios cerrados. En los espacios abiertos, la gama de la imagen, por otro lado, suele ser intensa con el uso de luz natural predominante. Redd Morano, directora de cinematografía de la primera temporada, justifica esta decisión por el interés en representar lo orgánico o realista de la serie, con una iluminación dramática, lo que permitiría que la serie tenga un estilo propio:

It's a look that was often associated with Fuji, but I feel like some there's something interesting and anti-television about a kind of a faded blue, cooler tone, says Reed. You're feeling more green or cyan in the blacks, while I personally like keeping the highlights comparatively warm. Part of that look is some added contrast, and we'll be desaturating the image quite a bit — sort of an homage to the faded look of San Francisco. So I definitely think the show will have a unique look (Heureng & Morano, 2013).

Hargraves (2020) propone que la fotografía de *Looking* manipula la imagen televisual y se establecen vínculos con la estética de las redes sociales, en particular Instagram. «The series is shot to play with color, saturation, contrast, and brightness in order to look as if it was shot through an app such as Instagram on a smartphone» (Hargraves, 2020, p. 42). Los filtros de Instagram permiten así a los usuarios manipular sus propias imágenes para crear representaciones de acuerdo con lo que quieran mostrar de sí mismos. Para el autor, se trata de un rasgo ideológico tecnocrático que está presente en la diégesis de la serie, por ejemplo, demostrado por ubicarse en San Francisco. Además, los filtros de Instagram y la estética de *Looking* movilizan la ideología de que la reproducción de la realidad mediante fotografías se puede calibrar para mostrar algo instantáneo, realista, pero no real, ya que lo relevante es que la composición se vea coherente, que todo se vea bien (Hargraves, 2020).

La gama y la calidez del color se pueden apreciar en las figuras 26 y 27 abajo. El rango dinámico con el nivel matizado a un negro intenso en las zonas de sombra también es un factor común en los encuadres en espacios cerrados. A lo largo de toda la serie, este tipo de encuadres será común con distintos niveles de profundidad logrados mediante los distintos objetos antepuestos a los actores o, en las escenas en exteriores, con personas que atraviesan el encuadre. Si bien la cámara no tiene mucho movimiento durante las escenas de conversaciones, la iluminación y las interrupciones de la cámara permiten una noción de tridimensionalidad.

Sobre la dinámica entre espacios abiertos y cerrados, o dicho de otra forma, los espacios públicos o privados (particularmente, los departamentos de Patrick o Dom), el montaje de la serie junto con la fotografía crean un sentido de intimidad (por las conversaciones largas, escenas en solitario de acciones comunes, como ver televisión o buscar en internet), sustentado por el naturalismo de los encuadres y su composición. Una evaluación que realiza Clare (2013) en torno a la película *Weekend*, que puede extrapolarse a la serie *Looking*, es que la dinámica entre el espacio público y privado refuerzan la noción de tiempo y lugar específicos en los que habitan los personajes, a la vez que contribuyen a la suspensión de la incredulidad por la estética realista.

Through its *mise-en-scène*, *Weekend* produces a particular feeling of intimacy. The film's primary setting is Russell's grungy apartment; scenes shot elsewhere return to the flat, where the film both begins and ends. [...] The film posits itself as a reflection of the real, and it invites viewers to identify and join in to feel the feelings it portrays. Thus, although I begin by writing about a fictional character, Russell, I am also writing about a figure around whom a public forms, a figure that consists of a type who exists in a historical moment and location beyond the film's screen and whose feelings the film invites us to share (Clare, 2013, p. 788).

Figura 26 — Agustín y Patrick en la cocina/comedor de su departamento (temporada 1, episodio 1)



Figura 27 — Dom y Lynn salen a almorzar (temporada 1, episodio 4)



La cámara no ocupa un lugar vistoso en *Looking*. Aunque se aprecia el trabajo con una cámara en mano, los encuadres no tiemblan y los planos se mantienen horizontales en prácticamente toda la serie. No obstante, son estas características las que definen la estética de Haigh y que ha sido claramente identificada por Cortvriend (2018): «long-take cinematography, reliance on focus pulls and camera movement, which anchor its characters in its real-life locations through long and medium shots» (p. 103).

Los planos utilizados en los encuadres varían desde los primeros planos, pasando por los planos medios, americanos o de conjunto, hasta los planos generales; no obstante, se privilegian los dos primeros debido al carácter dialógico de los personajes. Estos a su vez crean un sentido de autenticidad emocional que se suma a la autenticidad temporal de las escenas largas. El carácter dialógico no implica solamente un intercambio de enunciados funcionales para el avance de la narrativa; sino que trabajan a mayor profundidad la subjetividad ficticia de los personajes, un componente clave del progreso —a veces circular o sin un norte claro— de la narrativa de *Looking*. De esta forma, la estética de Haigh reúne el trabajo con la cámara, el montaje y la narrativa en una intención de comprender mejor las relaciones entre los personajes. Así lo declara Haigh sobre su película *45 years*, que se estrenó cuando venía dirigiendo *Looking The Movie*.

Judging the approach, though, I want to see the relationship unfold in front of my eyes. I want the weird, subtle emotional changes to happen within the same frame and shot, rather than the emotion being created by a reaction cutaway. When you cut too much, everything loses its importance; it's a real fine line to tread. Although if you concentrate too much on having it all in one shot, the audience can become very aware of the camera. I don't want that to happen either, so it's trying to keep it feeling natural and organic without forcing the issue (Schmidlin & Haigh, 2015).

Los primeros planos, que se pueden ver en las imágenes 28 a 31 abajo, se utilizan durante conversaciones; de manera intercalada con planos medios de conjunto. En los primeros planos, los personajes asumen una función expositiva mediante el diálogo y expresiva mediante el trabajo gestual en el rostro, que permiten trabajar el realismo de la serie. En estos aspectos se basa el género dramático al que propongo que adscribe la serie. Como es conocido, este tipo de planos resultan restrictivos en relación con la traducción para el doblaje, por la norma operacional de la sincronización fonética. Claramente, por la importancia y recurrencia de este tipo de escenas y encuadres en *Looking*, resulta importante poner de relieve este uso de los primeros planos y considerarlos en los análisis contrastivos de la traducción para el doblaje.

Figura 28 — Patrick y Frank; primer plano cerrado (temporada 1, episodio 4)



Figura 29 — Richie; primer plano cerrado (temporada 1, episodio 5)



Figura 30 — Doris; primer plano abierto (temporada 1, episodio 8)



Figura 31 — Patrick; primer plano abierto (temporada 2, episodio 1)



El uso de planos medios individuales y de conjunto también son regulares en las interacciones entre personajes. Suceden muchas escenas de dos personajes que se desplazan por El Castro (figuras 32 y 33). Las conversaciones son casuales, sobre cuestiones personales no necesariamente ligadas con el tema titular del episodio. La velocidad de la enunciación de los actores es moderada; no obstante, sí sucede que en las escenas en las que hay conversaciones entre tres o cuatro personajes, los intercambios son rápidos. Al respecto, Hargraves también ha identificado rasgos similares en el uso de la conversación y su relación con el trabajo con la cámara y las actuaciones:

The series is peppered with walk and talks, the conversational technique made famous by *The West Wing*. But whereas that series used movement to structure dialogue around speed, *Looking*'s characters move much more slowly, reflective of the laid-back California vibe its characters inhabit, or perhaps to invoke the ambulatory high of its frequently stoned characters (Hargraves, 2020, p. 45).

Figura 32 — Patrick, Agustin y Dom (temporada 1, episodio 2)

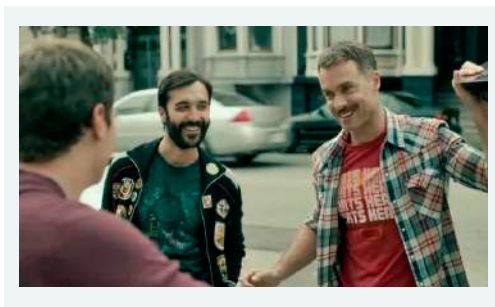


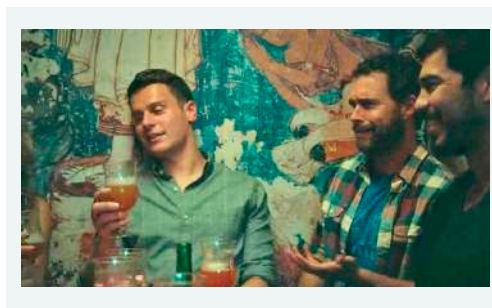
Figura 33 — Doris y Dom (temporada 1, episodio 4)



Figura 34 — Doris, Kevin, Agustin, Patrick y Eddie (temporada 2, episodio 3)



Figura 35 — Patrick, Dom y Richie (Looking The Movie)

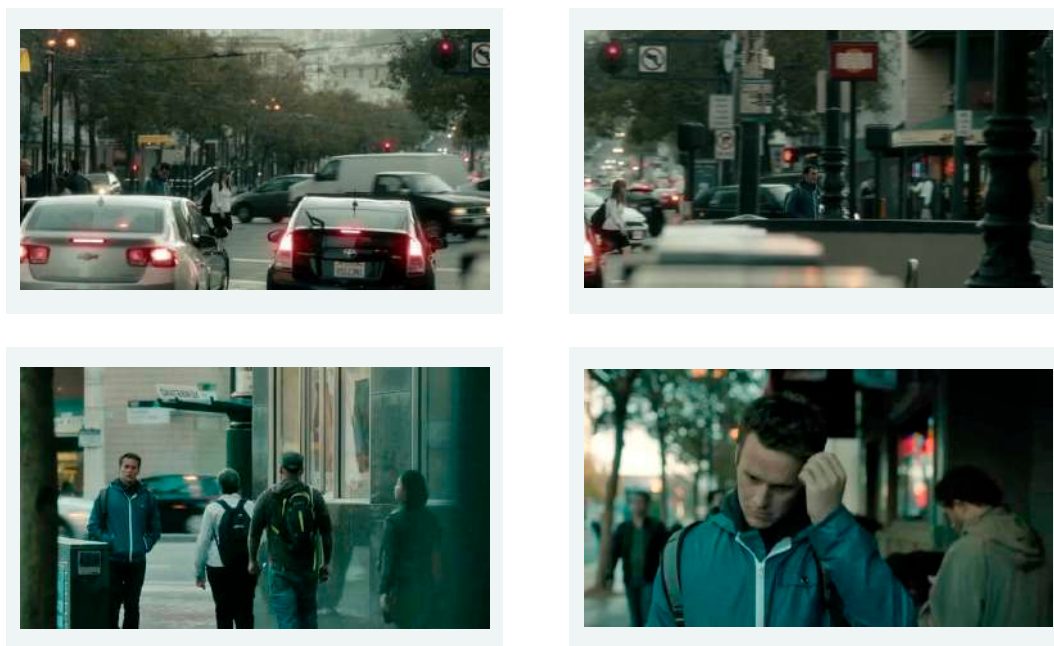


Como sucede en las imágenes 32 y 33 (arriba), los personajes se desplazan por las calles de El Castro en principio. Usualmente estas escenas parten de planos enteros de los personajes que se van acercando a la cámara hasta llegar al plano medio; desde este punto la cámara comienza a acompañar a los personajes. El enfoque en las interacciones y conversaciones entre los personajes es un aspecto notorio de *Looking* como mencioné antes; los espacios en los que transcurren las acciones externas resultan poco definidos debido a que los planos resultan de enfocarse en las acciones de los personajes. Estas secuencias de conversaciones pueden extenderse hasta por dos minutos de intercambios continuos, lo que resalta la importancia de esta manera de representación del cotidiano de un grupo de amigos — considerando además que la duración de cada episodio es de un promedio de 28 minutos—.

A pesar de que se privilegian las conversaciones entre personajes, también son notorias las escenas que representan momentos en solitario de un personaje (figura 36, abajo) o

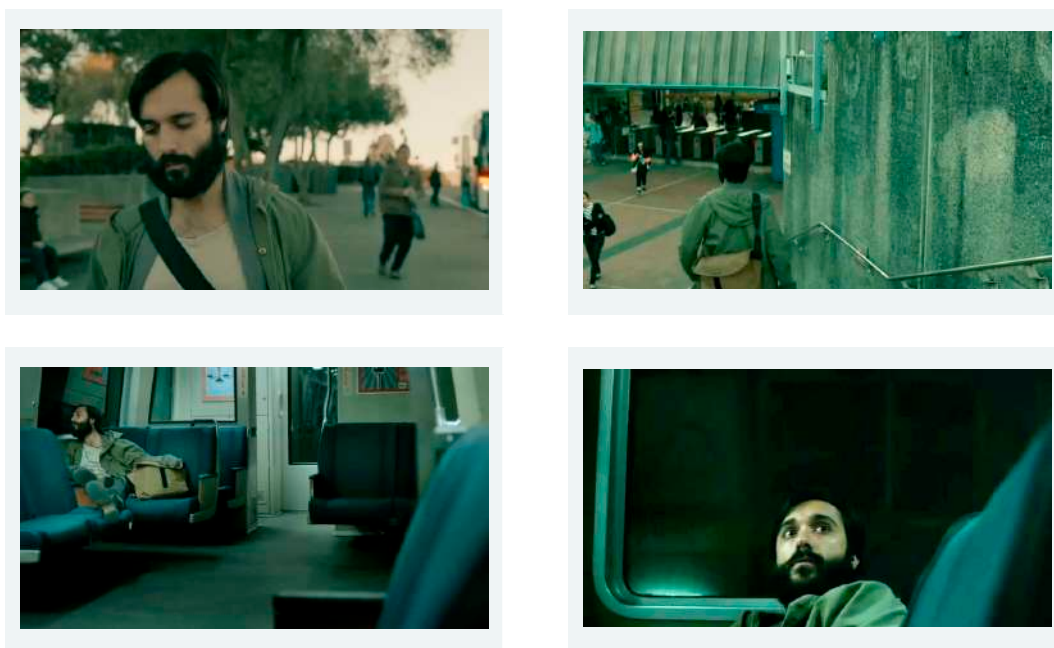
la intimidad de una pareja de personajes. Estas escenas también pueden ser extendidas, entre 15 o 30 segundos. En algunas de estas escenas, los encuadres permiten tener una noción más clara del espacio inmediato de los personajes o se puede interpretar que hay una proyección del ánimo o subjetividad de los personajes al espacio exterior.

Figura 36 – Patrick, paneo horizontal (20 segundos) (temporada 1, episodio 1)



En la figura 37, la figura del personaje (Agustin) no deja de abarcar los encuadres. Se trata de una secuencia de distintas tomas en las que se pueden apreciar claramente los planos rectos, el uso del primer plano y, de manera más expresiva, la forma en que la cámara se enfoca en las acciones del sujeto, aunque estas sean sobre todo gestuales. La ansiedad de Agustin, luego de que su novio lo hubo echado del departamento, se expone con claridad por el movimiento de la cámara algo indeciso o errático como las acciones del personaje. En los últimos dos encuadres, también se puede establecer una relación entre las emociones del personaje, su soledad y nerviosismo, con respecto al espacio del montaje. El trabajo con el color y la iluminación de las escenas dentro del vagón del metro también es un indicador de la externalización de la subjetividad del personaje en los encuadres.

Figura 37 — Agustín va a El Castro, una secuencia, planos variados (40 segundos) (temporada 1, episodio 8)



Pasando a tratar aspectos del montaje, todas las escenas transcurren en el tiempo de manera lineal (no se utilizan recursos de *fast forward* o *flash back*); tampoco se recurre en ningún episodio a voces en *off*, aunque la cámara puede desenfocar a los personajes que están hablando en un determinado momento, enfocarlos por la espalda o estos pueden estar en movimiento mientras la cámara está estática. Las transiciones entre escenas son, en todos los casos, cortes. En ocasiones, los encuadres cambian de manera instantánea apenas uno de los personajes termina de enunciar.

En *Looking*, la musicalización proviene del ambiente de las escenas. «The audience only hears music when the characters themselves would hear it» (Clare, 2013, p. 788). La supervisión musical estuvo a cargo de Liza Richardson, cuyo trabajo ha sido reconocido en blogs de temática gay por la fina selección de canciones y la coherencia que pudo dar a géneros distintos de música (Giraldo, 2014). A lo largo de toda la serie, se pueden escuchar piezas relacionadas con la cultura gay de artistas y grupos musicales como *The B-52-s*, *Tiga*, *Hercules & The Love Affair*, *Sister Sledge*, *Morrissey*, *Erasure*, *Culture Club*, entre otros. Solo en la escena final de cada episodio la pista de la canción inicia segundos antes del corte de los créditos y continúa hasta que estos terminan. Si bien la música de la serie es diegética, en algunos casos, podrían cumplir una función reflexiva sobre la serie; sin embargo, el estilo general de *Looking* impide interpretarlas de esta manera porque podrían resultar autoevidentes y hasta irónicas. Las canciones sirven más bien para contextualizar los espacios o eventos, como los clubes o las fiestas.

5.6 — Promoción: carteles

La promoción de las series de HBO es central en el desarrollo de su marca como medio y canal/cadena de televisión. Además, promocionar sus propios contenidos ha sido una estrategia básica para mantener su modelo de negocio, en el que sus suscriptores deben recibir contenido de calidad, algo implícito de pagar por un servicio *prémium* (Rogers *et al.*, 2002, p. 56). En ese sentido, HBO no solo es una marca establecida a partir de la cadena de televisión, sino que usa sus programas para mantener su marca propia y crear marcas derivadas de los programas (Johnson, 2007). En ese sentido, *Looking* cuenta con contenidos paratextuales, en principio visuales (carteles) y audiovisuales (avances), que han servido para promocionar el lanzamiento de sus temporadas y el telefilme.

Para Tranche (1994) los carteles han cumplido una función fundamental en la creación del estrellato cinematográfico (*star system*), debido a su capacidad de reproducción y publicación en distintos espacios públicos que venían transformándose en las sociedades industrializadas. Linares (2009) establece que los carteles cinematográficos pueden cumplir distintas funciones, entre estas, resumir el producto en un género para que los espectadores potenciales puedan saber rápidamente de qué tratará la trama. El potencial semiótico de los carteles, enmarcado en un formato vertical de consolidación histórica, se basa en la integración entre imagen y texto, en la que incluso los aspectos tipográficos cumplen también funciones clave (Gómez Pérez, 2002; Tranche, 1994). En el caso de *Looking*, los carteles mantienen el estilo cinematográfico de la serie de televisión. Son una evidencia del argumento de Hargraves (2020) sobre la representación de la realidad mediante dispositivos móviles, debido a que el conjunto de carteles (figura 38) tiene filtros reconocibles de las aplicaciones de redes sociales, en particular, Instagram.

La cartelería de las dos temporadas y el telefilme posicionan a Jonathan Groff (en el papel de Patrick Murray) como eje importante de la teleserie, por lo que tiene un espacio privilegiado en las imágenes. Esta sería una estrategia de *branding* de HBO, que parte de la imagen estelar de un actor que ha construido una carrera entre productos masivos de televisión y cine, pero también que, a su vez, mantiene un perfil más auténtico y artístico por su relación con el teatro musical. Es decir, en alguien que logra potenciar la tensión entre la estrella y la personalidad *mainstream* y la noción de un sujeto privado sobre quien se construye un sentido de curiosidad y fascinación (Haslop, 2019, p. 5). De esta forma, como ha sucedido con otras series de HBO, Groff funciona como un elemento semiótico, con potencial no solo de comunicar, sino de apelar a una audiencia que lo identifica con productos televisivos *queer*. Groff participó en la serie musical de FOX *Glee* y la película animada musical de Disney *Frozen*, producciones previas al estreno de la primera temporada de *Looking*. Asimismo, antes del lanzamiento de *Looking The Movie*, Groff ya era parte del reparto del musical de Broadway *Hamilton* y se había anunciado también que protagonizaría la serie de suspense *Mindhunter* producida por David Fincher para Netflix.

Figura 38 — Carteles publicitarios de *Looking*

Primera temporada (2014)

Segunda temporada (2015)

Looking The Movie (2016)

Sin embargo, dado que *Looking* es una serie con una narrativa coral construida a partir de las líneas argumentales de otros personajes, el diseño de los carteles es una estrategia usada en HBO para enganchar con una estrella clave en las promociones iniciales para luego dejar que el resto del reparto sea reconocido (Haslop, 2019, p. 3). Por ejemplo, entre los carteles de la primera temporada y la segunda de *Looking*, se nota la diferencia entre la cantidad de personajes que aparecen representados. A diferencia de la segunda temporada, sin embargo, el cartel de la película se enfoca solamente en Patrick en tanto la estructura narrativa tuvo que modificarse para que el cierre de las historias de los personajes sucediera desde la perspectiva de él.

En todos los carteles sucede una clara estructuración semiótica a partir de las miradas, relacionadas expresamente con el título de la serie. En el caso de los dos primeros carteles, los vectores producidos por la mirada de Patrick funcionan rompiendo la diégesis de la serie —lo que a su vez lo marcan como imagen estelar, pero también revelan su papel principal—. Patrick/Groff, además, dirigen la mirada al espectador real, a uno mismo, intentando jalarlo a la diégesis y posiblemente también capitalizando sobre el repertorio físico/erótico de los actores en la imagen y citando el ritual de las subculturas gay conocido como *cruising*, el sexo casual, anónimo animado por las miradas y sin el uso de palabras. Los personajes que lo enmarcan sí miran dentro del campo diegético. En el caso de la primera temporada, Dom y Agustin miran dentro de la diégesis, pero fuera de campo. En el caso de la segunda temporada, los personajes se miran entre ellos como parte de un grupo de amigos (entendido así por la proxémica); lo irónico es que las miradas parecen no cruzarse. Solo en el caso de la película, Patrick mira dentro de la diégesis de *Looking*. La indeterminación de las miradas sugiere en todos los casos la continua búsqueda de algo, en una clara referencia al título de la serie.

Si bien HBO ha sido pionero y catalizador de la hibridación de géneros televisivos, en particular, de lo que se conoce como *dramedy*, la cartelería de *Looking* apunta sobre todo a un drama. El género dramático, más que la comedia, pone énfasis en el potencial interpretativo de los actores, de ahí que los afiches de las dos primeras temporadas pongan de relieve el rostro de los personajes como ejes de densidad semiótica, de los que resalta una vez más la mirada como emisor de intensidad comunicativa (los vectores). La apuesta por la dimensión dramática de *Looking* se encuentra también en el componente lingüístico de las taglines por temporada y del telefilme: «Find something real», «There's more out there», «The end is a new beginning», respectivamente. Todas estas sugieren un trayecto narrativo para los personajes; incluso en el caso de la película, se trata de un cierre tentativo de los argumentos, pero sin clausura.

Las versiones en español, tanto para América Latina como para España, son «Encuentra algo real», «Hay más de lo que crees» y «El final es un nuevo comienzo» (HBO, 2016). En el caso de la frase de la primera temporada, se ha optado por individualizar a la audiencia a partir de la segunda persona singular (encuentra). En el caso de la versión en inglés, la noción de *something real* hace referencia a vínculos duraderos en oposición a relaciones casuales, como las que pueden surgir de los aplicativos para citas (Broverman & Lannan, 2015). En español, la colocación «algo real» no es una referencia específica al campo de las relaciones amorosas. En el caso de la frase de la segunda temporada, también se ha optado por individualizar a la audiencia (marcada por el verbo conjugado «crees») cuando en la versión original se trata de un enunciado sin referencias específicas a un interlocutor. La frase de la película es más autorreferencial en relación con el fin de *Looking*, sin dejar de presentar una idea que resuena en la audiencia (que ya no es individualizada).

Además de los aspectos lingüísticos, se debe prestar atención al logo de HBO que marca la pertenencia de la serie a su repertorio de series, como un sello de *quality TV*. Además, se encuentra la tipografía usada en el título de la serie. En el caso de la tipografía dinámica de videos promocionales y avances de la serie, la tipografía se ilumina con cierto titileo y un leve sonido eléctrico, como íconos de un letrero de luces de neón dañado. Estas son referencias a un sentido de inseguridad de los personajes, personajes sin objetivos definidos, pero sí en la búsqueda de proyectos de vida en un proceso que no necesariamente es lineal o estable. Estas características se transfieren al color de la letra en el caso de los carteles de la primera temporada y la película, dado que las letras pueden verse con el color matizado como referencia a los problemas de la iluminación eléctrica.

5.7 — Promoción: tráileres

Desde una perspectiva multimodal, el concepto de texto tiene una característica inherente: que siempre integra recursos de distinto orden semiótico, es decir, que el texto siempre es multimodal. En el caso de la TAV, se han puesto de relieve los canales auditivo y visual como bases para comprender los recursos semióticos en productos mediáticos como películas, series de televisión, videojuegos, entre otros (Chaume, 2013a; Zabalbeascoa, 2008). Además de la noción de texto audiovisual, se pueden identificar también

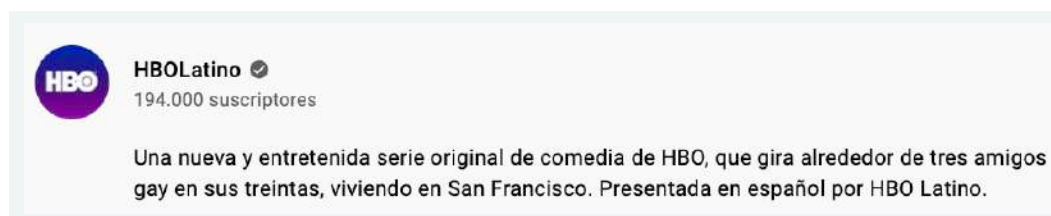
paratextos audiovisuales que constituyen una red semiótica que contribuye de manera privilegiada a la hermenéutica de los textos (Genette, 1991). Los paratextos influyen en la lectura e interpretación de los sujetos que al aproximarse a un texto también tienen experiencias semióticas con los elementos materiales que enmarcan dicho texto, como sucede con las reseñas de una novela o entrevistas a un autor (epitextos), la portada del libro, los textos que sirven como prefacios o comentarios de dicha novela (peritextos) (Genette, 1991).

En relación con *Looking*, las piezas paratextuales disponibles se enfocan sobre todo en el arco argumental de Patrick, pero también muestran la estética telecinemática de la serie y ponen de relieve la intención creativa de sus productores y la capacidad interpretativa de los actores. Los avances se pueden clasificar en los siguientes grupos:

- ▶ aquellos que servían para promocionar el inicio de cada temporada, con material de los primeros dos o tres episodios;
- ▶ los avances que se emitían al terminar la emisión de un episodio y durante la semana previa al estreno del episodio nuevo;
- ▶ el avance de la película; y los videos promocionales, como breves documentales, que se emitían durante las temporadas.

Estos avances redundan en la calidad esperada de un producto de HBO, cuya marca no deja de estar presente en ninguno de los videos. Todo este material en video se emitía principalmente por los canales de HBO. A la fecha (marzo 2021), solo queda un registro parcial de estas piezas promocionales. No obstante, estas dan cuenta de cómo la promoción de *Looking* se mantenía constante también en América Latina. En el canal de HBO Latino en Youtube (figura 39, abajo), aún se encuentran los avances de la primera y segunda temporada con subtítulos.

Figura 39 — Captura de avance de *Looking* en HBO Latino



Como se lee en el título del video (figura 39), la serie se promociona como una comedia, mientras que la descripción resalta que se trata de una «entretenida serie original de comedia de HBO». En otro avance también de la primera temporada, se lee en la descripción:

Comenzando en enero, no te pierdas el estreno de la nueva serie de HBO, «Looking», que explora la vida, inquietudes, y problemas por los que tienen que pasar tres amigos homosexuales para vivir y encontrarse a sí mismos en la ciudad de San Francisco (HBO Latino, 2014).

Así se produce una clara incongruencia entre el género al que se adscribe la serie para su promoción. La segunda descripción es una traducción del texto usado en inglés para su promoción; se puede notar la diferencia entre ambas descripciones por la manera de enfocar la identidad gay, ya que en el segundo se habla de «amigos homosexuales» y antes de «tres amigos gay». La homosexualidad y la identidad gay se igualan, en ese sentido, en la promoción de la serie para América Latina, a pesar de que cada palabra moviliza distintos repertorios culturales y simbólicos. Lo gay, como una identificación sexual y política, guarda relación con los movimientos de liberación sexual que incluso tuvieron lugar en San Francisco, frente a la homosexualidad como una focalización en el acto sexual que definir a los personajes.⁵⁴

5.8 — Recepción

La recepción de *Looking* por parte de la crítica especializada permitió que sus dos temporadas fuesen nominadas por GLAAD en 2015 y 2016, respectivamente, en la categoría de mejor serie de comedia (*Outstanding Comedy Series*). Las nominaciones se debieron a que *Looking* cumplía con mostrar representaciones justas, correctas e inclusivas de la comunidad LGBTQ+, así como los problemas que afectan las vidas de estas personas (GLAAD, 2017). *Looking The Movie* también recibió una nominación de GLAAD como mejor película de televisión en 2016. Estas nominaciones van de la mano de otras a mejor serie de televisión LGBTQ+ de asociaciones como GALECA (Gay and Lesbian Entertainment Critics Association) en 2015 y 2016, entre otras de corte más mediático. La recepción de *Looking* que no llega a ser cien por cien positiva apunta a cuestiones abordadas por la crítica y desarrolladas en la academia (metacrítica) a pocos años de haberse emitido la película final. Si bien *Looking* se enmarca en un periodo de hipervisibilidad, aparentemente sus representaciones no cumplieron con las expectativas de los consumidores o representaban modos de vida y comportamiento distintos de los convencionalmente mostrados en televisión.

5.8.1 Crítica especializada

La reflexión académica sobre *Looking* aún está en desarrollo y ha partido de la crítica mediática para identificar los aspectos más representativos de la serie, que son también los que desencadenaron la polarización de su recepción. En ese sentido, revisar las

⁵⁴ El análisis exhaustivo de un par de tráileres de *Looking* desde una mirada multimodal e intersistémica se puede leer en el anejo 15 de la tesis.

reseñas de Emily Nussbaum (2014) y la de Daniel Wenger (2015) para *The New York Times* evidencian la manera en que *Looking* fue desplegando lecturas más profundas después de su primera temporada y no solo opiniones favorables o desfavorables sobre cada episodio. En el campo de la crítica mediática, Nussbaum (2014), por ejemplo, aborda los primeros episodios de la primera temporada con la premisa de que se trata de una serie atípica: «Looking is a whole different ball of wax» (para. 6).

Some critics will surely find the show insufficiently transgressive, or slight, that code word which is often applied to stories about love and dating. But *Looking* is a stealth breakthrough, if only because it treats its highly specific circle of gay men with warmth and playfulness, viewing their struggles as ordinary, not outrageous (Nussbaum, 2014, para. 2).

En efecto, Nussbaum (2014) se adelanta a uno de los principales aspectos criticados de la serie: la ausencia de una consigna transgresora o de representatividad. No obstante, la autora propone que esta ausencia no es en verdad una falta, sino que se da paso a un tratamiento más profundo de sus personajes cuyos problemas se presentan sin exageración, sino como cuestiones del cotidiano. Precisamente el tono banal o común con el que se representa el sexo o las luchas personales, mas no políticas, de los personajes en *Looking* es un elemento que la autora contrapone a las producciones televisivas de la década y media anterior —el periodo de surgimiento de la hipervisibilidad—. Es «como si Christopher Isherwood tuviera una cámara web», escribe Nussbaum (2014, para. 6), en relación con la naturalidad con la que se van desarrollando las historias de los personajes Patrick, Agustin y Dom.

Wenger (2015) retoma la noción de cotidianidad de Nussbaum para enfocarse en una «nueva forma de tristeza gay» que recorre toda la serie. «In their San Francisco, the contusions of casual sex are pitted against the banalities of steady dating, and the romantic weather is always bad» (Wenger, 2015, para. 2). La reflexión de Wenger se produce cuando ya se había anunciado la cancelación de la serie y que habría un especial para finalizar las historias — que luego sería *Looking The Movie*—. Por ello, el autor parece referirse a la serie como un producto completo del que trata de extraer algunos tópicos transversales. La tristeza, o más bien ansiedad, tiene que ver con el ideal de acceder a una vida común y corriente (de pareja casada con hijos) que se contrapone al deseo y la sexualidad disponibles para los personajes de la serie. En el caso de Patrick, él no puede relacionarse amorosa o sexualmente con otros; lo que conlleva una paradoja en relación con el contexto en el que se desarrolla toda la serie: San Francisco, donde el matrimonio entre personas del mismo sexo ya estaba aprobado y la cuestión de la ciudadanía es una realidad para las personas gay.

En relación con la película, las reseñas de Hale (2016) para *The New York Times* y Moylan (2016) para *The Guardian* ponen de relieve sobre todo aspectos positivos que fueron transversales a toda la serie y que no dejan de sobresalir en el telefilme. Hale (2016) se refiere particularmente a los diálogos y al cuidado en la escritura del guion: «A number of these conversations are poignant and very well observed» (Hale, 2016, para. 6). Moylan, por otro lado, pone de relieve las actuaciones, pero también reconoce la manera en que los personajes

lograban representar vínculos de amistad intergeneracionales, especialmente entre Patrick y Dom. Doyle se refiere explícitamente al encuentro sexual entre Patrick y un hombre diez años más joven que él.

When Patrick goes home with the 22-year-old — a fellow video-game designer — Mr. Groff shows us both his almost giddy delight during their (quite explicit) sex and, afterward, his reflexive condescension mixed with alarm as the younger man calls him out for running away from his problems (Moylan, 2016, para. 6)

Un año antes, Moylan (2015) ya había publicado un artículo a propósito de la cancelación de *Looking*, que se titulaba «Looking for love: why HBO's decision to cancel leaves a gap in gay culture». La bajada resumía claramente su argumento: en un tiempo en el que los personajes *queer* abundan en la televisión, ninguna otra serie retrataba la experiencia contemporánea de los hombres gay como *Looking*. En efecto, Moylan decía que la serie, que había mejorado mucho desde su primera temporada, resultaba pertinente para el estado de la «comunidad» gay moderna:

Looking was the perfect show for where the gay community is right now – optimistic but skeptical, sexual but bashful, loving but scarred, diverse but universally bearded – and it's a shame that HBO won't give us the honor of extending its window just a little bit longer (Moylan, 2015, para. 10).

Una conclusión adelantada al propio análisis de la serie en los siguientes capítulos permite entender el cambio en la actitud de la crítica de televisión. *Looking* demoró en hacerse comprender y cuando logró establecer un estilo de narración ya era muy tarde. De todas formas, la última impresión que dejaron la serie y la película es la que justifica su circulación y buena recepción años después de su emisión original.

5.8.2 Recepción no especializada

Un pasaje del artículo de Moylan (2015) sobre la cancelación de *Looking* sirve para entender la paradoja de la recepción inicial de la serie y lo que ha venido sucediendo desde entonces:

Don't get me wrong, no one watched *Looking*. Well, every gay man who I am friends with on Facebook posts about it and every homosexual I follow on Twitter loves to give their impressions, good or bad, but outside of a small but ardent fan base, *Looking* never took off (Moylan, 2015, para. 5)

No obstante, hubo otras respuestas simultáneas a la emisión de *Looking*, una de ellas fue la creación de una serie web paródica de la serie de HBO titulada *Not Looking*. De acuerdo con los creadores, Jason Looney y Jeremy Shane, la intención de crear la serie sucedió luego de que vieran el primer avance de *Looking*, con la finalidad de que la serie tuviera un tono más cercano a *Sexo en la ciudad* o *Girls* (Carrie, 2014). Uno de los creadores explica el motivo de *Not Looking*:

A lot of people in the gay community miss *Sex and the City*, explains Looney in an interview. I like saying “I’m like the Carrie” or “You’re the Samantha.” Michael Lannan has created a beautiful show... but if I were on the dance floor at Mickey’s and someone were to call me the Patrick or the Dom, it would just make me sad (Carrie, 2014).

La parodia *Not Looking* también tuvo dos temporadas. Si bien la premisa de los amigos que viven en una gran ciudad (en este caso, Los Ángeles) se mantiene, los personajes sí recurren a estereotipos asociados con los hombres gay como una respuesta a la narrativa de la serie de HBO. Por otro lado, aunque inició como una reacción a *Looking*, *Not Looking* tuvo un trayecto propio en Youtube, marcado solo por algunas referencias a las promociones de HBO y, claro, el logo de la serie original que en la parodia solo agregaba la palabra *Not*.

Otras formas de recepción simultáneas a la emisión de *Looking* se pueden encontrar sobre todo en redes sociales como Twitter y Tumblr. Entre otras cuentas que se dedican al seguimiento de los actores de *Looking*, en Tumblr se encuentra el blog *goodlookinghbo* (<https://goodlookinghbo.tumblr.com>) que se describe como «Argentinian Tumblr for Looking HBO», la cuenta ya sin actualizaciones desde 2016 muestra reinterpretaciones de contenidos de la serie (temas, utilería, espacios) que toman la forma de representaciones icónicas. Otros contenidos son fotogramas de la serie, curados por el autor del blog Pablo Martín Acuña, que pretenden dar cuenta de momentos clave de la serie, pero que también sirven para representar a los actores/personajes, así como al equipo de producción, principalmente Andrew Haigh y Michael Lannan. De alguna forma, la imagen de los productores integrada a la de los personajes crea la noción de que ambos también son parte del reparto, un elemento que explica cómo la serie ha tendido a ser interpretada como una narrativa homonormativa y que apela a la blanquitud. En esta cuenta también se encuentran reseñas de los episodios, videos promocionales de HBO sobre la serie subtítulos por el autor del blog. En cada entrada de videos se señala además las canciones usadas como banda sonora, lo que apunta al cuidado en la musicalización de la serie mencionado antes en la sección 5.5. Asimismo, se publican videos que resumen las apariciones de distintos personajes en una temporada, las escenas de dichos videos también han sido curadas por Pablo Martín Acuña.

En Twitter, algunas cuentas son *30Min of Looking* (descripción de la cuenta: «A lot can happen in 30 minutes. Or not. (A parody, duh.)») o *Looking Writer* («I’m a writer on @LOOKINGHBO. Here are scenes or bits of dialogue we had to cut»). En el caso *Looking Writer* (@LookingWriter), se leen tuits con diálogos que sirven como paratextos o amplificaciones de las interacciones entre algunos personajes. El material reunido es de importancia, en tanto evidencia genética de la consolidación modal y resemiotización de los guiones hasta el montaje final de los episodios de la primera temporada (las publicaciones son de 2014). La cuenta *30Min of Looking* (@30minofLOOKING), por otro lado, tuiteaba microsíntesis de los episodios para poner de relieve la incongruencia de muchos de los diálogos como una suerte de comentario humorístico de cuán cotidiano y aleatorio podía resultar el estilo de *Looking*, para que las conversaciones entre los personajes no revelaran un tema central en cada episodio. A diferencia de las dos cuentas anteriores que ya no continúan

activas, la cuenta BringBackLookingHBO (@looking4evah) en 2020 sigue publicando videos e información relacionada con la trama de la serie y de los personajes (relaciones, caracterización), así como información de los actores, como entrevistas y nuevos proyectos.

Un caso aparte es el de la página web Ser Gay en el Perú, que publica películas y series de televisión de temática gay de manera no oficial. Cuando publicaron la serie en 2017, esta comenzó a generar interés de los seguidores (de distintos países de Iberoamérica) de la página. El administrador de la página (Fer) incluyó una reseña propia para presentar la serie. Este paratexto propone que la serie no sigue el patrón de otras series en las que el personaje gay recorre un trayecto de descubrimiento propio hasta la salida del armario. Es más bien una aproximación a las experiencias de sujetos con más edad y experiencia, y la manera en que «tus aspiraciones van cambiando» (Ser Gay en el Perú, 2017). Asimismo, pone de relieve que la serie presenta líneas argumentales variadas que no siguen una sola narrativa de felicidad o éxito: «veran que lo quiere cada uno en la vida no necesariamente es lo que todos quieren, sino lo que cada uno cree que es bueno para si mismo, como siempre he dicho no existe una formula unica para la felicidad» (Ser Gay en el Perú, 2017).

Los comentarios de las personas que vieron la serie muestran una respuesta muy positiva, además de revelar que estaban al tanto de la primera recepción poco auspiciosa de la serie: «Algunos critican que la vida real gay esta muy estereotipada en esta serie, pero no comparto esa opinion, creo que tiene de todo un poco lo que la hace muy buena. Veanla y comenten (*sic*)» (Edwin, 14 de agosto de 2018). Como sucede en el texto que presenta la serie, los seguidores de la página también valoran que *Looking* aborde historias variadas y sobre todo el realismo con el que se abordan los vínculos afectivos. Por ejemplo, Andrés comenta: «Necesito una tercera parte yaaa!! LA MEJOR SERIE GAY QUE HE VISTO!!!! (me gustó más que *Queer As Folk*, que vi en mi adolescencia, la emitían en la Tv aquí en España, joo como pasa el tiempo), pero “Looking” es real como la vida misma» (20 de mayo de 2017).

Además de la noción de realismo, los comentarios también contienen información de cómo las personas se identifican con los personajes considerando distintas coordenadas de la serie, principalmente, la edad de los personajes principales y cómo experimentaron situaciones similares: «[V]oy camino de los 30 años en un par de meses y en busca de un amor de verdad y he de decir que esta serie es real como la vida misma» (Damian, 19 de agosto de 2017). En otros casos, los seguidores cuentan que han visto los episodios más de una vez y recuerdan escenas específicas con las que se identifican: «Fijaros cuando kevin (*sic*) le dice que le hubiese gustado intentarlo y cuando le abraza le huele, le besa, le mira y le toca la oreja de una forma tan tierna que me ha hecho recordar lo que sentí cuando me enamoré profundamente» (Roger, 5 de julio de 2018).

Cuando se publicó la película como desenlace de la serie, los comentarios se enfocaron en la calidad de la narrativa y la manera en que concluía el trayecto de Patrick: «Supe de la serie hace un par de años pero nunca la había visto. ayer comence a verla y hoy la terminé con película incluida (*sic*). Me pareció genial. El final, uno de los mejores que pudieron haberse

imaginado» (Juan, 18 de julio de 2018). El administrador de la página incluyó también un comentario con la publicación de la película. Pone de relieve la manera en la que esta fue posible debido a la petición de los seguidores de la serie: «Esta peli se filmo (*sic*) debido al gran pedido de los fans de la serie quienes querian un desenlace de las historias a las que se habian enganchado en la serie. La he visto no se cuantas (*sic*) veces, y siempre que la veo rescato cosas de la realidad que he vivido en algun (*sic*) momento» (Fer, 3 de julio de 2018).

La recepción posterior de *Looking* se puede explicar considerando que el relato llegó a un cierre. Las personas que han visto *Looking* después de la transmisión original han tenido acceso a todos los episodios de la serie y también a la película. De esta manera, pueden comprender el desarrollo de los arcos argumentales de los personajes, sin tener que esperar año a año para saber cómo estos continuaban. Esta visión general de *Looking* permite, a su vez, un visionado coherente y menos angustiante. La cotidianeidad de las situaciones y acciones de los personajes que se veían semana a semana (y después de un año en el caso de la temporada siguiente) daba la impresión de que a los personajes no les sucedía nada. En el caso de los seguidores de la página Ser Gay en el Perú, ellos expresan haber terminado de ver *Looking* o haber visto la serie o la película varias veces. Ello explica una recepción positiva como la que los críticos citados en la sección anterior lograron estructurar con el desarrollo de la serie.

En la última actualización de la página dedicada a *Looking*, se ha incluido un comentario que da cuenta de la recepción que la serie ha tenido en esta página: «LOOKING ya se ha convertido en un clasico (*sic*) entre las pelis de tematica (*sic*) gay, puedes ver ambas partes de la serie, mas la pelicula (*sic*) misma en nuestro site» (Ser Gay en el Perú, 2017).

5.9 — Los géneros de *Looking*

Lo expuesto a lo largo de este capítulo demuestra el vínculo entre género y medio, estratos relevantes para el análisis multimodal y discursivo a partir de textos (como se expuso en la sección 3.5). *Looking* no es un producto independiente de la televisión; este es, más bien, la tecnología que media su producción y consumo. La televisión en la que existe *Looking* se encuentra situada espacial (el Norte mundial) y temporalmente (una nueva edad dorada de la teleficción y una etapa de hipervisibilidad LGBTQ+). Estas coordenadas mediáticas están genéticamente vinculadas con la hibridación de géneros narrativos televisuales, en particular, mediante el modelo de producción denominado *quality TV*. Desde su surgimiento, la *quality TV* ha propuesto convenciones genéricas, en particular en relación con la *dramedy*, que han circulado hasta convertirse en expectativas del público de ese tipo de productos. Por ello, *Looking* debe interpretarse como un producto televisivo marcado por las expectativas del público y los repertorios estéticos de los productores de un canal como HBO (Cascajosa Virino, 2006, p. 30). En otras palabras, los géneros textuales o televisivos devienen constructos cognitivos, además de diseños semióticos, interpretados por un público objetivo (Bateman, 2008, p. 248; Gibbons & Whiteley, 2018, p. 254). Hablar de una serie de *quality TV*, sobre hombres gay en una etapa de hipervisibilidad, moviliza repertorios interpretativos y marcos conceptuales específicos incluso antes de su emisión.

La cuestión de que una serie como *Looking* deba atender a un género híbrido como la *dramedy* conlleva funciones de representación identitaria y política que superan el humor o entretenimiento que se esperaría de una *sitcom*.⁵⁵ En otras palabras, series como *Looking* deben integrar componentes estéticos y discursivos que demuestren cómo una narrativa televisual supera las convenciones genéricas de la televisión y se acerca más a narrativas telecinemáticas con arcos argumentales múltiples, constelaciones de personajes bien desarrollados, imágenes espectaculares y con algo que decir sobre la sociedad (Calvert *et al.*, 2008, p. 89; Fuller & Driscoll, 2015, p. 218; Reese *et al.*, 2014). Como se ha analizado en las secciones previas, la cinematografía de *Looking* es parte de una mirada de autor en búsqueda de representar la vida auténtica. Es una apuesta por una ficción realista basada en la cotidianeidad que conlleva una serie de recursos estilísticos: secuencias de conversaciones largas y encuadres de personajes solos de larga duración que sirven para darles profundidad psicológica; primeros planos y medios planos privilegiados sobre actuaciones dramáticas y efectistas; tridimensionalidad de los encuadres mediante las sombras y la interrupción de la cámara por parte de objetos y sujetos; linealidad temporal de las escenas montadas sin transiciones elaboradas, entre otros.

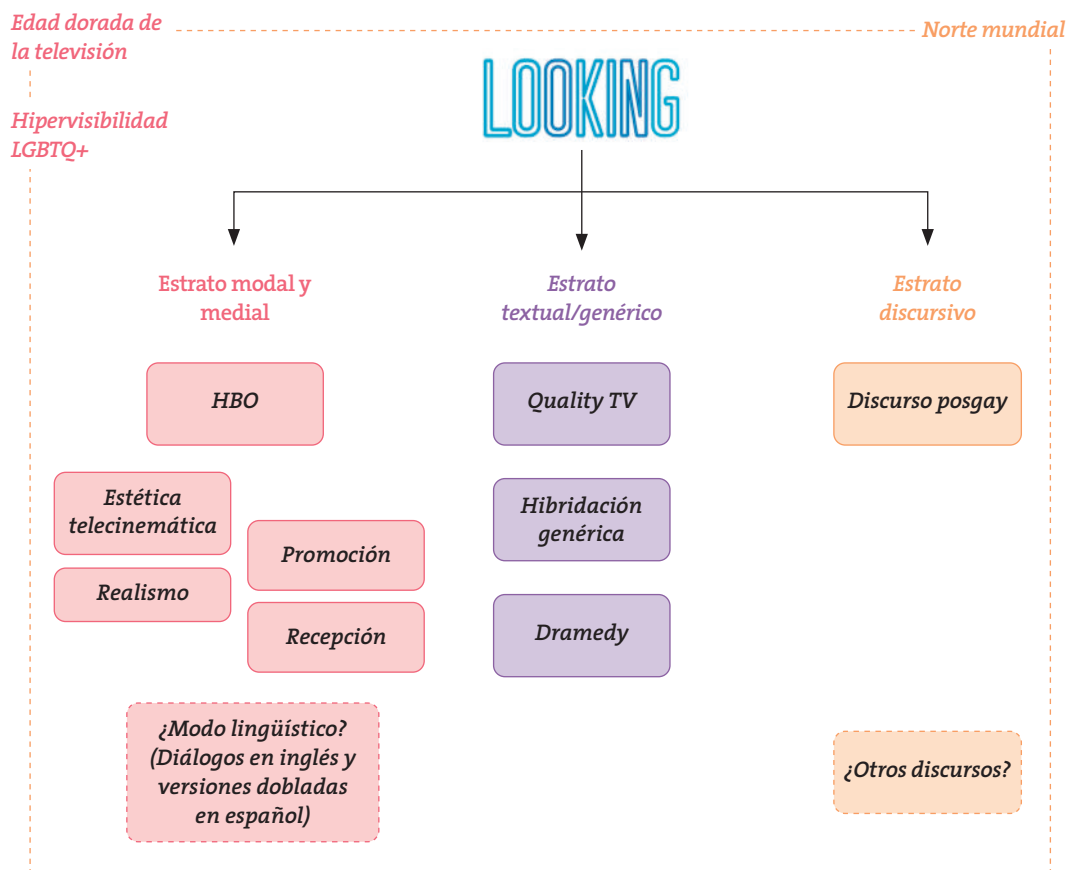
La diégesis de la serie, por otro lado, propone una sociedad en la que un grupo de hombres gay tiene sus derechos civiles asegurados, por lo que la política identitaria es obsoleta. Este escenario general articula la noción de lo posgay, un contexto en el que la lucha por los derechos es redundante porque los gays son los nuevos normales. De esta manera, la dimensión diegética de *Looking* comprende un componente visual que genera tensiones internas. En palabras de Hargraves (2020), «[a]s a series, *Looking* plays with the boundary of form and content through its visually appealing style that limits a consideration of queer politics» (p. 43). Esta tensión genera que lo visual se vuelva una contraparte de lo diegético, en tanto, la estética cinemática cumple con las expectativas de la *quality TV*, pero ¿qué sucede con el género y la función social de la *dramedy*? La noción de lo posgay se transforma así en un foco de expectativas no cumplidas, rechazo y crítica por parte de un público que espera algo más (de representación, de política, de identidad) de la televisión de calidad. La principal crítica a este tipo de construcción telecinemática es que lo posgay corresponde «to a broader politics of neoliberalism, asserting that post-gay representations transform queer desire into depoliticized, sanitized, and safe images for mainstream consumption» (Monaghan, 2020, p. 2).

El balance de *Looking* hasta el momento (véase la figura 40), entonces, señala una tensión entre el género y el medio que puede continuar explorándose con una perspectiva microtextual. La noción de lo posgay como un discurso totalizador de la serie emerge principalmente de la noción de *quality TV* y del argumento general de la serie y el constructo diegético. Sin embargo, en el contexto de la hipervisibilidad LGBTQ+ en la teleficción, se debe considerar que

55 Aunque el tono de *Looking* en general podría identificarse como el de un drama —por sus contenidos, la narrativa cronológica, la mimesis de las acciones o la actuación del reparto—, la serie ha recibido mayoritariamente nominaciones a premios como serie de comedia (GLAAD Media Awards 2015 y 2017) y a sus actores como mejor reparto de comedia (en 2014, 4th Critics Choice Television Awards, Gold Derby TV Awards, Ewwy Awards; en 2015, Artios Awards, NAMIC Vision Awards, entre otros).

«[t]o claim *Looking* is not representative of a coherently imagined gay community may be a common complaint, but it is not a necessarily deep critique» (Hargraves, 2020, p. 48). Por ello, resulta necesario explorar la textura de la representación de las masculinidades gay, prestando especial atención a la realización visual y lingüística en instancias específicas de la serie.

Figura 40 — Estratos del análisis contextual de *Looking* como caso de estudio



El contexto de hipervisibilidad LGBTQ+ en el que se ha producido *Looking* conlleva explorar en detalle las representaciones de las diversidades sexuales. Este hecho es más relevante al hablar de la TAV, porque las versiones dobladas de la serie pueden conllevar diferencias en dichas representaciones, incluso cambios en el estrato discursivo de la serie. Por ello, además del análisis de los componentes visuales de la serie es importante examinar la realización lingüística de la serie y así descubrir si en *Looking* solo existe un discurso posgay o si la serie moviliza otros discursos que sí abordan temáticas identitarias. Esto se debe, como ha señalado Kozloff (2000) y Remael (2001), a que los diálogos en las producciones (tele)cinemáticas no solo tienen que ver con la progresión narrativa de un solo filme o el estilo de un solo guionista, sino que también revelan cambios genéricos, configuraciones discursivas y tendencias en la manera de contar con imágenes en movimiento.

**— Las funciones y la
traducción del *camp***

6

El *camp* está en la mirada del espectador. En este capítulo, se analizan de manera detallada las subcategorías del *camp*, que emergieron a partir de la codificación del corpus general monolingüe monomodal de *Looking* (véase la sección 4.3.4); asimismo, se da cuenta de los resultados del análisis contrastivo multimodal de las versiones dobladas de la serie. Precisamente, como la frase que inicia este párrafo, los contenidos de *Looking* que han sido reunidos bajo estas subcategorías no cuentan con una dimensión *campy* intrínseca, sino que han sido recuperados y reunidos bajo una mirada investigativa particular. En el inicio de esta tesis, el supuesto base en relación con las series de teleficción era que el *camp* se mantenía como un recurso privilegiado para la representación de las masculinidades gay y para la integración de dimensiones de dicha identificación (como la sexualidad, la cultura, el deseo...) en narrativas que intentan ser verosímiles. De esta manera, aún en la etapa de la hipervisibilidad *queer* en la televisión, el *camp* se mantiene como un recurso productivo para la sutura realista de las representaciones *queer*.

En la tabla 9, se aprecia un resumen del total de recurrencias de la categoría *camp* y sus subcategorías a lo largo de todo *Looking* (dos temporadas y telefilme). Además del total de recurrencias por temporada, se puede ver en cuántos episodios aparecen las subcategorías. En el caso del telefilme, solo se muestra la suma de recurrencias y el desagregado por subcategoría por tratarse de un solo documento analizado.

Tabla 9 — Resultados del primer ciclo de codificación de la categoría *camp*

	Temporada 1		Temporada 2		<i>The Movie</i>
	Recurrencia	Episodios	Recurrencia	Episodios	Recurrencia
<i>Camp</i>	105	8	285	10	68
Defensa/sarcasmo	2	2	31	6	9
Feminización	17	6	25	9	17
Ironía	40	7	88	10	22
Referencias culturales	18	7	81	9	12
Referencias sexuales	26	7	52	10	7
Teatralidad/ afeminamiento	2	2	8	6	1

En relación con la categoría *camp*, el contraste del total de referencias por temporada revela que las subcategorías que la integran aparecen mucho más en la segunda temporada. A pesar de que esta temporada tiene solo dos episodios más que la primera, la cantidad de referencias del *camp* se incrementa en más de 170 %. Esta cantidad diferenciada deriva, a su vez, del incremento de las subcategorías «defensa/sarcasmo» y «referencias culturales», dado que la primera subcategoría pasó de tener 2 a 31 referencias en la segunda temporada, mientras que la categoría de «referencias culturales» pasó de 18 a 81 referencias codificadas. Asimismo, se debe considerar que las referencias a subcategorías como la «ironía» y las «referencias sexuales» se han duplicado en la segunda temporada, mientras que solo la de «feminización» ha tenido un incremento menos pronunciado (de 17 a 25) y la de «teatralidad/afeminamiento» ha tenido un claro incremento, pero la cantidad sigue siendo menor a las del resto de subcategorías (pasó de 2 referencias a 8).

En las figuras 41 y 42, se puede apreciar el número de referencias codificadas en los episodios de la primera y segunda temporada, respectivamente. Como se señaló antes, la segunda temporada muestra más dinamismo en el uso de repertorios del *camp* en las acciones (diálogos) de los personajes.

Figura 41 — Concurrencia general de las subcategorías de camp en la temporada 1

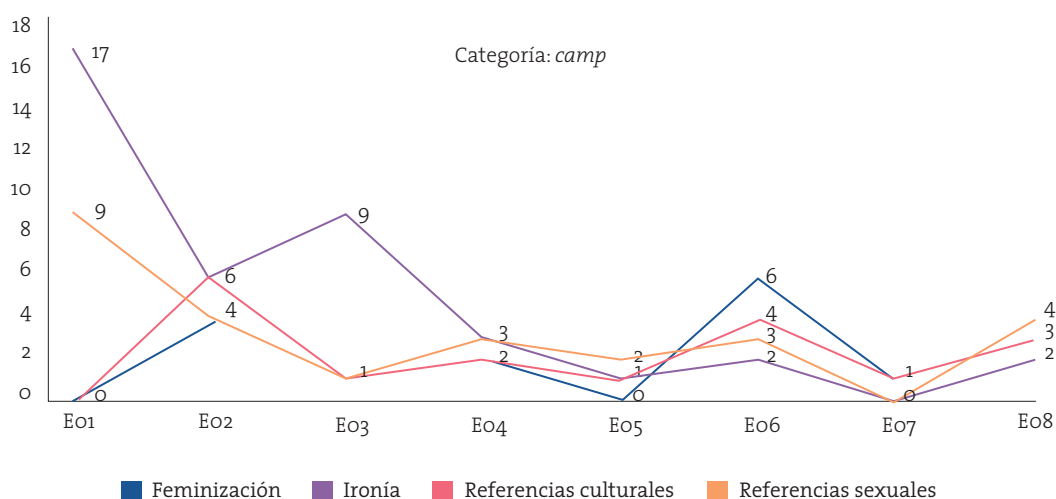
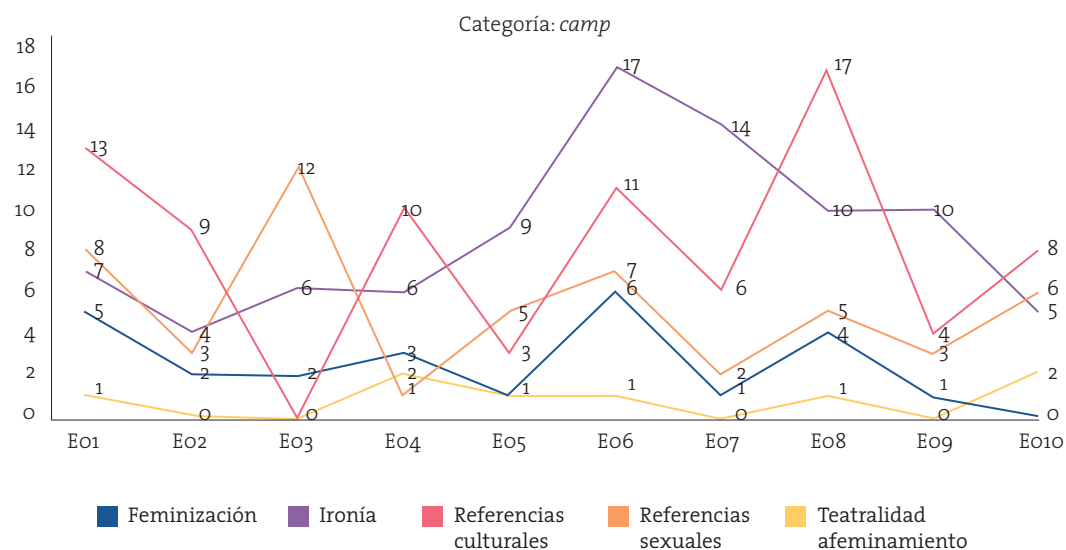


Tabla 42 — Concurrencia general de las subcategorías de camp en la temporada 2

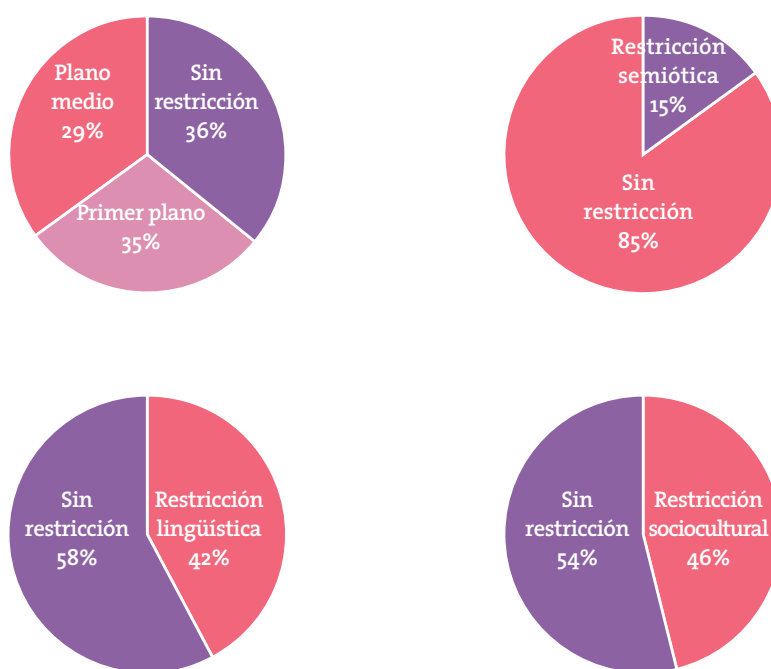


En cuanto al análisis traductológico global, los resultados del análisis contrastivo son más matizados y complejos. El instrumento de vaciado (la ficha de transcripción multimodal) permite una codificación mucho más abarcadora, que muestra datos sobre las restricciones y la realización microtextual de las versiones dobladas en español. Los 458 segmentos codificados con las subcategorías del *camp* tienen la siguiente distribución en relación con características potencialmente restrictivas (véanse las tablas 1 y 2, en el capítulo 3) para la traducción para el doblaje (figura 43). Sobre las restricciones formales, se ha identificado 64 % de casos en los que los planos (planos medios: 29 %; primeros planos: 35 %) permiten ver la articulación bucal de los actores y, por ende, las versiones traducidas pueden presentar características microtextuales que permitan la sincronía fonética o la isocronía. La alta ocurrencia de planos medios y primeros planos tiene que ver con las características descritas en el capítulo 5, sobre la relación entre el género dramático y la cinematografía, que privilegian los matices en la actuación generalmente mediante este tipo de planos. En relación con las restricciones semióticas, un 15 % de los segmentos analizados muestran que el modo lingüístico interactúa con modos comunicativos relacionados con la composición de los encuadres. En ese sentido, la etiqueta de «restricción semiótica» obedece principalmente todo a la convención teórica sobre este tipo de características de los textos audiovisuales traducidos; sin embargo, cuando se analicen en detalle, será importante señalar que los enunciados traducidos, en verdad, interactúan productivamente y no restrictivamente.

Sobre las restricciones lingüísticas, un 42 % de los segmentos contienen expresiones, sobre todo unidades léxicas, relacionadas con sociolectos o variación lingüística (vulgarismos) que, a su vez, se relacionan con indexicalización de las identidades gay y la sexualidad. Estas expresiones son las que, como se verá más adelante, guardan relación con las técnicas

de traducción de variación y creación discursiva en la versión ES-ES, así como la traducción literal en la versión ES-LA. Para concluir con la mirada general a las restricciones, los componentes socioculturales también son relevantes en tanto posibles restricciones, con un 46 % de ocurrencia. Este alto porcentaje se debe a que una de las subcategorías del *camp* apunta precisamente al uso de referentes culturales (111 casos del total). La traducción de dichos referentes es variada tanto en las técnicas de traducción usadas, como en su tratamiento en cada versión doblada.

Figura 43— Restricciones identificadas en Looking (ES-ES)



En relación con los datos microtextuales, estos permiten comprender cómo se modela la realización lingüística en las versiones dobladas. Una mirada panorámica, que parte del total de segmentos codificados con las subcategorías del *camp*, permite ver diferencias entre la ocurrencia de las normas de traducción en las versiones dobladas. En el caso de la versión ES-LA (figura 44), la norma prevalente es la fidelidad lingüística (56 %), mientras que en la versión ES-ES (figura 45), la norma prevalente es la naturalización (64 %). En el caso de la versión ES-LA, la naturalización ocurre un 25 % de veces y en la versión ES-ES la fidelización lingüística es la que se identifica en 25 % de segmentos.

Figura 44 — Normas de traducción en total de segmentos de camp (ES-LA)

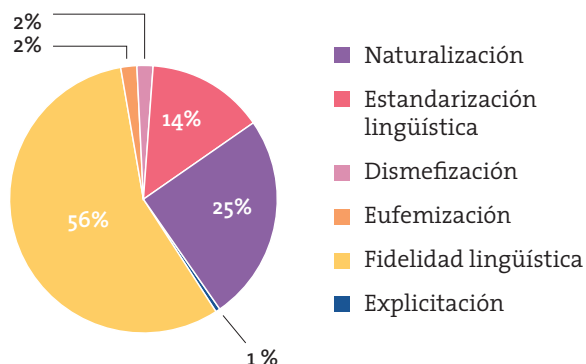
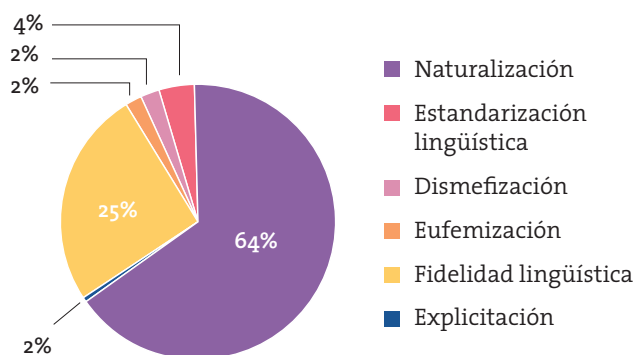


Figura 45 — Normas de traducción en total de segmentos de camp (ES-ES)



A pesar de estas diferencias entre las normas prevalentes en cada versión doblada, la técnica con más recurrencia tanto en la versión ES-LA (61 %) como en la ES-ES (51 %) es la traducción literal. Este resultado exige un mirada más cercana en el caso de cada una las subcategorías del *camp* codificadas; no obstante, también es pertinente poner de relieve que la técnica de traducción literal, entendida como una categoría descriptiva, hace referencia sobre todo a la construcción sintagmática del texto traducido (Martí Ferriol, 2013; Molina & Hurtado, 2002). En otras palabras, la estructura sintáctica de las versiones traducidas puede corresponder a la estructura de los enunciados en inglés, mientras que la realización paradigmática del texto —por ejemplo, la selección léxica o el hecho de reemplazar frases menos idiomáticas por giros lingüísticos más coloquiales— conlleva cambios de traducción describibles mediante otras técnicas de traducción.

En el caso de la versión ES-ES (figura 47), se aprecia que las técnicas de traducción con más recurrencia luego de la traducción literal son la creación discursiva (10 %) y la variación (26 %). Ambas técnicas de traducción, según el *continuum* propuesto por Martí Ferriol (2006, 2013), se alinean con el método de traducción interpretativo-comunicativo que dicho autor proponía

hipotéticamente como el extremo en el que la traducción para el doblaje podía ubicarse. Desde un punto de vista aún general provisto por los datos reunidos de la categoría del *camp*, sucedería así con la versión doblada ES-ES; no obstante, la norma de traducción de la fidelidad lingüística —caracterizada por técnicas de traducción como la traducción literal, el préstamo, el equivalente acuñado, la omisión— apuntan a que la versión ES-LA podría vincularse sobre todo con el extremo del método literal (figura 46). Este vendría a ser un hallazgo relevante, de momento, porque apunta a una manera distinta de traducir esta serie para el doblaje en América Latina. Queda pendiente ver en las siguientes secciones del capítulo las características de la realización microtextual y su relación con modos comunicativos no lingüísticos.

Figura 46— Técnicas de traducción en total segmentos de camp (ES-LA)

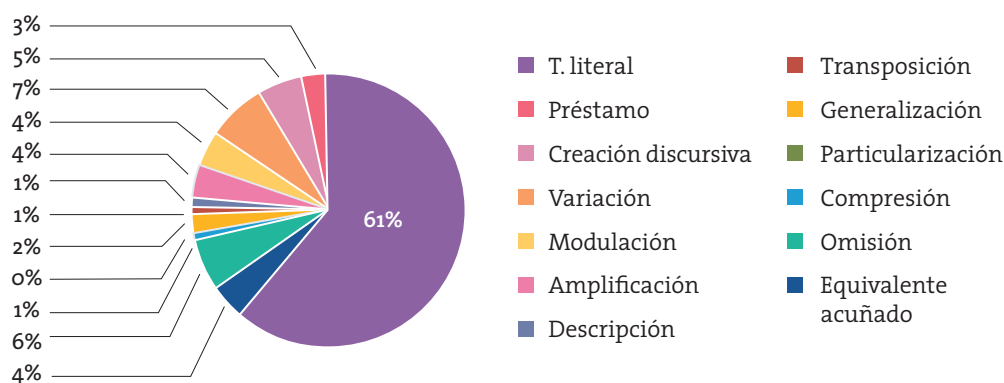
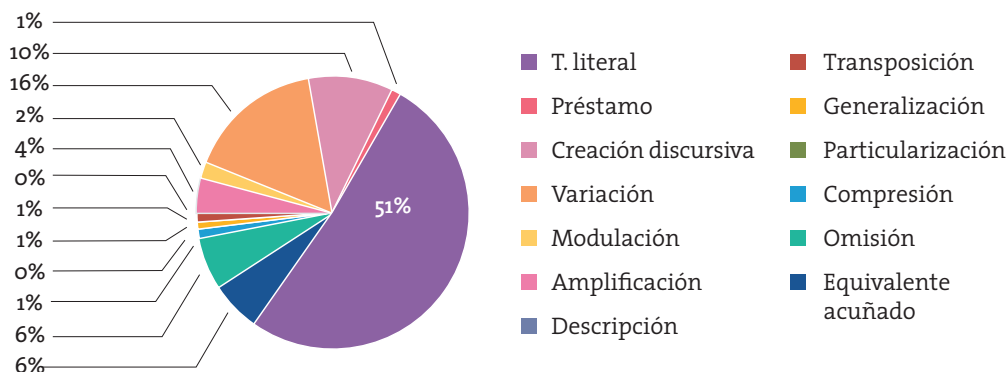


Figura 47— Técnicas de traducción en total de segmentos de camp (ES-ES)



6.1 — Ironía

Tabla 10 — Resultados de codificación de la subcategoría de ironía

	Temporada 1		Temporada 2		<i>The Movie</i>
	Referencias	Episodios	Referencias	Episodios	Referencias
<i>Camp</i> (458)	105	8	285	10	68
Ironía (158; 34 %)	40	7	88	10	22

La ironía es un buen punto de partida para analizar el *camp* en *Looking*, después de todo, es la subcategoría con más recurrencias, y permite establecer bases conceptuales para las demás subcategorías. En efecto, Babuscio (1993) inicia su ensayo fundamental sobre el *camp* con la presentación de la ironía, comprendida en principio como una dinámica de incongruencias entre lo masculino y lo femenino.⁵⁶ En el caso de *Looking*, la ironía como un medio de realización del humor parte de la estructura propuesta por Babuscio, aunque tiene otras formas de configurarse, así como funciones distintas en la construcción de los personajes y del relato. Por ello, es necesario tomar en cuenta que la ironía analizada es parte del registro *camp* y no ironía en general. Es un recurso que marca las masculinidades gay en la serie, incluso como un recurso simbólico que puede enunciar personajes heterosexuales, debido a que se trata de una función en el relato más que un marcador de una identidad sexual.

La relación entre los porcentajes de ocurrencia de las técnicas de traducción de la categoría *camp* y los resultados específicos de la subcategoría de ironía es próxima, tanto en cuanto a la versión doblada ES-LA como a la versión ES-ES. Debido a que la subcategoría de ironía es la que tiene la mayor cantidad de recurrencias (150 segmentos; 33 %) frente a las demás subcategorías (308 segmentos), la variedad de técnicas de traducción identificadas corresponde al repertorio total de técnicas que se aprecian en las figuras 48 y 49.

⁵⁶ «Irony is the subject matter of camp, and refers to any highly incongruous contrast between an individual or thing and its context or association. The most common of incongruous contrasts is that of masculine/feminine» (Babuscio, 1993, p. 20).

Figura 48— Técnicas de traducción en segmentos de ironía (ES-LA)

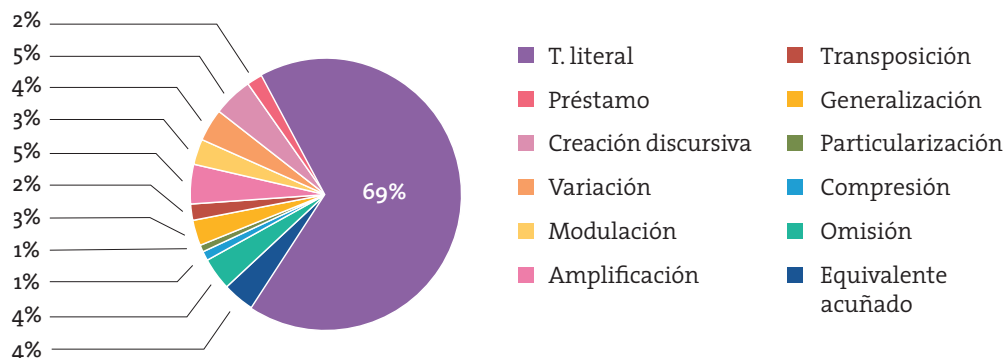
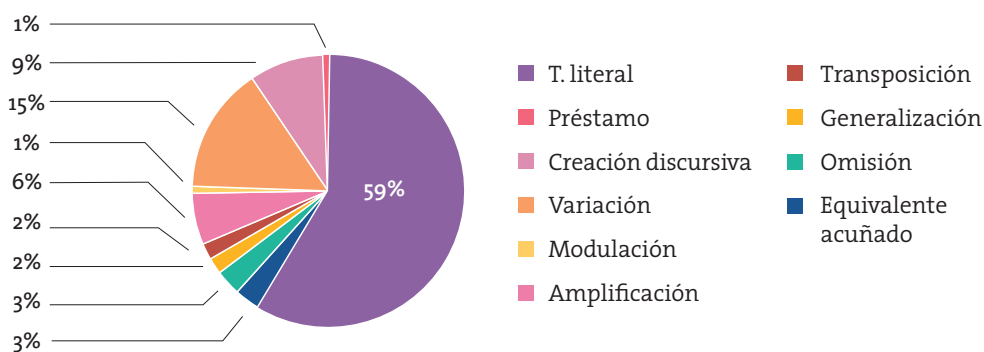


Figura 49— Técnicas de traducción en segmentos de ironía (ES-ES)



En los ejemplos de esta subsección se han identificado distintas técnicas que evidencian la variación del uso de la lengua en cuanto al tenor y al sociolecto, lo que contribuye a las normas de naturalización que, en la versión doblada ES-ES, sigue siendo una norma prevaleciente en relación con otras como la fidelidad o la estandarización lingüística (figura 51). Estas dos últimas normas son las que, por otro lado, prevalecen en la versión ES-LA (figura 50). Como se verá en el caso de la versión ES-ES, el uso de palabras coloquiales como equivalentes de algunas unidades en inglés es lo que diferencia esta versión del registro usado para América Latina.

Figura 50 – Normas de traducción en segmentos de ironía (ES-LA)

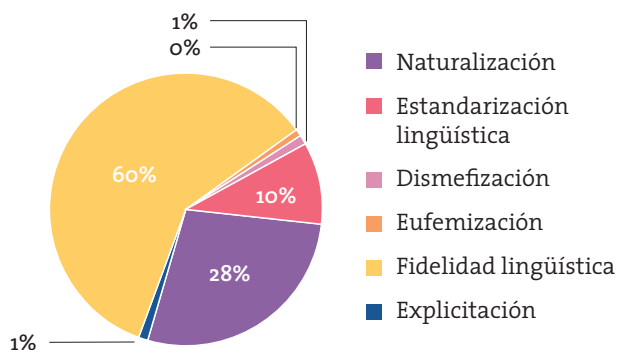
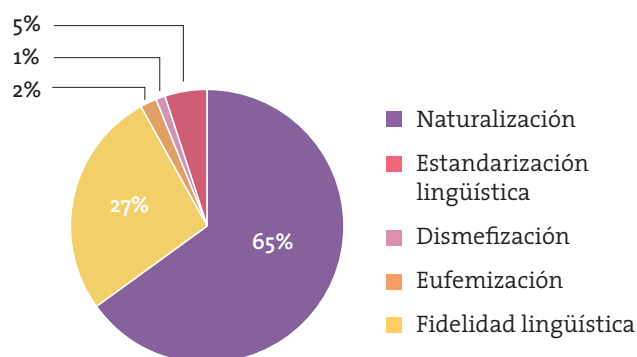


Figura 51 – Normas de traducción en segmentos de ironía (ES-ES)




En el ejemplo 1 aparecen incongruencias que producen humor, considerando esta relación entre significados del texto el punto de partida de la ironía. En el caso del diálogo entre Patrick y Dom, conversan sobre la despedida de solteros de la ex pareja de Patrick y este hace referencia al cuerpo del novio: «[Gabe] He’s a little portly»; añade luego que no se trata de un insulto. Sin embargo, luego lo vuelve a mencionar como una característica que se opone a que es una buena persona. En ambos casos, los aspectos prosódicos de los enunciados de Patrick, que pueden entenderse como características suprasegmentales o relacionadas con la voz, también contribuyen a la oposición entre el tono serio, aunque impostado, de Patrick y el efecto humorístico.

En las versiones dobladas, mediante el léxico se produce un tenor coloquial similar a la conversación en inglés. Por ejemplo, los adjetivos *hot* y «bueno» son unidades coloquiales para hacer referencia al cuerpo atractivo. En relación con la palabra *portly*, esta lleva el componente de alguien que tiene sobrepeso, pero lo luce con confianza o determinación (COD); no obstante, se entiende que esta característica se opone a *hot* o «bueno», por lo que la ironía resulta de la incongruencia entre los componentes positivos de la palabra y la

valoración negativa del cuerpo. En las versiones en español, las palabras «corpulento» (ES-LA) y «fondón» (ES-ES) mantienen la noción del sobrepeso, aunque la segunda deja de lado los componentes positivos: «Dicho de una persona: Que ha perdido la gallardía y agilidad por haber engordado» (DRAE). En las versiones dobladas, las voces de Patrick tienen un tono serio como en la versión en inglés, lo que recrea la incongruencia con la composición del encuadre B, el primer plano de los gestos de Dom que se sigue inmediatamente a la línea de Patrick. Es decir, la configuración modal (CM) entre lo lingüístico, lo suprasegmental y lo visual mediante las acciones del personaje produce la ironía en las tres versiones.

Otros aspectos microtextuales son la expresión «Oh, my God», que se mantiene en ES-LA mediante una traducción literal, así como el equivalente «perra» (*bitch*). En ES-ES, Dom inicia con la pregunta «¿Cómo que no?», lo que funciona como un marcador de coherencia con la línea previa de Patrick («Y no es un insulto»). No obstante, la pregunta como tal no mantiene la indexación femenina o afeminada de la frase «Oh, my God»; sucede un cambio similar en cuanto a los componentes femeninos con el género gramatical del sustantivo *cabronazo*, que hace referencia a una persona «[q]ue hace malas pasadas o resulta molesto» (DRAE), además de contar con el aumentativo o enfático (-*azo*) que también marca la oralidad (y que parece equivaler a la frase en inglés *such a*). En ES-LA se mantiene la feminización de la palabra *bitch* por *perra* (equivalente acuñado). La expresión *cielos*, por otro lado, usada para «denotar sorpresa, asombro o sentimientos similares» (DRAE) es una expresión que no es un índice de feminidad.


Ejemplo 1 <i>Camp</i> : ironía Temporada 1 Episodio 1 00:02:43		CM: calidad de la voz; lengua; gestualidad; plano; composición
A		B
		
EN	ES-LA	ES-ES
DOM: Well, is he hot?	DOM: Bueno, ¿está bueno?	DOM: ¿Está bueno?
PATRICK: Is Gabe hot? He's a little portly...which is not an insult.	PATRICK: ¿Quién, Gabe? Es algo corpulento. Lo cual no es un insulto.	PATRICK: ¿Te referías a Gabe? Está un poco fondón. Y no es un insulto.
DOM: Oh my God, you're such a bitch.	DOM: Cielos, eres una perra.	DOM: ¿Cómo que no? ¡Qué cabronazo!
PATRICK: No, he's very sweet guy, he's just slightly round.	PATRICK: No, es un chico muy lindo, solo que con redondez.	PATRICK: Es un tío muy tierno, solo que con barriguita.

La ironía de esta interacción se construye a partir de la incongruencia entre la valoración que hace Patrick del cuerpo de Gabe y la negación de que ello sea un insulto; lo que se mantiene en los elementos microtextuales de las versiones dobladas [LENGUA]. La seriedad en el tono de Patrick [CALIDAD DE LA VOZ], como rasgo suprasegmental del enunciado, que pretende dar un sentido de honestidad a las palabras, también se opone a la reacción de Agustín (en segundo plano) y Dom, a quien se enfoca claramente cuando ríe [GESTUALIDAD]. El efecto irónico de la escena depende también de la composición y el montaje de los planos que muestran a los otros dos personajes riéndose [MONTAJE; PLANIFICACIÓN; GESTUALIDAD]. Estos componentes auditivos y visuales de la escena se mantienen en las versiones dobladas. Sin embargo, sí es importante prestar atención a que los componentes que indexaban la conversación en inglés en un registro femenino, en particular el personaje de Dom, son neutralizados en la versión ES-ES.

La ironía es dialógica; se elabora en la conversación de dos o más personajes. De ahí que la composición y montaje muestren siempre a los personajes que interactúan. Si bien la ironía puede entenderse como ofensiva o con cierto matiz de violencia, esta no se usa con la finalidad de interpelar a alguien en la conversación. En general, el *camp* y, en concreto, la ironía sirve para marcar la cercanía o la comunidad entre sujetos que son gays. Se trata de un recurso para mostrar el tenor de las relaciones y decir verdades a medias sin llegar a herir al interlocutor. El uso de la ironía permite, además, incluir temas sexuales, relacionados con el placer, la exploración del cuerpo y el erotismo. El *camp*, en ese sentido, es estratégico para incluir en las conversaciones aspectos de la subjetividad y la sexualidad mediante referencias tácitas o expresas, sin que estos enunciados resulten inoportunos o impertinentes. Más bien se relacionan con el contexto y establecen el registro *camp* de la situación. En el siguiente ejemplo (2), Eddie acaba de conocer a los amigos de Agustín en un partido de *rugby* para aficionados, y hace referencia explícita al género porno, a cuerpos desnudos y a una orgía.


El *rugby* como una práctica simbólica y cultural del espacio masculino hegemónico se transforma en distintos componentes: los que juegan son varones gay y Eddie, como un espectador, erotiza el juego y el cuerpo de los jugadores. Eddie tiene una voz grave (prototípicamente masculina) en las tres versiones de *Looking* y, en esta escena, se suma un tono despreocupado [CALIDAD DE LA VOZ], como si nadie lo escuchara y hablara para sí mismo. No obstante, Agustín y, sobre todo, Doris reaccionan a lo que dice Eddie primero con la mirada [COMPOSICIÓN; VECTOR (mirada)] y luego interpeándolo: «What is your name again?» [VECTOR (mano)] como se aprecia en el encuadre B. En la versión en inglés, el adjetivo *porny* sirve para reencuadrar las acciones de los jugadores y sus posiciones corporales que aparecen en encuadres previos (encuadre A) [MONTAJE] en el género de imágenes porno, lo que se mantiene en la versión para América Latina. En la versión ES-ES, se opta por un adjetivo coloquial y en grado superlativo «buenísimos», lo que más bien señala el deseo homoerótico de Eddie y la valoración de los cuerpos del encuadre A [MONTAJE] y no necesariamente la interpretación «porno» del juego. En esta versión, el adjetivo «buenísimos» se articula con la expresión del deseo de la segunda proposición «I want a naked calendar of them on my fridge». Lo que resalta de la línea de Eddie es que no resulta impertinente —como se mencionó antes—, sino que establece un espacio de confianza

entre Agustín, Doris y él. A pesar de los cambios microtextuales, en las tres versiones se puede interpretar la incongruencia entre el tema de los enunciados, el tono y la voz de Eddie frente a la clara expresión de su deseo homoerótico.

Ejemplo 2 <i>Camp</i> : ironía Temporada 2 Episodio 3 00:12:01		CM: lengua; calidad de voz; montaje; vector
A		B
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>EDDIE: Does anyone know what they're actually doing, except for, like, being all porny and I want a naked calendar of them on my fridge right now?</p> <p>DORIS: What is your name again?</p> <p>EDDIE: Eddie. And Agustín promised me a hot shower orgy after the game, so I better get one.</p>	<p>EDDIE: ¿Alguien sabe qué es lo que ocurre ahí, excepto por... lucir porno y que yo quiera un calendario de ellos en mi refrigerador?</p> <p>DORIS: ¿Cómo te llamas?</p> <p>EDDIE: Eddie. Y Agustín me prometió una orgía en la ducha cuando acaben. Espero que cumpla.</p>	<p>EDDIE: ¿Alguien sabe qué están haciendo realmente? ¿Además de... estar buenísimos y querer tenerlos desnudos en un calendario para la nevera?</p> <p>DORIS: ¿Cómo te llamabas?</p> <p>EDDIE: Eddie. Y Agustín me prometió una orgía en la ducha tras el partido. Espero que lo cumpla.</p>

La erotización de la enunciación gay está muy presente en *Looking*; sin embargo, esta erotización mediante el *camp* transforma en una referencia sexual, a veces irónica, lo que serían referencias directas al sexo. En *Looking*, esta transformación hace de la sexualidad y el erotismo componentes de una subjetividad gay que se socializa en espacios dialógicos y comunitarios. Este tipo de expresiones irónicas se usan precisamente en el grupo de amigos y revelan distintos niveles de intimidad, así como un límite difuso entre lo (homo)social y lo (homo)sexual. Estos límites difuminados son relevantes para comprender cómo *Looking* representa el deseo como una fuerza presente en la amistad, el sexo y el amor. Esta transversalidad del deseo, según Sedgwick (1985), es identificable en los vínculos entre mujeres; pero son las relaciones entre hombres heterosexuales las que sí establecen una dicotomía entre la homosocialidad y la homosexualidad. La ironía, como un componente del *camp*, es un medio para representar el deseo homosocial entre los personajes de *Looking*.

En el ejemplo 3, Dom y Patrick están en la despedida de solteros del ex de Patrick y su novio Gabe. Viendo el espectáculo de desnudismo en el que también participan los novios (encuadre A) [COMPOSICIÓN; MONTAJE], Patrick señala que algo no anda bien, a lo que Dom responde con una referencia religiosa. La ironía resulta de la incongruencia entre los valores convencionales del matrimonio y el comentario de que en las parejas gay la monogamia no es parte del pacto religioso; no obstante, son los encuadres previos los que sirven como el tema o tópico visual que Dom reinterpretará irónicamente con su enunciado. Las versiones en español también se encuentran en el campo religioso; las traducciones literales funcionan en ese sentido incluso para recrear el fraseo de una máxima cristiana (el Señor dice...). Sí se puede observar que en la versión ES-LA, se usa la frase «una desnudista» (con marca de género gramatical femenino mediante el artículo); no obstante, ello resulta en un caso de mujeres o mariconeo, debido a que el plano de conjunto de los novios y el *stripper* muestra que se trata de un hombre potencialmente gay. De esta manera, la referencia al deseo homoerótico y la homosocialidad y su tensión con nociones heteronormativas (como el matrimonio) se mantienen en las versiones dobladas al español.

Ejemplo 3 <i>Camp</i> : ironía		CM: lengua; montaje; composición	
Temporada 1 Episodio 1 00:24:23			
A		B	
			
EN	ES-LA	ES-ES	
DOM: The Lord tells us that a bachelor party is between one man and one stripper.	DOM: El Señor dice que una despedida de soltero es entre un hombre y una desnudista.	DOM: El Señor dice que una despedida de soltero es entre un hombre y un estríper.	

En el ejemplo 4 también se hace referencia a la tensión entre la homosocialidad y homosexualidad. Dom y Patrick han revelado a sus amigos que, cuando se conocieron, tuvieron una experiencia íntima, aunque no penetrativa. La referencia al erotismo y al deseo («I didn't put my dick in your butt») se opone al patetismo (que Patrick haya hallado en él un sustento emocional más que un objeto de deseo). Las líneas de Dom [LENGUA] se sostienen además en la composición de los planos que muestra a Patrick algo apenado, pero a la vez sonriente [GESTUALIDAD], mientras Dom lo abraza como muestra de afecto [PROXÉMICA]. En las versiones traducidas, la relación entre lo erótico y lo patético se mantiene, aunque sí se presentan algunos cambios en cuanto al registro. En la versión ES-LA, la expresión «que

pusiera mi pito en tus nalgas» resulta eufemística con respecto a la penetración, como sucede también en la versión en inglés. La versión ES-ES es más directa al respecto si se considera que la expresión «meter por el culo» es más descriptiva y también un fraseo vulgar.

Ejemplo 4 <i>Camp</i> : ironía <i>Looking The Movie</i> 00:15:02		CM: lengua; composición; proxémica; gestualidad
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
Dom: Well, I'm glad you cried on my shoulder and I didn't put my dick in your butt cause look where we are now.	Dom: Me alegra que lloraras en mi hombro y no que pusiera mi pito en tus nalgas, porque mira dónde estamos ahora.	Dom: Me alegro de que me lloraras en el hombro y de no habértela metido por el culo porque fijate cómo estamos.

De esta manera, la sexualidad es un tema socializado mediante el *camp*, en particular, la ironía para establecer el tenor entre los participantes. Esta relación puede ser amical o revelar vínculos más íntimos, que señalan la manera en que el sexo no es un tema tabú en los grupos homosociales gay, sino una parte constitutiva de su subjetividad y comunidad. Las versiones traducidas de *Looking* cumplen con las funciones homólogas en español. El fraseo o la selección léxica en las versiones en español resultan en algunos cambios, en los campos o temas o en cuán directos resultan los enunciados (disfemismos), pero ello no afecta la representación del *camp*.

La ironía también sirve como medio para representar la ansiedad; en los dos siguientes ejemplos, el tema de la ironía es la edad. En el ejemplo 5, se aborda la edad en relación con la apariencia corporal. Patrick, quien es más joven que Dom, responde a la pregunta con otra repregunta que implica que Dom ya no luce joven [CORPORALIDAD]. Dom, por su parte, sigue el juego y Patrick termina matizando lo que dijo inicialmente: si bien Dom ya no es joven, tiene buena apariencia. Esta dinámica de la ironía demuestra la relación amical entre ambos y la manera en que toleran estos comentarios, que no llegan a ser hirientes. Las versiones en español hacen referencia a los temas del cuerpo y la edad de manera homóloga a la versión en inglés. Se identifican en ambos casos marcas de oralidad (vulgarismos) en la respuesta de Dom (ES-LA: «No me jodas»; ES-ES: «Vete a la mierda»). No obstante, la versión ES-LA termina con la frase de Patrick que incide en la edad de Dom como algo potencialmente negativo para su aspecto físico. La versión ES-ES es más ambigua al respecto si no más afirmativa o tranquilizadora para Dom.

A



B



EN

DOM: How old do you think I look?
 PATRICK: In daylight or candlelight?
 DOM: Fuck off. Daylight.
 PATRICK: Relax. You look good for your age.

ES-LA

DOM: ¿Qué edad parezco tener?
 PATRICK: ¿De día o a media luz?
 DOM: No me jodas. De día.
 PATRICK: Tranquilo. Te ves bien para tu edad.

ES-ES

DOM: ¿Cuántos años me echas?
 PATRICK: ¿Con luz o en penumbra?
 DOM: Vete a la mierda. Con luz.
 PATRICK: Tranqui, aparentas la edad que tienes.

En el ejemplo 6, Dom y Lynn se conocen en una sauna. En esta escena, tanto los cuerpos de Lynn y Dom aparecen en plano medio, lo que permite ver la musculatura de ambos. No obstante, el cuerpo de Dom es el privilegiado porque parece que la cámara lo enfocara a partir de la mirada de Lynn, en tanto índice de deseo o vector de su atención [COMPOSICIÓN]. La diferencia de edades queda expresa a partir de la conversación. Dom es el más joven y Lynn elabora una respuesta irónica a partir de la palabra *institution*. En este caso, Lynn asume su edad sin la ansiedad que demuestra Dom en el ejemplo anterior. Además, el contexto sirve para posicionar a ambos personajes en una relación de pares en la que la edad no es tan importante cuando el capital erótico de ambos es homólogo [CORPORALIDAD]. La ironía, en ese sentido, cumple una función de relativizar la edad que podría resultar un tema interpelador para Lynn. Los aspectos lingüísticos de ambas versiones reflejan traducciones literales, en las que los campos sobre la edad y las referencias culturales (la implicatura de los coros de hombres gay) se reexpresan solo con algunos cambios en la estructura.

Ejemplo 6 <i>Camp</i> : ironía Temporada 1 Episodio 3 00:21:24		CM: lengua; coporalidad; composición
A		B
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>DOM: Oh, man, you're like an institution.</p> <p>LYNN: That makes me sound like the Gay Man's Chorus. Everyone likes them in principle, but no one wants to hear them actually sing.</p>	<p>DOM: Eres toda una institución.</p> <p>LYNN: Ay, eso sonó como el Coro de Hombres Gay. A todos les gusta al principio, pero nadie quiere oírlos cantar.</p>	<p>DOM: Qué bueno. Eres toda una institución.</p> <p>LYNN: Soy como el coro gay de San Francisco. A todo el mundo le gusta, pero luego nadie quiere oírles cantar.</p>

La interpelación violenta u ofensiva es otra función de la ironía, pero esos casos se relacionan con la subcategoría «defensa/sarcasmo» que se analizará en la siguiente sección (6.2). Sin llegar a interpelar, la ironía del *camp* mantiene un rasgo que permite esquivar comentarios o temas potencialmente hirientes y reenfoarlos. En el ejemplo 7, Patrick tiene una cita con Ben, médico oncólogo. Ben interpela a Patrick desde el inicio de la cita, por haber llegado tarde, por su trabajo o a lo que se dedica (como un cuestionamiento de su capital social y cultural) en relación con su edad. En este contexto es que Patrick responde «God. I feel like I'm having a physical», con lo que busca y logra cambiar de tema. Esta respuesta se basa en el tipo de preguntas o las frases de Ben, las cuales apuntan a la interacción o género de la consulta médica que incluye contenidos confesionales por parte del paciente. En español, las versiones recrean esta referencia a la interacción paciente-médico. Salvo el cambio de la expresión *God* (posible indexador femenino) por «joder» en la versión ES-ES, no se presentan cambios significativos.

Ejemplo 7 | *Camp*: ironía
 Temporada 1 | Episodio 1 | 00:13:27

A



B



EN

BEN: How old are you? I forget what it said in your profile.

PATRICK: Umm... I didn't know these had pits. Umm, 29.

BEN: And are you drug and disease-free?

PATRICK: God. I feel like I'm having a physical.

ES-LA

BEN: ¿Qué edad tienes? Olvidé qué decía en tu perfil.

PATRICK: Yo... no sabía que tenían semillas. 29.

BEN: ¿Sin drogas o enfermedades?

PATRICK: ¡Dios! Me siento en examen médico.

ES-ES



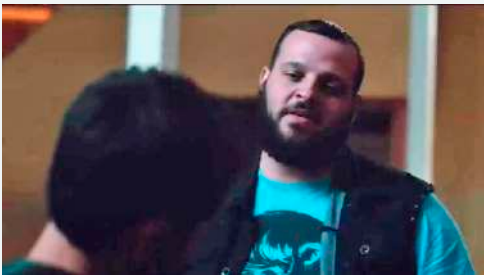

BEN: ¿Cuántos años tienes? Ya he olvidado qué ponía en tu perfil.

PATRICK: Tengo... vaya, son con hueso... 29.

BEN: ¿Drogas o enfermedades?

PATRICK: ¡Joder! Parece un chequeo médico.

La ironía, al establecer un tenor comunitario o amical, permite abordar prejuicios étnicos, neutralizando la finalidad valorativa de estos. En el ejemplo 8, Eddie avanza lentamente hacia Agustín y a cada paso pronuncia [CINÉSICA; RITMO] (en un intento de pronunciación castellana) un nombre aparentemente latino [LENGUA], simulando el tono de una escena melodramática [CALIDAD DE LA VOZ]. Eddie responde así a la insistencia de Agustín de que sean novios. La transformación de los prejuicios étnicos sucede mediante la cita de nombres aleatorios y la actuación paródica que atiende al género de la telenovela. Esta escena muestra la manera en que *Looking* representa los activos culturales de los personajes latinos; en el caso de Agustín, se trata siempre de un trato afirmativo en oposición al personaje de Richie que resulta racializado de formas menos convenientes (véase el capítulo 7). En las versiones en español, los nombres supuestamente latinos o hispanos no resultan sobresalientes como en inglés; sin embargo, el ritmo de la enunciación se mantiene cohesionado con las acciones de Eddie en la imagen.

Ejemplo 8 <i>Camp</i> : ironía Temporada 1 Episodio 1 00:13:27		CM: lengua; calidad de voz; ritmo; cinésica
A	B	
		
C	D	
		
EN	ES-LA	ES-ES
EDDIE: Agustin... Javier... Christopher Lanuez, will you please be my boyfriend? Yeah?	EDDIE: Agustín... Javier... Cristobal Manuel, ¿aceptas ser mi novio? ¿Sí?	EDDIE: Agustín... Javier... Cristofer... Lanuez, ¿quieres, por favor, ser mi novio? ¿Sí?
AGUSTIN: Javier and Christofer are not my middle names.	AGUSTIN: Javier y Cristobal no son mis segundos nombres.	AGUSTIN: Javier y Cristofer... No me llamo así.
EDDIE: You sure?	EDDIE: ¿Seguro?	EDDIE: ¿Seguro?

Looking presenta un tema recurrente: la ansiedad de las identificaciones gay contemporáneas a raíz de características como la edad, el trabajo, la clase social o la salud de los personajes (véanse los capítulos 7 y 8). Un síntoma de la ansiedad en *Looking* tiene que ver con la propia identidad gay y la manera en que los personajes representan su masculinidad en relación con su identidad sexual. En la representación de la cotidianidad de tres varones gay en una ciudad cosmopolita como San Francisco, Patrick funciona como un foco de la banalidad que se asocia con la identidad gay despolitizada (*post-gay*) y que remite a representaciones mediáticas neoliberales sobre la asimilación de las diversidades sexuales (en particular de gays y lesbianas) a una ciudadanía, en principio, plena (Ghaziani, 2011; Monaghan, 2020).

En el ejemplo 9, el comentario irónico de Patrick se construye a partir de las referencias al deseo homoerótico y la manera en que los filtros disponibles en las redes sociales sirven como una forma ilegítima de ganar capital erótico.⁵⁷ La falta de honestidad de mostrarse como uno realmente es y que genera algún grado de indignación [CALIDAD DE LA VOZ; CINÉSICA; GESTOS] en Patrick intenta solapar el propio hecho de juzgar a alguien solamente por la manera en que se ve. Los fraseos en español siguen a la letra el texto en inglés; las referencias culturales a Instagram y los aplicativos de los filtros fotográficos son parte de un conocimiento generalizado de las redes sociales.

Ejemplo 9 <i>Camp</i> : ironía		CM: lengua; voz; cinésica; gestos
Temporada 1 Episodio 1 00:05:26		
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
PATRICK: Instagram filters have ruined everything and I can't tell if this guy is hot or not.	PATRICK: Los filtros Instagram arruinaron todo y no distingo si él es guapo o no.	PATRICK: Los filtros de Instagram lo joden todo y no distingo si este tío está bueno o no.

Esta banalidad, no obstante, tiene un límite en la manera en que se matizan las historias de los personajes. En el siguiente ejemplo, la ironía se construye a partir de un comentario que inicialmente parece ser banal. Doris, Dom y Patrick están en Modesto (California) para el funeral del padre de Doris. En la escena, los tres amigos han ido a un bar gay de la ciudad (aunque dudaban que hubiera uno). Patrick habla de Modesto como un espacio provinciano, en el que la vida de un hombre gay joven tendría una proyección limitada, mientras dirige la mirada [VECTOR] precisamente a un hombre que está en la barra. El trabajo de la cámara contribuye a pensar que Patrick es sarcástico, dado que el encuadre posiciona al sujeto del que aparentemente habla como foco de la atención [COMPOSICIÓN; MONTAJE]. No obstante, Dom comprende las referencias culturales (musicales) y Patrick acepta que en verdad hablaba de su propia vida antes de llegar a San Francisco.

⁵⁷ Si bien esta escena es del primer episodio de *Looking* emitido en 2014, la crítica de Hargraves (2020) permite interpretar esta escena como un metacomentario de la propia serie sobre su cinematografía (véase la sección 5.5). El hecho de que *Looking* haga referencia a su temática y a la estética general de una diégesis construida en un escenario neoliberal será parte de las siguientes secciones y capítulos.

Ejemplo 10 | *Camp*: ironía
Temporada 2 | Episodio 7 | 00:12:43

CM: lengua; vector; montaje; composición

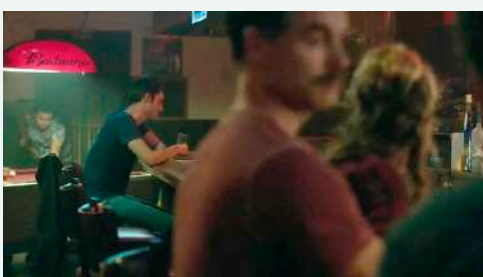
A



B



C



D



EN

PATRICK: Oh, wow, totally. Maybe I should just move to Modesto and become a bartender at the Brave Bull and start dating Mr. Lonely down there. Oh god, look at him. Getting drunk, probably snuck out of his parents' house, wearing his sister's jeans, thinking about killing himself, obsessively listening to Evanescence.

DOM: Wait, whose life are we talking about? Cause I don't think the kids are listening to that these days.

PATRICK: God, I was so fucking lonely back then.

ES-LA

PATRICK: Es verdad. Quizás debería mudare aquí a Modesto, ser bartender aquí en Toro Valiente y salir con el solitario de allá. Por Dios, mírenlo. Embriagándose, y quizá escapó de casa de sus padres, usando los jeans de su hermana. Pensando en suicidarse, obsesivamente escuchando Evanescence.

DOM: Oye, ¿qué vida describes? No creo que los chicos de hoy escuchen Evanescence.

PATRICK: Dios, estaba tan jodidamente solo entonces.

ES-ES

PATRICK: Sí, clavadito. A lo mejor debería mudarme a Modesto, hacerme camarero del Brave Bull y empezar a salir con ese chico tan solitario. Fijaos en él. Emborrachándose. Sus padres le habrán echado de casa. Lleva los vaqueros de su hermana. Y está pensando en suicidarse escuchando sin parar a Evanescence.


DOM: Espera. ¿De quién hablamos? Porque dudo que los chavales de hoy escuchen eso.

PATRICK: Joder, qué solo me sentía entonces.

Estos pasajes que dirigen la ironía a los personajes principales cuestionan el discurso posgay de la propia narrativa de *Looking*. Esta autocrítica sucede mediante acciones de los personajes, ya sean irónicas o sarcásticas (interpeladoras), veladas o expresas. Por ejemplo, en *Looking The Movie* se le increpa a Patrick que él representa lo que está mal con la comunidad gay (Brady: «I'm just sick of people like you giving us a bad name, okay?»). Así, los enunciados banales de Patrick se deben leer como si estuvieran entrecomillados y señalaran la falta de un discurso expreso sobre la política identitaria.

Otros temas abordados mediante la ironía, con fines potencialmente críticos de la identidad gay y la política asimilacionista, son el matrimonio y la familia. El personaje de Doris destaca en estos casos, ya que las acciones de enunciación crítica sobre los estereotipos homosociales de los hombres gay surgen de la representación de una mujer heterosexual.

Ejemplo 11 | Camp: ironía
Temporada 2 | Episodio 6 | 00:06:05



A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>DORIS: All right, I see what you're doing. I see what you're doing. What is it with gay people trying to ruin straight people's relationships with their labels? We are two adults who occasionally sleep together, and we're going to a party dressed as romantically involved partners. That's all. That's all.</p>	<p>DORIS: Ay, ¿ves lo que haces? ¿ves lo que haces? ¿Por qué los gays siempre quieren arruinar las relaciones héteros con sus etiquetas? Somos dos adultos que ocasionalmente duermen juntos, e iremos a una fiesta disfrazados como dos personas involucradas románticamente. Eso es todo, es todo.</p>	<p>DORIS: Calla que te veo el plumero. Te veo venir. ¿Por qué los gays tenéis que poner etiquetas a los héteros? No lo soporto. Solo somos dos adultos que de vez en cuando se acuestan y que van a ir a una fiesta disfrazados de parejita comprometida. Ya está. Eso es todo.</p>

Ejemplo 12 <i>Camp</i> : ironía <i>Looking The Movie</i> 00:05:00		CM: lengua; composición; proxémica; gestualidad
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
DORIS: Marriage is for the gays, all right? And you poor fucking bastards, you can have it. It's a magical time! This is the best news ever. Congratulations.	DORIS: El matrimonio es tan gay, ¿está bien? Malditos putos bastardos, pueden tenerlo. ¡Es un momento mágico! ¡Oye, oye, es la mejor noticia! ¡Felicidades!	DORIS: El matrimonio es para los gays, ¿te enteras? En serio, pobres capullines, es todo vuestro. Es su momento mágico. ¡Sí! ¡Es una noticia maravillosa! ¡Enhorabuena!

La incongruencia del ejemplo 11 resume la idea de que las parejas gay son ahora las que buscan estabilidad a partir de categorías o etiquetas como *boyfriend* o *life partner*, así como el acceso al matrimonio como se menciona en el ejemplo 12. La incongruencia y la crítica general desde los grupos y teorías *queer* es que, en el desarrollo de la política identitaria gay, la lucha contra la heteronormatividad se ha perdido frente a la estrategia asimilacionista. Estos ejemplos de la película pueden servir como evidencia de la manera en que la producción de *Looking* resolvió el discurso posgay de la primera temporada y sobre el que se basaron las principales críticas a la primera temporada (véase la sección 5.7.1). En las versiones traducidas del ejemplo 12, se producen algunos cambios estructurales en relación con el sustantivo *the gays* y cómo este pasa a ser un adjetivo en la versión ES-LA («el matrimonio es tan gay»). La versión ES-LA, además, podría leerse como un enunciado violento («Malditos putos bastardos») frente a la versión española («pobres capullines») que resulta más paternalista que interpeladora. No obstante, el contexto de la escena, la proxémica [COMPOSICIÓN; PROXÉMICA] entre los personajes, los gestos faciales [GESTUALIDAD] sostienen la ironía del contenido lingüístico.



A lo largo de las dos temporadas, Doris se posiciona como un personaje relevante en la serie. Los resultados del análisis de contenidos demuestran que los enunciados de Doris son recurrentes en las categorías del *camp*, en particular, en cuanto a la ironía. Si bien este personaje podría resultar una iteración del tropo de la mujer que vive enamorada de su mejor amigo gay, o también de la que solamente tiene amigos gay, se trata de un personaje con otros matices. En efecto, la representación de Doris es explícita con respecto a que se ha convertido

en parte de un grupo homosocial gay («I don't think I've had sex since 1994, hanging out with your guys, not so good for my vagina» [Temporada 2, episodio 1]), pero no se trata de un devenir sin opción, sino más bien con agencia dentro de este grupo. Precisamente, el uso de la ironía demuestra su capacidad de enunciar en el mismo registro que Dom, Agustín o Patrick, e incluso establecer ella misma la dinámica de la ironía o liderarla.

Ejemplo 13 <i>Camp</i> : ironía Temporada 1 Episodio 2 00:14:34		CM: lengua; calidad de voz; colocación del sonido; gestualidad	
A		B	
			
EN	ES-LA	ES-ES	
DORIS: Why is he taking a shower? What did you do to him? Am I gonna have to buy Clorox again?	DORIS: ¿Por qué está dándose una ducha? ¿Qué le hiciste? ¿Tengo que comprar cloro de nuevo?	DORIS: ¿Por qué se está duchando? ¿Qué le has hecho? ¿Voy a tener que comprar lejía?	
DOM: No...	DOM: No...	DOM: No...	
ALEX: <i>I'll try defying gravity...</i>	ALEX: <i>Close my eyes and leap...</i>	ALEX: <i>I'll try defying gravity...</i>	
DORIS: Oh, my fucking God. Oh my God. Did you fuck the pain away with the cast of <i>Wicked</i> ? There's a flying monkey boy in my shower. Oh my God, I love him. Oh no, I think I really do love him.	DORIS: Ay, putisimo cielo. Ay, por Dios. ¿Para olvidar cogiste con el elenco de <i>Wicked</i> ? ¿Hay un...? ¿Hay un chico simio volador en mi ducha? Ay, por Dios, lo amo. Ay no, creo que de verdad lo amo.	DORIS: Me cago en la leche. Ay, qué bueno. ¿Te desahogas follándote al reparto de <i>Wicked</i> ? Tengo a un mono volador en la ducha. Ay, Dios, me encanta. No, va en serio, me encanta.	
DOM: Stop it.	DOM: Ay, ya basta.	DOM: Ya, vale.	

En el ejemplo anterior, Doris hace referencias sexuales («What did you do to him?») cuando pregunta a Dom por el chico que llevó al departamento que ambos comparten. Cuando el chico comienza a cantar [NATURALEZA DEL SONIDO; CALIDAD DE LA VOZ], Doris reconoce [GESTUALIDAD] la letra y menciona el nombre del musical de Broadway. Esta manera de relacionar la serie con un repertorio de elementos culturales gay hace que el personaje de Doris funcione como un elemento reflexivo del propio relato de *Looking*, dando al programa un horizonte cultural de elementos compartidos por una comunidad gay, desde personificar el estereotipo de la *fag hag* (véase el ejemplo 14 abajo) o canciones de musicales. En la versión ES-LA, el verso

que interrumpe la conversación es distinto al de la versión en inglés y ES-ES. No obstante, el verso también es cantado con una voz muy aguda [CALIDAD DE LA VOZ] que sobrepasa el efecto de sonido del agua de la ducha [NATURALEZA DEL SONIDO]. La mención de *Wicked* y los personajes de los monos alados por parte de Doris es lo que completa la referencia cultural en las tres versiones. En este ejemplo también se puede apreciar la traducción del verbo *to fuck*, usado en la conversación como marcador de informalidad y establecer el tenor amical entre Dom y Doris. En la versión en inglés, se identifica el uso del verbo con su componente semántico básico (copular) o «literal usage denoting taboo referent» (McEnery & Xiao, 2004). En español, ambas palabras recurren a disfemismos vulgares «coger» y «follar». El uso de *fucking* como intensificador se traduce con creaciones discursivas que expresan sorpresa.

Ejemplo 14 <i>Camp</i> : ironía Temporada 2 Episodio 4 00:03:30		
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
DOM: Oh my God, are we finally making our movie about a young rent boy's sexual coming of age?	DOM: Ah, ¿por fin haremos nuestra película sobre la madurez sexual de un joven prostituto?	DOM: ¿Al final lo que vamos a hacer es una peli sobre cómo se hace mayor de edad un jovencito chapero?
DORIS: Yes, of course, and the hag who loved him. No, that will be next. That's amazing.	DORIS: Sí, claro, y la vieja que lo amaba. No. Será después. Buen proyecto.	DORIS: Exacto, y la mariliendre que le quiere. No. Eso daría para una serie.

De muchas formas, la amistad de Dom y Doris sirve como una referencia y, a la vez, una desviación de la pareja de mejores amigos hombre gay/mujer heterosexual a la que hace referencia Shugart (2003b, pp. 71–72), por ejemplo, con *Will & Grace*. Doris y Dom fueron una pareja cuando salían de la adolescencia, pero ello no posiciona a Doris como una mujer sin posibilidad de salir de la relación que tiene con Dom. Will y Grace funcionan de otra manera, como una pareja de amigos que, aunque la identidad sexual de Will es un componente central de la comedia, siempre apuntan a la posibilidad de ser una pareja romántica. Este hecho deja pendiente la sexualización tanto de Grace como de Will y sirve como un intento de homologarlos a una pareja heterosexual, lo

que finalmente hace la serie más consumible (Battles & Hilton-Morrow, 2002; Shugart, 2003b). En las versiones en español se muestran dos tratamientos de la palabra *hag* (como en *fag hag*): una generalización («vieja» en ES-LA) y un equivalente acuñado («mariliendre» en ES-ES). Con este tipo de ejemplos, la noción de naturalización en la versión doblada para España se concretiza en usos coloquiales recurrentes («chapero» para *rent boy* en el mismo ejemplo 13).

6.2 — Defensa/sarcasmo

Tabla 11 — Resultados de codificación de la subcategoría de defensa/sarcasmo

	Temporada 1	Temporada 2	<i>The Movie</i>
	Referencias	Referencias	Referencias
<i>Camp</i> (458)	105	285	68
Defensa/sarcasmo (42; 9 %)	2	31	9

Los resultados de la subcategoría de defensa/sarcasmo siguen la distribución de los resultados generales (en los que la traducción literal es prevalente; véanse las figuras 52 y 53). Sin embargo, la técnica de variación, que ha servido durante la codificación para identificar los cambios en el tenor o rasgos dialectales, resalta frente a los resultados generales. En el caso de la versión ES-LA, en esta subcategoría específica la variación alcanza 17 % de los segmentos, mientras que en los resultados generales los segmentos alcanzan 7 %. En el caso de la versión ES-ES sucede algo similar, dado que en esta subcategoría los casos de variación suben a 24 % frente a un 16 % de los resultados generales. La variación relacionada con el tenor de los enunciados y sus traducciones se explorará mediante los ejemplos que siguen.

Figura 52 — Técnicas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-LA)

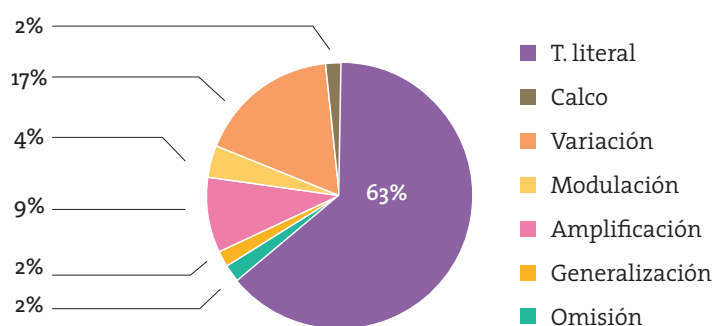
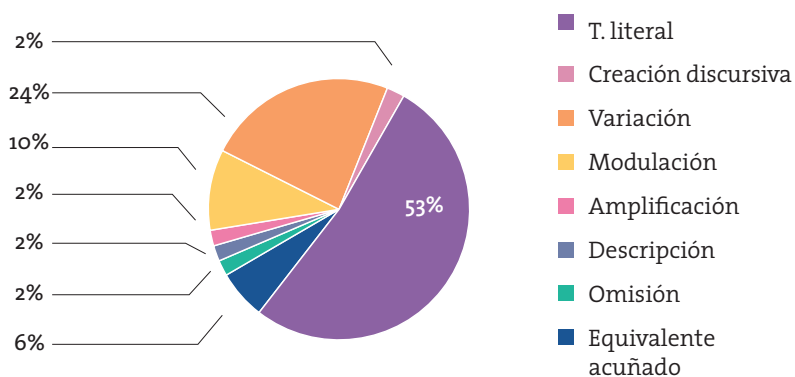


Figura 53 — Técnicas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-ES)



En relación con los resultados generales de la categoría *camp*, la versión doblada para América Latina (figura 54) muestra que un 68 % de los segmentos se traducen mediante técnicas que responden a la norma de fidelidad lingüística, 21 % la estandarización lingüística y 12 % la naturalización. En el caso de la versión para España (figura 55), la naturalización sucede en 70 % de los segmentos; la fidelidad lingüística en 27 %; el 3 % restante corresponde a la estandarización lingüística. La diferencia entre la prevalencia de la fidelidad lingüística en la versión ES-LA y la naturalización en la versión ES-ES es consistente con los resultados generales de la categoría *camp*.

Figura 54—Normas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-LA)

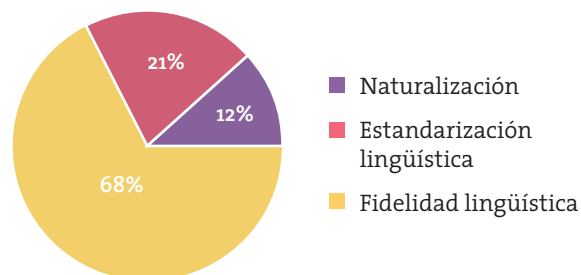
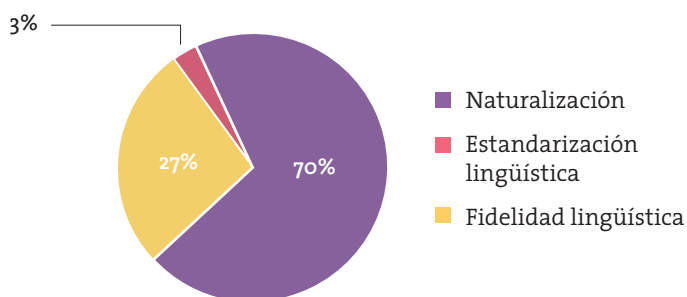


Figura 55—Normas de traducción en segmentos de defensa/sarcasmo (ES-ES)



En los ejemplos 14 y 15, se muestran dos diálogos entre Patrick y Brady (pareja de Richie a partir de la segunda temporada). Ambos intercambios proceden de dos situaciones y conversaciones distintas. Sin embargo, los ejemplos de la conversación demuestran la manera en que el sarcasmo se constituye a partir de una dinámica de ataque/defensa entre un par de interlocutores. El ejemplo 14 constituiría un caso de descortesía sarcástica o figurada (*mock impoliteness*) (Haugh & Bousfield, 2012), en el que la pregunta «Back then?» implica que el personaje de Patrick mantiene su homofobia internalizada («a lot of self-loathing»). No obstante, la agresividad de la pregunta queda al descubierto por la intensidad de la voz de Brady [CALIDAD DE LA VOZ] y el plano medio de su rostro [COMPOSICIÓN; PLANIFICACIÓN], el encuadre deja ver su mirada aparentemente fija en Patrick. En lo diegético, los propios personajes responden con indignación, expresada en un brevísimo silencio y la frase de alguien «Oh, come on...» [NATURALEZA DEL SONIDO], componentes semióticos que se encuentran presentes en ambas versiones en español. Debido a que la agresión quedó develada, Brady vuelve a darle el sentido figurado mediante la frase «That was a joke».

Ejemplo 15 | *Camp*: sarcasmo
Looking The Movie | 00:14:54

CM: lengua; calidad de voz; composición;
 planificación; colocación del sonido

A



B



EN

PATRICK: I had a lot of self-loathing back then.

BRADY: Back then?

[Oh, come on...]

BRADY: That was a joke. That was a joke!

ES-LA

PATRICK: Me tenía mucha aversión.

BRADY: ¿Solo antes?

[Por favor...]

BRADY: Solo era una broma. Era una broma.

ES-ES

PATRICK: Me despreciaba mucho en aquella época.

BRADY: ¿Ya no?

[Hala...]

BRADY: Era una broma. Era una broma.

El ejemplo 15 muestra el cierre de una interacción agresiva entre Patrick y Brady; el intercambio ya había tenido frases eufemísticas y difemísticas de ambas partes. Sin embargo, Patrick finge una expresión cortés («I apologize...») contraria al tono y los gestos violentos (CALIDAD DE LA VOZ; VECTORES (mirada); GESTUALIDAD). Brady no continúa el diálogo retomando la cortesía sarcástica, sino que insulta directamente a Patrick, «Yeah, fuck you» (ejemplo 15, el encuadre B focaliza nuevamente el rostro de Brady) [VECTOR (mirada); GESTUALIDAD; PLANIFICACIÓN]. En cada versión en español, la expresión derogatoria *fuck you* se traduce como frases convencionales «jódete» (ES-LA) y «que te follen» (ES-ES) (Fernández Fernández, 2006). A pesar de que en los ejemplos no se observa una injuria expresa, el uso del sarcasmo resulta defensivo cuando no ofensivo, pero siempre es violento.

A



EN

PATRICK: I'm sorry, Richie, you're right. Brady, I apologize. And I promise to read more of your articles, and hope that one day I can finally learn how to be gay and be as perfectly adjusted as you.

BRADY: Yeah, fuck you.

ES-LA

PATRICK: Lo siento, Richie, tienes razón. Brady, me disculpo. ¿Okey? Y prometo leer más de tus artículos esperando que un día finalmente pueda aprender a cómo ser gay, perfecto y justo como tú.

BRADY: ¿Sí? Pues jódete.

B





ES-ES

PATRICK: Lo siento, Richie. Sí, perdona. Brady, te pido disculpas. ¿Vale? Y prometo leer alguno más de tus artículos y algún día espero poder aprender, por fin, a ser gay y estar tan bien integrado como tú.

BRADY: ¡Que te follen!

Los insultos, por otro lado, también pueden aparecer en los diálogos sarcásticos, aunque de manera velada o indirecta. En el ejemplo 16, Frank, expareja de Agustin, aprovecha la respuesta de este para la acotación de que él es alguien «cheap and strong», aunque elidiendo estos calificativos. A pesar del insulto, Frank y Agustin no dejan de sonreír, mientras que Patrick sí cambia ligeramente de expresión [PROXÉMICA; GESTUALIDAD]. La incongruencia entre los gestos de los personajes y la frase potencialmente injuriosa crean el efecto sarcástico, relacionado nuevamente con la descortesía figurativa mencionada antes. El fraseo en las versiones en español es prácticamente literal y efectivo para generar humor. El juego de palabras basado en la colocación *cheap and strong* y *drink* funciona semántica y morfosintácticamente como un juego de palabras en español (Aarons, 2017). Otro aspecto que se debe señalar es el uso del diminutivo en el doblaje ES-ES para la línea de Frank «Sí, *igualito* que tú». El diminutivo se puede apreciar también en los ejemplos 10 y 11, además de otras características morfológicas como acortamientos («tranqui» en el ejemplo 5) y aumentativos (como «cabronazo» el ejemplo 1; «buenazo», ejemplo 2). Estas ocurrencias pueden interpretarse como una forma de lograr coloquialidad en una versión domesticada en la variante peninsular; en otras palabras, son rasgos de la oralidad fingida.

Ejemplo 17 <i>Camp</i> : sarcasmo <i>Looking The Movie</i> 00:11:46		CM: lengua; proxémica; gestualidad	
A		B	
			
EN	ES-LA	ES-ES	
FRANK: What are you ladies drinking? I'm buying.	FRANK: ¿Qué tomarán, señoritas? Yo invito.	FRANK: ¿Qué beben las nenas? Yo invito.	
AGUSTIN: Something cheap and strong.	AGUSTIN: Algo fuerte y barato.	AGUSTIN: Algo barato y fuerte.	
FRANK: Yeah, just like you.	FRANK: Sí, así como tú.	FRANK: Sí, igualito que tú.	
AGUSTIN: Okay, all right. I'll take it.	AGUSTIN: ¿Cómo? Sí, okey, lo acepto.	AGUSTIN: Estupendo, va muy bien. Tomo nota.	
Frank: I'm kidding.	FRANK: Es un chiste.	FRANK: Es broma.	

Sucede algo similar con el ejemplo 17, Dom califica a Agustin de narcisista, sin decírselo directamente; además, a pesar del bienestar de Agustin, considera que es mejor que esté intoxicado, lo que hace sus actitudes más tolerables. Dom luego desvía el tema y Agustin solo llega a responder a la última idea. No obstante, Dom ya lanzó una idea agresiva velada siendo irónico. A diferencia de lo que sucede en el ejemplo 14, el uso del sarcasmo, aunque puede ser interpretado como hiriente, en verdad constituye la función primaria con la que se ha conceptualizado la descortesía figurativa: «impolite forms whose effects are (at least theoretically for the most part) cancelled by the context» (Culpeper, 2011, p. 207). En otras palabras, el ejemplo 14 podía ser interpretado con una función hiriente (*biting*), mientras que este ejemplo puede interpretarse como vinculante (*bonding*) (Boxer & Cortés-Conde, 1997). A esta idea de ser una descortesía vinculante, contribuyen la composición de los encuadres, de los tres amigos conversando [PROXÉMICA], pero también del buen humor y gestos de Dom [GESTUALIDAD].

A



B



EN

DOM: You know, I actually prefer you fucked up, because it makes you way less narcissistic. But Patrick insisted that we bring you out into nature.

PATRICK: I did not insist on anything.

AGUSTIN: The two of you have been plotting and planning like a couple of old witches.

ES-LA

DOM: Sí, de hecho, te prefiero ebrio porque así eres mucho menos narcisista. Pero Patrick insistió en que te trajéramos a la naturaleza...

PATRICK: Yo no insistí en nada.

AGUSTIN: Ustedes dos conspiraron y planearon como un par de brujas.

ES-ES

DOM: Ya sabes que te prefiero pedo porque te hace mucho menos narcisista. Pero Patrick ha insistido tanto en traerte a la naturaleza.


PATRICK: Yo no he insistido en nada. En serio.

AGUSTIN: Bien que habéis estado confabulando como dos brujas viejunas.

El sarcasmo debe comprenderse en relación con la ironía, en principio, debido a que el contexto permite comprender qué enunciados resultan sarcásticos y cuáles irónicos. En ese sentido, el sarcasmo y la ironía comparten características en su formulación y contenido (Colston, 2017, p. 236). Principalmente, el sarcasmo es un tipo de ironía, en el que el enunciado que resulta incongruente produce un efecto humorístico, pero, a la vez, busca interpelar al interlocutor, ya sea mediante un comentario disfemístico o también eufemístico. En ese sentido, el *camp* incluye un uso de la injuria y a través de ella se revela una de sus dimensiones fundamentales, la defensa o el ataque frente a la amenaza; como plantea Newton «the camp ideology ministers to the needs with dealing with an identity that is well defined but loaded with contempt» (Newton, 1972, p. 105). De ello resulta que el sarcasmo sea una estrategia identitaria siempre disponible, latente, para los miembros de esta comunidad de habla.



Los eufemismos son más comunes en el *camp*, es decir, la injuria ocurre en distintos niveles de explicitación. En ocasiones la injuria parece ser explícita, pero en verdad se esconde detrás del uso de disfemismos sexuales que resultan más llamativos y desvían la atención de la manera en que un personaje califica al otro. En el ejemplo siguiente, Agustín interpela a Patrick por estar «reprimido sexualmente», mientras que Patrick moviliza la idea de que

Agustin es promiscuo con el uso de referentes sexuales explícitos. La composición de esta escena muestra a Dom a un costado, tranquilo [COMPOSICIÓN; GESTUALIDAD], con lo que se entiende que no es una discusión en serio. Las referencias sexuales en las versiones en español han variado en cuanto a su explicitación. La frase «slapping some cock around your face» se ha interpretado, a pesar de ser más descriptiva, como un acto de sexo oral en ambas versiones «chupar una verga» (ES-LA) y «comerte el rabo del primero que pilles» (ES-ES). Esta decisión no guarda relación con restricciones de articulación bucal, dado que el rostro de Agustin no aparece en este plano de conjunto (véanse los encuadres A y B, ejemplo 18). Por otro lado, como sucede en el ejemplo 13, el verbo *to fuck* se ha traducido mediante léxico coloquial «coger» en forma pronominal (ES-LA) y «follar» (ES-ES).

Ejemplo 19 <i>Camp</i> : sarcasmo		CM: lengua; composición; gestualidad
Temporada 2 Episodio 1 00:03:00		
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>AGUSTIN: You do know that getting drunk and slapping some cock around your face isn't actually the worst thing in the world.</p> <p>PATRICK: Okay, I'm sorry I'm not you and I don't find it attractive to get completely fucked up and drag some random person home, and then fuck him so loudly that I have to wear earplugs.</p>	<p>AGUSTIN: Ah, ¿sí? Y sabes que embriagarte y chupar una verga no es lo peor que puedes hacer, ¿verdad?</p> <p>PATRICK: Okey, lamento no ser tú y que no me atraiga ponerme ebrio, llevar a un completo desconocido a casa y luego cogérmelo tan ruidosamente que los demás deban usar tapones.</p>	<p>AGUSTIN: Ya sabes que emborracharte y comerte el rabo del primero que pilles no es lo peor del mundo.</p> <p>PATRICK: Vale. Perdona que no sea como tú y no me atraiga lo de acabar pedo, perdido, y llevarme a casa al primero que vea y luego follar chillando y tener que ponerme tapones.</p>

Las actitudes hacia la sexualidad identificables en el ejemplo anterior constituyen aspectos de la narrativa de *Looking*, en particular relacionados con el discurso sobre la identidad gay como la ansiedad de Patrick o del sujeto gay frente a su propia sexualidad. Estos discursos son, a su vez, hilos argumentales que se integran en los episodios mediante distintas referencias en los diálogos. Por ello, el *camp*, mediante el sarcasmo, permite articular este y otros discursos en la diégesis de la serie mediante líneas de diálogo verosímiles en relación con una comunidad de habla de sujetos gay. En el caso de las versiones en español,

la versión ES-ES incluye marcas de coloquialidad que pueden relacionarse con la función de la oralidad fingida, en tanto recurso de verosimilitud y que justifica la prevalencia de la norma de naturalización de esta versión del doblaje. En la versión ES-LA, salvo en los pasajes marcados por vulgarismos, el registro no cuenta con marcas coloquiales.

Ejemplo 20 <i>Camp</i> : sarcasmo Temporada 1 Episodio 6 00:11:25		CM: lengua; proxémica; gestualidad; calidad de voz	
A		B	
			
EN	ES-LA	ES-ES	
AGUSTIN: Okay, guys, Patty's voice mail isn't gay.	AGUSTIN: A ver, chicos, el buzón de voz de Patrick no es gay.	AGUSTIN: A ver, chicos, el buzón de Patty no es gay.	
PATRICK: Thank you!	PATRICK: ¡Gracias!	PATRICK: ¡Gracias!	
AGUSTIN: You're welcome. It's just that he spends all his time pretending to be a power-top, cause he thinks that's what all men are supposed to be!	AGUSTIN: De nada. Es que finge todo el tiempo ser el activo dominante, porque cree que los hombres deben ser así.	AGUSTIN: De nada. Solamente estás un poco en plan macho penetrador porque es la imagen que quieres dar.	
[Se superpone] Patrick: Oh, fuck you!	PATRICK: Vete a la mierda.	PATRICK: [Inaudible]	

En el ejemplo 20, en la celebración del cumpleaños de Dom [PROXÉMICA], Agustin también se refiere a las actitudes de Patrick en cuanto a su sexualidad [CALIDAD DE LA VOZ; GESTUALIDAD]; no obstante, añade un componente sobre la concepción de comprender y performar el género. Cuando Agustin plantea que Patrick se esfuerza por dar coherencia a su identidad sexual (gay) con sus actos sexuales (*power-top*) y su sexo (*all men*), surge una crítica que supera el diálogo específico de los dos personajes y se adopta un registro *queer*, contra heteronormativo. Por otro lado, la función sarcástica, y no solo irónica, de las líneas de Agustin se completa con las respuestas de Patrick, quien sí resulta interpelado. El sustantivo *power-top* que alude a un tipo de masculinidad gay asociada con las posiciones sexuales penetrativas (activo/pasivo) se transfiere a las versiones en español de distintas formas: *activo dominante* (ES-LA) y *macho penetrador* (ES-ES). En el caso de la versión latinoamericana, se usa el adjetivo «dominante» en relación con el componente *power*, mientras que se opta por el término más recurrente «activo» (sustantivo) para la posición

sexual. En el caso de la versión española, el adjetivo «penetrador» es más explícito en relación con la posición sexual que, en inglés, es más eufemística (*top*); por otro lado, se usa el sustantivo «macho», que conlleva el sentido de una masculinidad comúnmente hegemónica, sobre todo basada en la potencia sexual de hombres heterosexuales. Por otro lado, la proposición «that's what all men are supposed to be» que implica una mirada crítica sobre una supuesta masculinidad hegemónica no está presente en la versión ES-ES, en la que se individualiza la crítica en relación con Patrick («es la imagen que quieres dar»).

Como sucede con el uso del *camp* para incluir una crítica de género, el sarcasmo permite integrar otros componentes críticos, en particular, en relación con las identidades gay blancas y que regulan los cuerpos. En ese sentido, si bien el sarcasmo sucede en un evento de habla ficticio, el componente crítico supera el intercambio entre los personajes y amplía el marco de representaciones de las identidades gay, incluyendo una voz o un personaje *queer* que también usa el *camp*. En el ejemplo 21, Patrick conversa con un personaje aleatorio (Brent) de GaymerX, una convención de juegos de video para público LGBTQ+. Este, de manera velada y con un tono de superioridad [CALIDAD DE LA VOZ; GESTUALIDAD; VECTOR (mirada)], cuestiona la manera en que Patrick entiende lo que es la subversión y se refiere a Kevin como el hermano de Patrick. En el caso del verbo *subvert*, el debate posestructuralista suele tener posiciones encontradas en cuanto a la posibilidad de que los discursos del poder (por ejemplo, la heteronormatividad del sistema sexo/género) sea resquebrajable o subvertible, o de que las acciones de los sujetos en efecto sí sean efectivas para transgredir una discursividad normativa dado que ellos mismos (sujetos, subordinados) existen en marcos discursivos. Este tipo de debate es parte de las teorías *queer*, algunas posiciones son más optimistas que otras. En el caso de Brent, su función es la de movilizar en cierta medida una postura pesimista, pero informada o intelectual. En el caso de la versión doblada para España, el verbo usado es «destruir», aunque no hace referencia a los conceptos de teoría *queer* traducida en español que sí usan el verbo subvertir. No obstante, el cuestionamiento de Brent, sin hacer una referencia a un concepto teórico, aún funciona peyorativamente contra Patrick. En el caso de la versión latinoamericana, el verbo «invalidar» parece apuntar a una respuesta más individual de Brent, debido a su discapacidad de movilidad y la referencia parcial al término peyorativo «invalidez» o «inválido».

A



B



EN

BRENT: So, your game's about stereotypes.

PATRICK: Well, no, it's more... it's more about subverting stereotypes.

BRENT: Ah, got it. It'll be interesting to see what you and your brother think subverting means.

PATRICK: That's not my brother. That's my boyfriend.

BRENT: Really? You guys are like identical. Why don't you just jerk off in the mirror if you think you're so cute?

ES-LA

BRENT: Entonces, ¿tu juego es sobre estereotipos?

PATRICK: Pues, no. De hecho, es más sobre invalidar estereotipos.

BRENT: Entiendo. Será interesante ver qué piensan tú y tu hermano sobre invalidar.

PATRICK: Ese no es mi hermano, es mi novio.

BRENT: ¿En serio? Ustedes dos son idénticos, ¿por qué, mejor, no te masturbas en el espejo, si crees que eres tan guapo?

ES-ES

BRENT: Entonces, vuestro juego va sobre estereotipos.

PATRICK: Bueno, no. Es más bien sobre destruir estereotipos.

BRENT: ¡Ah! Ya entiendo. Será curioso saber qué entendéis tu hermano y tú por destruir.

PATRICK: No es mi hermano. Es mi novio.

BRENT: ¿En serio? Pues sois igualitos. ¿Por qué no os la cascáis frente a un espejo si os creéis tan guais?

La respuesta sarcástica de Brent se basa en el aspecto de Patrick y Kevin y lo que ellos representan: una identidad gay homonormativa, en cuanto a la raza, la clase y sus capacidades convencionales. Brent representa una identidad gay divergente, en particular, por su discapacidad de movilidad. La manera en que el sarcasmo se ha incluido en el diálogo guionizado apunta a una funcionalidad del *camp* tanto para marcar a los sujetos representados como pertenecientes a una «comunidad» gay, pero también para incluir una crítica que supera la diégesis de la serie. No obstante, este uso del *camp* no implica necesariamente que el registro crítico sea recurrente o prevalezca en *Looking*. En efecto, Brent vuelve a aparecer más adelante en el mismo episodio, cuando Patrick y Kevin bailan y se besan en la cena de la convención y les grita:

Ejemplo 22 | Temporada 2 | Episodio 8 | 00:25:46

Hey, twincest, get a room.

- ▶ Oigan, gemelos incesto. Consíganse un cuarto (ES-LA).
- ▶ Eh, incestitos. Buscaos una habitación (ES-ES).

Patrick y Kevin se ríen, lo que implica una desidentificación de la línea irónica, que no llega a interpelarlos. Brent es quien sale perdiendo y, por lo tanto, es un sujeto que queda en la otredad. El juego de palabras fonético y morfológico (*twincest*) lo reemplaza una frase explícita en la versión ES-LA: «gemelos incesto»; mientras que en la versión ES-ES se opta por una marca de oralidad coloquial (el diminutivo) sin recurrir tampoco a un juego de palabras.

6.3 — Referencias sexuales

Tabla 12 — Resultados de codificación de la subcategoría de referencias sexuales

	Temporada 1	Temporada 2	<i>The Movie</i>
	Referencias	Referencias	Referencias
<i>Camp</i> (458)	105	285	68
Referencias sexuales (85; 18 %)	26	52	7

Del grupo de segmentos codificados con la subcategoría de referencias sexuales, son sobresalientes las técnicas de variación y omisión tanto en la versión ES-LA (figura 56), como en la ES-ES (figura 57). Estas dos técnicas de traducción guardan relación con segmentos explícitos en cuanto al contenido sexual y cambian en la traducción, ya sea por razón de eufemismos y otros casos de compensación del contenido sexual mediante disfemismos (véanse las figuras 56 y 57). En relación con la ocurrencia de la traducción literal, esta sigue siendo la técnica de traducción que prevalece en ambas versiones.

Figura 56 — Técnicas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-LA)

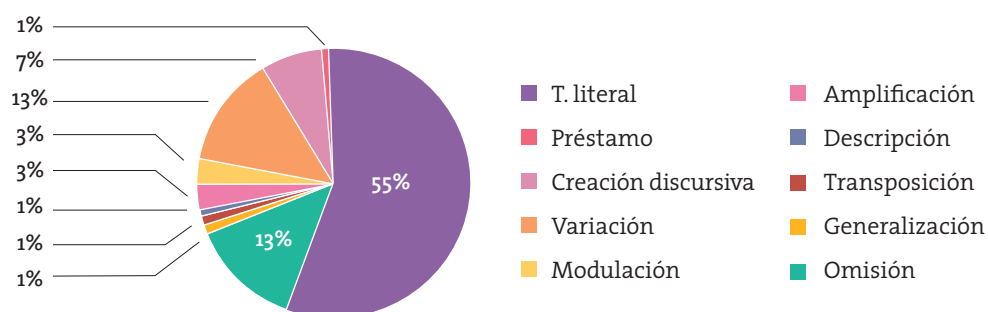
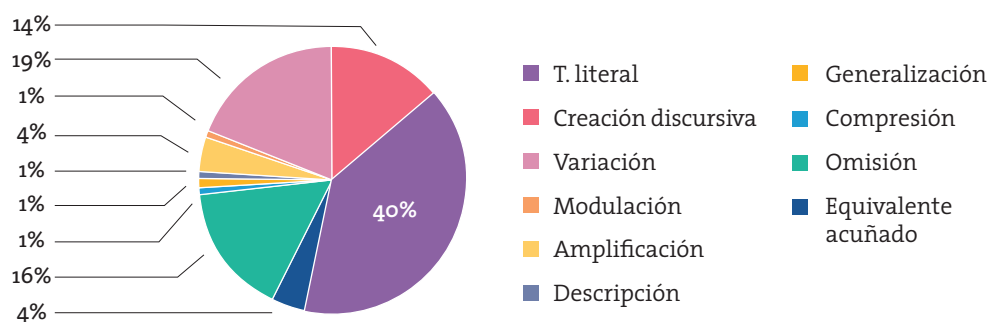


Figura 57 – Técnicas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-ES)



Son relevantes dos normas que ocurren en esta subcategoría, la eufemización y la disfemización que ocurren en muchos más segmentos en contraste con los resultados generales de la categoría *camp*. En el caso de la versión ES-LA (figura 58), la disfemización sucede 7 % frente a 2 % de los resultados generales; la eufemización ocurre un 13 % frente a también 2 % de los resultados generales. La versión ES-ES (figura 59) muestra que la disfemización ocurre en 8 % de los segmentos y la eufemización en 17 %, mientras que en los resultados generales los porcentajes son 2 % y 4 %, respectivamente. En los ejemplos que siguen se explorará la manera en que estas dos normas de traducción suceden en la microestructura de las versiones dobladas.

Figura 58—Normas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-LA)

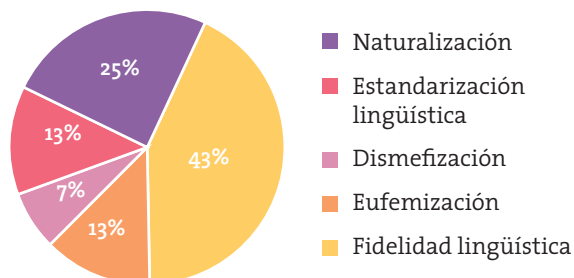
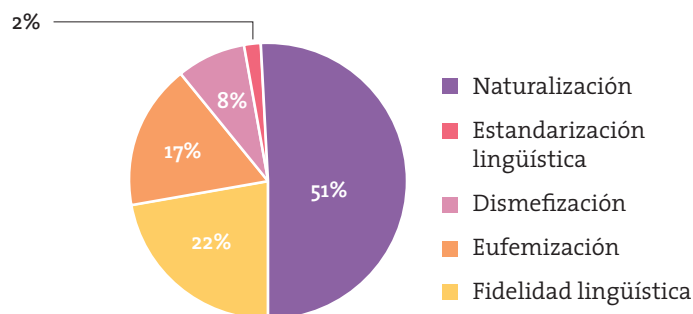


Figura 59— Normas de traducción en segmentos de referencias sexuales (ES-ES)



Como se mencionó antes, el habla *camp* incluye referencias sexuales. Leap desarrolla por extenso esta dimensión temática de lo que denomina «gay men’s English» en su libro *Word’s Out* (1996). No obstante, un punto de partida para comprender cómo funcionan estas referencias en los intercambios de diálogos de los personajes se halla en la teoría *queer*, que establece una relación entre la represión de enunciar el homoerotismo en entornos heteronormativos y la manera en que, cuando sí es viable hablar de lo erótico, este tiene una capacidad productiva en la subjetividad *queer*.

Frank Browning (1993) characterizes gay experience in terms of a culture of desire. Judith Butler (1990) writes about connections between gay gender and performativity. Eve Sedgwick (1993) places shame at the center of queer experience. All three observations offer useful ways of describing the importance of Gay English discourse in gay men’s lives: that is, Gay English as a language of desire, as a format for performative display, and as a release from shame (Leap, 1996, p. xii).

Las referencias sexuales en *Looking* son numerosas; constituyen una dimensión de la representación de los sujetos gay que no se agota a lo largo de la serie. Esta dimensión de los diálogos se mantiene tanto en contextos y cotextos en los que se desarrolla un registro de lo *camp* —en particular mediante la ironía— como en situaciones de habla directamente relacionadas con el sexo —sin la necesidad de incongruencias que deriven en humor—. En el ejemplo 23, la conversación entre Kevin y Patrick aborda el sexo de manera explícita; no obstante, la agente inmobiliaria los interrumpe con un comentario pertinente en cuanto al contexto, pero que termina por incomodarlos.

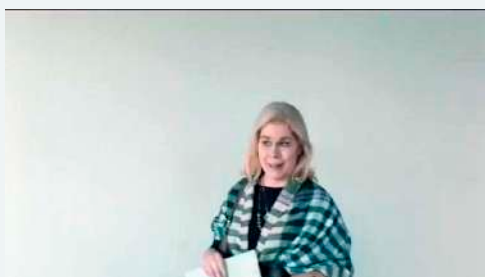
A



B



C



D



EN

PATRICK: I think I'm going to really enjoy fucking you against this glass.

KEVIN: Is that right?

PATRICK: Yeah, in front of all the neighbors. It's always kind of been a fantasy of mine. A little higher up than the fantasy, but...

KEVIN: Oh, okay. What, with my belly pressed up against the glass?

PATRICK: Exactly.

AGENTE: And those windows can take it. They're double-paned.

PATRICK: Oh, Jesus.

ES-LA

PATRICK: Pienso que realmente disfrutaré cogerte contra este cristal.

KEVIN: Ah, ¿de verdad?

PATRICK: Sí, frente a todos los vecinos. Siempre ha sido mi fantasía. Una fantasía subida de tono, pero...

KEVIN: Bueno, okey, sí. Con el vientre pegado al cristal.

PATRICK: Sí, grandioso.

AGENTE: Y esas ventanas pueden soportarlo. Es doble cristal.

PATRICK: Ay, Dios santo.

ES-ES

PATRICK: En lo mucho que vamos a disfrutar follando contra este cristal.

KEVIN: Oh, no me digas.

PATRICK: Sí, delante de los vecinos. Siempre he tenido esa fantasía. Algo más que una simple fantasía, pero...

KEVIN: Oh, muy bien. Así con mi tripa bien pegada al cristal.

PATRICK: Exacto.

AGENTE: Y las ventanas lo aguantarán. Tienen doble panel.

PATRICK: Ay, Dios.

En el ejemplo se pueden identificar distintas funciones que las referencias sexuales cumplen en los actos de habla. Para comenzar, Patrick y Kevin expresan su claro deseo erótico mutuo [CALIDAD DE LA VOZ; LENGUA]; si bien Patrick es el que propone la idea, Kevin da la pauta para que la elabore más («Is that right?»). En las versiones en español se presentan dos ideas distintas en cuanto a la agentividad del acto sexual, en el fraseo «disfrutaré cogerte» (ES-LA) Patrick se posiciona como el sujeto activo; mientras que en el fraseo «vamos a disfrutar follando» (ES-ES) se entiende que el acto sexual será colaborativo. En ese punto del diálogo, se explicita otra función de las referencias sexuales, la elaboración de una fantasía (erótica) que Kevin, con un tono inocente fingido, continúa construyendo («What, with my belly pressed against the glass?») y además hace gestos faciales [GESTUALIDAD] y presiona a Patrick con su cuerpo [PROXÉMICA; CINÉSICA]. Las versiones en español no hacen referencia al imaginario de la fantasía de Patrick (que el piso es más alto de lo que imaginaba), sino que en ambas versiones en español se señala que la fantasía es excesiva. Se debe notar también el uso de una palabra informal como *tripa* (DUE) en la versión ES-ES, frente a una no marcada como vientre (ES-LA). Kevin confirma la continuación de la fantasía de Kevin y, entonces, con la interrupción de la agente, se comprende que las referencias sexuales también habían establecido un entorno de intimidad, que ella transgrede. Si bien la acción de la agente no es condenatoria, la reacción de ambos es normalizadora sobre su deseo erótico, dado que se separan rápidamente (avergonzados) e intentan cubrirse [CINÉSICA; COMPOSICIÓN].

En el ejemplo anterior, la reacción de Kevin y Patrick ante la participación de la agente inmobiliaria permite entender que las referencias sexuales son transgresoras de lo adecuado y de lo correcto. En otros casos, la transgresión deriva de referencias a la pornografía —en particular a lo que se entiende como *all-male moving-image pornography* (Cante & Restivo, 2004) o comúnmente «cine porno gay»—.

En el ejemplo 24, Richie usa la palabra en español «puto» y Patrick pide una explicación. Sin embargo, la definición tan descriptiva de Richie apunta una escena pornográfica. La respuesta de Richie no pretende ser obscena, sino que recurre nuevamente al registro *camp* como una forma de banalizar o hacer elocuentes referencias que podrían entenderse como obscenas o inapropiadas [PLANIFICACIÓN; GESTUALIDAD]. El cambio de código de Richie no se refleja en las versiones dobladas. En ambas versiones se reemplaza la pregunta «What is that?» (en relación con el significado de la palabra) con «¿Por qué lo dices?» (el motivo de la afirmación). Asimismo, la respuesta en la versión ES-LA se ha adaptado para cubrir el uso de dos lenguas en el diálogo (véase el capítulo 7 sobre la racialización del personaje de Richie). A diferencia de otros diálogos, en ambas versiones el vulgarismo *cum* se ha traducido por «semen», que, si bien puede entenderse como una palabra tabú por referir al campo sexual, no está marcada como vulgar.

A



B



EN

RICHIE: You think I'm a puto.

PATRICK: I... what is that?

RICHIE: A guy who fucks around with a lot of guys, swallows a lot of cum.

[Patrick y Richie se ríen].

ES-LA

RICHIE: Crees que soy puto.

PATRICK: ¿Yo? ¿Por qué lo dices?

RICHIE: Porque crees que me acuesto con muchos y me trago el semen.

ES-ES

RICHIE: Crees que soy un puto.

PATRICK: ¿Qué? ¿Por qué lo dices?

RICHIE: Un puto es el que folla con muchos y traga mucho semen.

En el ejemplo 25, Agustín le pregunta a Eddie cómo se infectó con el VIH, se produce una incongruencia en cuanto a la seriedad del tema [GESTUALIDAD; CALIDAD DE LA VOZ; PLANIFICACIÓN] y la broma de Eddie. No obstante, la descripción de la supuesta situación obscena también contribuye a un momento irónico, en la medida que se trata de información que no se esperaba y frente a la que Agustín reacciona con sorpresa. Finalmente, Eddie termina por contextualizar la descripción que hizo inicialmente en el marco de una película pornográfica gay cuando sugiere un título como «Bukkake Sex Pig Party, Part 666». Las versiones en español abordan los contenidos de las líneas de Eddie con distintos niveles de explicitación y generalización. En cuanto a las drogas (metanfetaminas), en la versión ES-LA incluye solo la frase «drogarse mucho», mientras que la versión ES-ES es más explícita y se aprovecha para demostrar una oralidad fingida mediante usos coloquiales/vulgares como «estaba hasta el culo de anfetás».

Ejemplo 25 | *Camp*: referencia sexual
Temporada 2 | Episodio 5 | 00:14:35

CM: lengua; gestualidad; calidad de voz;
planificación

A



B



C



D



EN

AGUSTIN: Do you know how you got it?

EDDIE: I was doing a lot of meth, and I was at this... Uh, dungeon sex party in a sling as the courtesy bottom. So really it could've been any number of guys who took their turns.

AGUSTIN: Wow.

EDDIE: I'm kidding. Jesus, Mary. [Eddie y Agustín se ríen].

EDDIE: All right. I got it from a guy who said he was negative when he wasn't. A boyfriend at the time.

AGUSTIN: Wow.

EDDIE: Are you disappointed it wasn't like Bukkake Sex Pig Party, Part 666?

AGUSTIN: No, not at all. Not at all.

ES-LA

AGUSTÍN: ¿Sabes cómo fue?

EDDIE: Estaba drogándome mucho. Y estaba en una fiesta sexual en un calabozo. Y yo era el pasivo de cortesía. Pudo haber sido cualquiera de los que se turnaron para darme.

AGUSTIN: Guau.

EDDIE: ¡Estoy bromeando! Dios mío.

AGUSTIN: Qué alivio.

EDDIE: Lo obtuve por un tipo que dijo ser negativo y no lo era. Era mi novio entonces.

AGUSTIN: Ah.

EDDIE: Estás decepcionado. No fue el «Bukkake en la fiesta sexual, parte 666».

AGUSTIN: No, para nada, claro que no.

ES-ES

AGUSTIN: ¿Sabes cómo lo cogiste?

EDDIE: Iba hasta el culo de anfetás y estaba en una orgía multitudinaria. Estaba de trasero de cortesía, así que pudo ser cualquiera de los que se fueron turnando.

AGUSTÍN: Vaya.

EDDIE: ¡Es broma! Por el amor de Dios.

EDDIE: A ver, me lo pegó un tío que lo tenía y que no me lo dijo, mi novio de entonces.

AGUSTIN: Ajá.

EDDIE: Te decepciona que no fuera rollo «Violación en masa en las mazmorras, parte 666».

AGUSTIN: No, no, para nada, en serio.

Sobre los contenidos sexuales, en la versión en ES-ES se recurre a una metonimia en relación con *bottom*: el sujeto pasivo se transforma en una referencia específica al espacio corporal penetrativo, el trasero. En relación con la proposición «it could've been any number of guys who took their turns», la versión ES-LA amplifica la versión con el verbo «dar», como un coloquialismo de «penetrar»: «Pudo haber sido cualquiera de los que se turnaron para darme». Por otro lado, la traducción de la frase «Bukkake Sex Pig Party» hace referencia al subgénero de cine pornográfico *bareback*.⁵⁸ En ambas versiones, se opta por referencias sexuales generales, sin la especificidad del contenido en inglés, aunque sí funcionan para dar la idea de prácticas sexuales excesivas con fines irónicos. En el caso del español, se mantiene la palabra *bukkake*, en relación con un tipo de específico de sexo grupal; no obstante, la referencia a *pig* se omite. En la versión en ES-ES, se propone «violación masiva» que se puede interpretar como una práctica sexual excesiva.



En los ejemplos 24 y 25, se integran referencias sexuales explícitas como un recurso discursivo que se debe entender como algo cotidiano y no como temas tabúes ni obscenos, sino como temas socializados en la masculinidad gay. En ese sentido, calificar la pornografía de un tópico obsceno no implica lo moral, como algo que diferencia entre el erotismo bueno y malo, sino como un tema que (hetero)normativamente no está presente en una conversación, sino que implica un exceso. Precisamente, Linda Williams ha señalado al respecto que, frente a la obscenidad (*obscenity*) de la pornografía surge la *on/scenity* («en escena» y no fuera [*ob-*] de escena) como un género de representación del erotismo que ahora permea distintos discursos sobre la sexualidad (Williams, 2004, pp. 4–5). En el caso de la masculinidad gay representada en *Looking*, las referencias sexuales sobre el género pornográfico constituyen «un discurso de intimidad y deseo al invocar y transgredir tabúes y prohibiciones públicas» (Kulick, 2003, p. 136).

Las referencias sexuales se integran al registro *camp* cuando se presentan incongruencias que conllevan humor (ironía). De ello deriva que, en los ejemplos mostrados, la risa de los propios personajes marque el tono irónico de lo dicho en medio de una conversación que es aparentemente seria. Las traducciones de referencias sexuales, principalmente unidades léxicas o frases (que aparecen en distintos grados de explicitación o generalización), funcionan en tanto el contexto de las conversaciones se construye mediante la interacción entre los personajes, su cercanía, sus reacciones frente a la ironía. En otras palabras, tanto el contexto multimodal como el cotexto en español sirven para elaborar la ironía más allá de la exactitud o identidad entre elementos léxicos o fraseológicos.

En los ejemplos 26 y 27, se aprecian componentes visuales que sostienen las referencias sexuales. En los encuadres A y B del ejemplo 26, aparece James, quien asiste a la fiesta de Halloween con un disfraz que Patrick no identifica inicialmente [VESTUARIO]; no obstante,

⁵⁸ En su investigación sobre la subcultura *bareback* (que se refiere a varones gay que tienen relaciones sexuales sin protección), Dean (2009) define el término *pig*: «A term of approbation in bareback subculture, pig refers to a man who wants as much sex as he can get with as many different men as possible, often in the form of group sex that includes barebacking, water sports, fisting, and SM (“pig pile” is a long established term for a gay orgy or gang bang)» (p. 49).

el atuendo del personaje sí cumple con la identificación inicial de Patrick. El efecto irónico sucede cuando James revela que es Légolas pero, a la vez, explica que no se trata necesariamente de la versión original, sino de la parodia *The Lord of the Cockrings*. En el caso de la versión en ES-LA, se incluye un juego de palabras («anitos» por su similitud con «anillos») lo que mantiene la referencia sexual del título paródico. No obstante, el concepto de *cockrings* como un tipo de accesorio sexual se reemplaza por una referencia corporal, centrada en el espacio corporal penetrativo y las posiciones sexuales. En el caso de la versión ES-ES, se opta por una amplificación del referente cultural inicial (estilo *leather*) que también hace referencia a un modelo identitario de las identidades gay.

Ejemplo 26 <i>Camp</i> : referencia sexual Temporada 2 Episodio 6 00:11:35		CM: lengua; vestuario
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
PATRICK: You're, uh, you're, uh... Link from Legend of Zelda, right?	PATRICK: Eres... eres Link de La leyenda de Zelda, ¿no?	PATRICK: Y tú vas de... Link de La leyenda de Zelda, ¿no?
JAMES: Uh, Legolas. We had this whole Lord of the Cockrings thing going, but everyone got lost and...	JAMES: Soy Légolas. Teníamos algo preparado sobre «El Señor de los Anitos», pero todos se perdieron...	JAMES: De Légolas. Íbamos a ir de <i>El señor de los anillos</i> rollo <i>leather</i> , pero la gente empezó a enredarse...
PATRICK: So like the movie?	PATRICK: Como la película.	PATRICK: Ya, como en la peli.
JAMES: Yeah, I guess so.	JAMES: Sí, más o menos.	JAMES: Sí, supongo.

En el ejemplo 27, también son destacados los componentes visuales de la escena [COMPOSICIÓN] para construir la ironía a partir de las referencias sexuales. Por un lado, se presenta la confusión de Patrick a partir del *branding* del juego *Glorified* que se muestra expresamente en los encuadres A y B, incluso mediante el posicionamiento y paneo de la cámara para personalizar la imagen desde el punto de vista de Patrick [PLANIFICACIÓN]. Después de la confusión («It looks like a spy game»), Brent explica la verdadera temática del juego. Cuando explica el juego, Brent se encuentra al nivel de precisamente un agujero (encuadre C) en lo que podría interpretarse como una composición irónica [COMPOSICIÓN; PLANIFICACIÓN]. La explicación de Brent culmina con un juego de palabras (*orally adventurous*) construido a partir de la dimensión semántica y morfológica de *oral*, como en *oral sex*, que pasa a ser un adverbio (*orally*). En las versiones en español, se recrea el juego de palabras a partir del componente semántico, aunque en ambos casos como adjetivos («aventureros orales»). En la versión ES-LA, se mantiene el nombre de la aplicación en inglés, así como *glory whole* (en la siguiente sección se abordarán los barbarismos *queer*). En la versión ES-ES, se opta por unidades en español («agujeros gloriosos»). En relación con las referencias al sexo oral, la versión latinoamericana del doblaje mantiene el registro vulgar *dick sucked/suck a dick* al usar la expresión «mamar la verga». En esta versión también se opta por el registro vulgar, aunque sin hacer referencia al miembro viril que se entiende implícito («que te la chupen»).

Ejemplo 27 | *Camp*: referencia sexual
Temporada 2 | Episodio 8 | 00:09:20

CM: lengua; composición; planificación

A



B



C



D



EN

PATRICK: So what's Glorified? It looks like a spy game.

BRENT: Well, it's not. Glorified lets you find all the nearest glory holes. You can give them ratings, leave comments, message, meet up with other users. It's like social networking for the orally adventurous.

PATRICK: Wow. I thought the whole point was to not know who was on the other side of the glory hole.

BRENT: No. The whole point is to get your dick sucked or to suck a dick.

ES-LA

PATRICK: Y ¿qué es Glorified? Parece un juego de espías.

BRENT: Pues no lo es. Glorified te permite encontrar los glory holes más cercanos. Puedes calificarlos, dejar comentarios, mensajes, encontrarte con otros usuarios... como redes sociales para los aventureros orales.

PATRICK: Guau. Creí que el punto era no saber quién estaba del otro lado del glory hole.

BRENT: No, el punto es que te mamen la verga o mamá una.

ES-ES

PATRICK: Y ¿qué es eso de Glorificado? Parece un juego de espías.

BRENT: Pues no. Glorificado te busca los agujeros gloriosos más próximos. Puedes calificarlos, dejar comentarios, mandar mensajes, quedar con otros usuarios. Es como una red social para los aventureros orales.

PATRICK: Vaya, pensaba que la historia era no saber quién estaba al otro lado del agujero.

BRENT: No. La historia es que te la chupen, o chupar tú.

En estos ejemplos, las frases hacen referencia a «posicionalidades sociosexuales» (Hoppe, 2011) que comúnmente llevan etiquetas en inglés como *top*, *pitcher*, *bottom* o *catcher*.⁵⁹ Las referencias sexuales no son explícitas y precisamente el humor se encuentra en la posibilidad de relacionar las frases con los actos sexuales y el cuerpo erotizado. Nuevamente, el registro *camp* sostiene estas frases en eventos de habla en los que no resultaría pertinente hablar de temas sexuales; sin embargo, su movilización no resulta inoportuna en tanto es irónica o produce humor. El recurso de las referencias sexuales en el *camp* constituye un espacio de familiaridad entre los sujetos, en el que el deseo homoerótico no es un tabú, sino un tema que circula sin restricciones.

En el ejemplo 28 también se incluye una referencia sexual acompañada de un gesto de Patrick [CINÉSICA]. A diferencia de los ejemplos 26 y 27, el juego de palabras es el que tiene más densidad semiótica, dado que el gesto con la mano es muy rápido (encuadre B). Doris se refiere a la película *Brokeback Mountain* para saber si Patrick tiene encuentros con hombres atractivos. Patrick responde que no, pero que sí ha tenido relaciones sexuales siendo él el participante pasivo, incluso haciendo referencia a que ahora acepta dicha posición sexual. Esta referencia sexual eufemística se formula mediante un juego de palabras a partir del título de la película («I broke this back mountain a couple times»). En la versión ES-LA, la traducción retoma los elementos del texto fuente sin proponer un juego de palabras; esta omite, además, el calificativo *back* (*mountain*) que en inglés servía para significar el trasero. En el caso de la versión ES-ES, se usa un juego de palabras que también resulta eufemístico; sin embargo, la referencia a la posicionalidad sexual no es inferible o incluso podría hacer referencia al sujeto activo. El tono irónico de la conversación se refuerza en las tres versiones por la reacción de los personajes que ríen [GESTUALIDAD] cuando Patrick se refiere a su sexualidad.

59 En su investigación sobre varones gay pasivos (*bottom*), Hoppe (2011) plantea que la subjetividad de los sujetos a quienes entrevistó no se constituye solo de una función sexual durante el contacto íntimo, sino que se trata tanto de una posición (*bottom*) como de una posicionalidad (en el sentido de Anthony Giddens) en la sociedad. Esta posicionalidad se relaciona con los guiones sexuales (*sexual scripts*) disponibles para dichos sujetos en cuanto a su manera de conseguir placer mediante el placer de otro (el sujeto activo) y el sometimiento. De esta manera, la posicionalidad del sujeto gay pasivo (o activo) no es solo una etiqueta, sino un constructo psíquico, interpersonal y sociocultural que permite a los sujetos ejercer e interpretar su sexualidad.

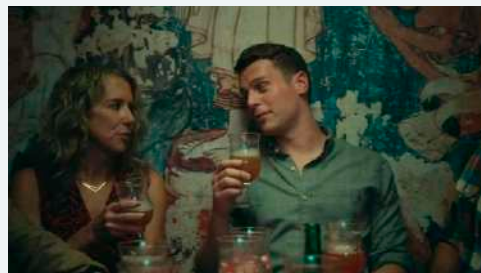
Ejemplo 28 | *Camp*: referencia sexual
Looking The Movie | 00:07:15

CM: lengua; cinésica; gestualidad

A



B



EN

BRADY: Are there any gays in Denver?

PATRICK: Yeah, there's a lot of gays, it's a big city.

DOM: And Paddy's been making the most of being the single cowgirl in town.

Patrick: I have, indeed.

DORIS: They're like *Brokeback Mountain*, are you just like having sex with Jake Gyllenhaal?

PATRICK: No, but, I broke this back mountain a couple times if you know what I mean.

[Todos ríen].

DORIS: Girl, you changed.

ES-LA

BRADY: ¿Acaso no hay gays en Denver?

PATRICK: Sí, hay muchos gays. Es una gran ciudad.

DOM: Y Patty se ha convertido en la vaquerita soltera de la ciudad, ¿no es verdad?

PATRICK: Sí, sí lo soy.

DORIS: Ay, Dios. ¿Es como en *Brokeback Mountain*? ¿Estás teniendo sexo con Jake Gyllenhaal?

PATRICK: No, no, pero ya rompí esta montaña un par de veces, ¿no es verdad?

[Todos ríen].

DORIS: Ay, chica, qué cambio.

ES-ES

Brady: ¿Hay gays en Denver?

PATRICK: Sí, hay muchos gays. Es una ciudad muy grande.

DOM: Y Patty ha estado explotando eso de ser la única vaquera de la ciudad.

Patrick: Ya lo creo.

DORIS: Es como en *Brokeback Mountain*, hacerlo contigo es como follar con Jake Gyllenhaal.

PATRICK: No, pero sí que he cabalgado alguna vez por esas montañas. No sé si me explico.

[Todos ríen].

DORIS: Uy, nena, sí que has cambiado.

En las expresiones creativas, se evidencia, como plantean Harvey y Shalom (1997, p. 11), una tensión productiva entre los recursos disponibles en la lengua y la intención del emisor de transmitir una experiencia de intimidad, deseo o erotismo. Las referencias sexuales en *Looking* no son solo remisiones explícitas o implícitas al sexo, son también actos de habla mediante los que se representan deseos, fantasías, prohibiciones, intimidad, erotismo entre otras dimensiones vinculadas al sexo y la sexualidad de varones gay.⁶⁰ En el marco de un registro *camp*, las referencias sexuales se integran a conversaciones y actos de habla de manera elocuente y revelan que el sexo y la sexualidad son temas pertinentes en la representación

60 La propuesta teórica para comprender cómo se relaciona el lenguaje con el deseo procede de Kulick (2003). Si bien él proponía que el análisis lingüístico debía centrarse en el deseo, antes que en las identidades sexuales; el análisis de este capítulo precisamente tiene que ver con el *camp* como recurso de representación de las identificaciones sexuales y las masculinidades gay. No obstante, las dimensiones del deseo que Kulick (2003) adelantaba entonces vienen siendo abordadas ya en el análisis de este capítulo y serán profundizadas en el siguiente en cuanto a los discursos movilizados en *Looking*.

de la identificación y comunidad gay. De esta forma, los temas relativos al sexo y sexualidad constituyen un «lenguaje cooperativo» (Leap, 1996) en espacios seguros o que se transforman en espacios seguros por la presencia de un grupo comunitario. El lenguaje cooperativo se opone al «lenguaje del riesgo» (Leap, 1996), que implica un uso mesurado del habla *camp* en el que dichas referencias sexuales (o la feminización o la teatralidad/afeminamiento, como se verá más adelante) no podrían estar expresas.

6.4 — Referencias culturales

Tabla 13 — Resultados de codificación de la subcategoría de referencias culturales

	Temporada 1	Temporada 2	<i>The Movie</i>
	Referencias	Referencias	Referencias
<i>Camp</i> (358)	105	285	68
Referencias culturales (111; 24 %)	18	61	12

La subcategoría de referentes culturales es la que registra mayor variedad de uso de técnicas de traducción en los segmentos codificados. Por ello, la técnica de traducción literal no supera el 40 % de segmentos en ninguna de las dos versiones, a pesar de que en el resto de otras categorías la ocurrencia de esta técnica siempre superó el 50 %.

Figura 60— Técnicas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-LA)

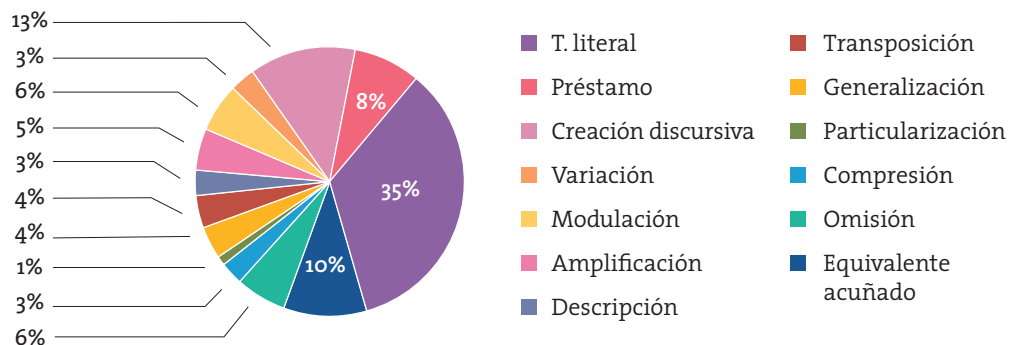


Figura 61 — Técnicas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-ES)

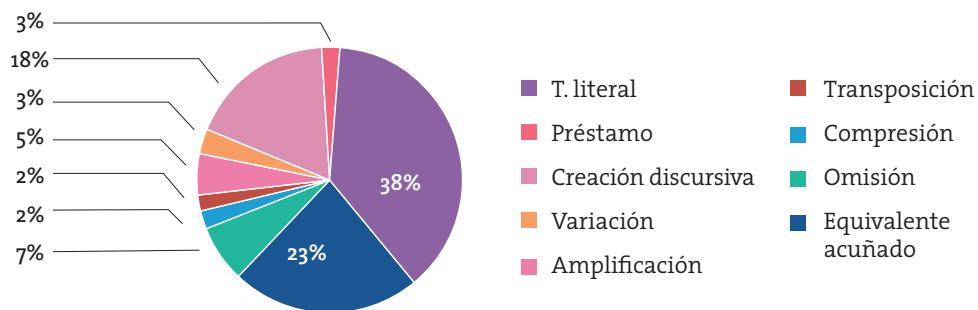


Figura 62 — Normas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-LA)

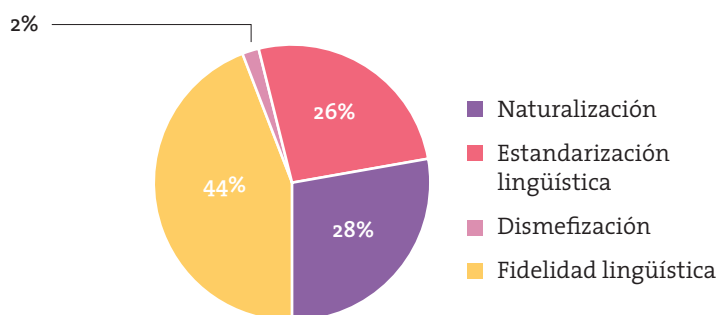
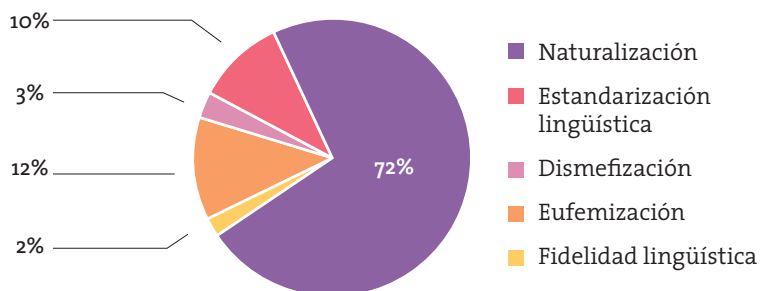
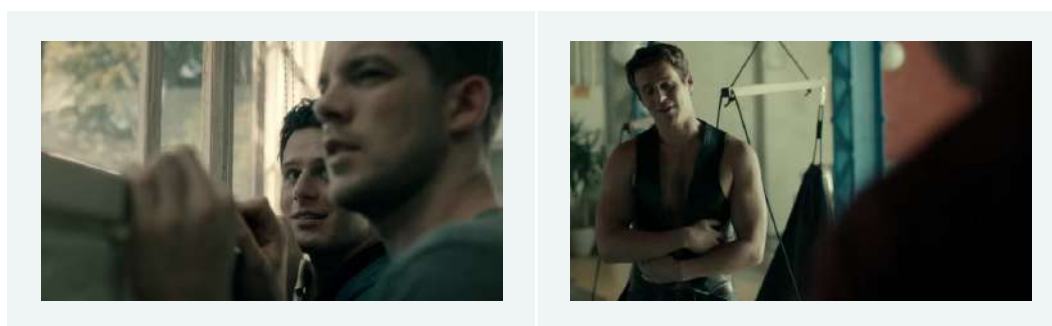


Figura 63 — Normas de traducción en segmentos de referentes culturales (ES-ES)



En *Looking*, un conjunto importante de referencias culturales se dirige a fenómenos o hechos de la realidad, vinculados con el contexto en el que se desarrolla la trama. San Francisco se convierte así en el marco de los eventos de la serie, así como otros hitos de su desarrollo urbano histórico en relación con la comunidad gay: El Castro, Twin Peaks Tavern, Mission Dolores Park, Folsom Street Fair, entre otras. Otras referencias apuntan a otros aspectos de la experiencia gay, por ejemplo, las aplicaciones de citas: Grindr, OKCupid, ManHunt. En ambos casos, las referencias son tanto lingüísticas como parte de las escenas: se muestran las locaciones reales, las interfaces de las aplicaciones o los eventos reales en los que se aprovechó a filmar. Es decir, las referencias no son gratuitas, sino que se integran en el relato y las acciones mediante procesos de composición de los encuadres que a su vez obedecen a la dimensión guionizada de la serie.

Figura 64 – Encuadres de Patrick y Kevin (temporada 1, episodio 4)



En el episodio «Looking for \$220/Hour» (temporada 1, episodio 4), la feria de Folsom Street se presenta como un evento relevante en la cultura gay de San Francisco. Inicialmente se apela a la curiosidad por lo que sucede en el evento, mediante la mirada de Patrick y Kevin que ven precisamente a Folsom Street (figura 64). El capítulo sirve para representar el erotismo socializado en la cultura gay y también para revelar el deseo que existe entre Patrick y Kevin (sin ninguna aparición de Richie en absoluto). En el encuadre A, se muestran las miradas de ambos personajes; el trabajo con la cámara es bastante explícito en cuanto a la manera en que se presenta el deseo de Patrick, como una atención tímida que ha sido captada sin intención por el ángulo de la cámara y el encuadre [VECTOR (mirada); PLANIFICACIÓN]. La segunda imagen es igual de efectiva para revelar la dirección del deseo de Kevin; la cámara se superpone con su mirada y se muestra cómo Patrick intenta cubrirse [PLANIFICACIÓN; CORPORALIDAD; VESTUARIO]. En el encuadre B, Patrick ya lleva una prenda de cuero, relacionada con la indumentaria sadomasoquista y la subcultura *leather*, a su vez, promovida por la feria de Folsom Street. Estos serían ejemplos de referentes extralingüísticos que suceden a lo largo de la serie y el telefilme.

La noción de cultura en los estudios gay mantiene un vínculo significativo con los procesos de subjetivación de los individuos que asumen una identificación gay. Como planteaban Cohen y Dyer (2018), la noción de cultura, así como su producción y el consumo de productos culturales, implican la producción de conocimiento sobre este grupo social y su situación, además de funciones afectivas, sensuales (en relación con el placer) y experienciales (p. 172). La cultura gay, para ambos autores, ha permitido el establecimiento de una consciencia de comunidad y de las bases para la acción política a partir de distintas formas de expresión artística y también de sistemas de producción como el *showbiz*, en particular, el cine y la televisión (Cohen & Dyer, 2018). *Looking* incluye referencias a series de televisión y películas, así como a sus personajes y elenco, sin que estos fueran necesariamente gay, pero que se han constituido como referentes culturales gay a partir de lecturas iniciales y luego convencionalizadas de sus propios componentes *camp*.

Los siguientes dos ejemplos corresponden al segundo y último episodio de la primera temporada de *Looking*. En el ejemplo 29, Patrick y Agustin se despiden, porque Agustin se ha mudado con Frank a Oakland. En el ejemplo 30, Patrick acompaña a Agustin, quien está de vuelta en la casa de Patrick en San Francisco luego de haber terminado con Frank. Ambos ejemplos están vinculados por referencias explícitas a *The Golden Girls*. En el primer ejemplo, Patrick se despide de Agustin citando la canción de inicio de la serie de televisión de los ochenta [CALIDAD DE LA VOZ; PROXÉMICA; VECTOR (miradas)]. En las versiones en español, las traducciones de los versos de la canción se han traducido prácticamente de manera literal, por lo que la referencia intertextual es difícil de reconocer. Un posible indicador de intertextualidad sucede cuando Dom llama a Patrick «Rose», el personaje principal interpretado por Betty White [NATURALEZA DEL SONIDO]. Sin embargo, esta referencia se omite también en la versión ES-LA mediante la castellanización del nombre, mientras que en la versión ES-ES se opta por una generalización mediante un sustantivo femenino («hijita»).

A



B



EN

PATRICK: Oh God. I can't believe this is it. Is it weird I feel weird saying goodbye? Listen, I just wanted to say thank you for being a friend. Traveled down the road and back again. Your heart is true. You're a pal and a confidante. And if you threw a party...

DOM: Will you ladies please just finger fuck each other already, so we can get out of here?

PATRICK: You know what? Cool your jets.

DOM: Get in the car, Rose.

ES-LA

PATRICK: Ay, no puedo creer que se acabó. ¿Es extraño que me sienta extraño despidiéndome? Solo quiero darte las gracias por ser mi amigo. Por viajar conmigo de ida y vuelta. Eres honesto. Eres un amigo y condifente. Y si das una fiesta...

DOM: ¿Pueden sacar sus respectivos dedos del culo del otro para largarnos?

PATRICK: Ay, ¿te quieres tranquilizar por favor?

DOM: Sube al auto, Rosa.

ES-ES

PATRICK: Joder, no me lo puedo creer. ¿Es normal que me sienta raro despidiéndome? Oye, quería darte las gracias por ser mi amigo. Hemos recorrido mucho camino juntos. Tu cariño es sincero. Eres un amigo y un condifente. Y si das una fiesta...

DOM: ¿Os vais haciendo un dedo mutuamente y así nos vamos yendo?

PATRICK: Ve haciéndote una paja.

DOM: Sube al coche, hijita.

Los actos de habla en *Looking* sirven en la construcción de un relato propio; no obstante, también son reflexivos sobre la propia trama y constituyen referencias intertextuales a otros productos culturales y, en este caso, producciones de televisión. *The Golden Girls* es un referente fácilmente identificable y a la vez potente en la cultura gay, por ser un bien cultural ampliamente citado y por lo que cada remisión a la serie convoca las muchas otras remisiones alguna vez hechas en la cultura *gay mainstream*.⁶¹ En ese sentido, *The Golden Girls* más allá de ser una serie de comedia por cuenta propia constituye también un signo que circula en otras series de televisión, textos y en una cultura gay. En el ejemplo anterior

61 «Between the growth of the radical gay cultures and the renewal of the traditional, and perhaps as a result of them, there has been the emergence of gay mainstream culture, operating neither the alternate modes of the radical culture nor the subcultural languages of the tradition. This mainstream culture signals the presence of the gay expression in the wider general culture of the society, and it takes three forms in particular» (D. Cohen & Dyer, 2018, p. 184). El texto de Cohen y Dyer fue publicado originalmente en 1980; las tres formas de la cultura gay *mainstream* a las que se refieren son las siguientes: el uso de géneros convencionales para el consumo de personas gay; la inclusión de personajes gay en la televisión; el surgimiento de la música disco como medio de expresión del deseo y erotismo gay.

(27), la función de la referencia es precisamente esta, de un significante movilizado como elemento de cohesión con una cultura gay. No obstante, en el ejemplo 29, la referencia o las referencias tienen más dimensiones.

En el ejemplo 30, Patrick acaba de terminar con Richie, luego de que este le dijera que no continuarían viéndose, porque Patrick no estaba listo para iniciar una relación. Patrick entra a su dormitorio y encuentra a Agustín dormido, el macbook está abierto y Patrick continúa viendo episodios de *The Golden Girls*. Tanto Agustín como Patrick usan un producto cultural como entretenimiento; el visionado de la serie produce placer y, de esta forma, también representa una manera de trabajo subjetivo o cuidado de sí en tanto recuperación o resiliencia. Con la última línea de Dorothy, «I have compassionate friends around me» [NATURALEZA DEL SONIDO], Patrick enfatiza su sonrisa [PLANIFICACIÓN; GESTUALIDAD] y la primera temporada concluye con la canción de inicio de *The Golden Girls*. Esta segunda referencia a la serie de comedia de fines de los ochenta está dirigida al espectador, apunta a comprender la primera temporada de *Looking* como una serie que, en efecto, tiene coherencia con una cultura gay y se adscribe a dicha cultura mediante el uso estratégico de referencias culturales *camp*.

A



B



EN

- Oh, Blanche, what are you doing lining shelves on a Friday night?
- I'm workin' off all my excess sexual energy.
- Why don't we just hook you up to the toaster and make Pop-Tarts?
- Don't make fun, Dorothy. This is the fifth Friday night in a row I haven't had a date.
- Honey, you're just in a little slump.
- Is that what this is? I never been in one before. Well, it feels like hell. Dorothy, how do you go through this for years at a stretch?
- I have compassionate friends around me.
[Canción de apertura de *The Golden Girls*]

ES-LA

- ¿Qué haces con pantalones cortos el viernes por la noche?
- Estoy tratando de evitar la energía sexual de mi ex.
- ¿Por qué no lo sacamos de la tostadora y nos burlamos de ella?
- No te burles. Es la quinta semana seguida que los uso.
- ¿No eres un poco lenta?
- No me han dicho eso antes. Pero se siente como el infierno. ¿Cómo te atreves a usar algo así?
- Tengo amigas comprensivas a mi alrededor.
[Canción de apertura de *The Golden Girls*]

ES-ES

- Blanche, ¿qué haces forrando estanterías un viernes por la noche?
- Estoy liberando mi exceso de energía sexual.
- Enchúfate a la tostadora y hacemos palomitas.
- No te burles, Dorothy. Es la quinta noche de viernes que no salgo.
- Solo has pegado un pequeño bajón.
- Pues nunca me había pasado. Es una mierda. Dorothy, ¿cómo soportas tú llevar así varios años?
- Me rodeo de amigas muy compasivas.
[Canción de apertura de *The Golden Girls* subtitulada]

En la versión doblada para España, la letra de la canción aparece subtitulada hasta que esta finaliza; no sucede así en la versión para América Latina. Por otro lado, las voces de *The Golden Girls* en la versión ES-ES parecen ser de la banda sonora del doblaje original transmitido en España (voces de mujeres adultas mayores, risas grabadas). En la versión ES-LA, como se aprecia en la transcripción, el contenido del diálogo es distinto al de los diálogos en inglés; además, las voces usadas para estas líneas parecen ser de mujeres jóvenes, lo que también se aleja de la referencia a las protagonistas de la serie aludida. A pesar de estas diferencias, el momento marcado (más significativo) de esta escena, construido mediante el primer plano del rostro de Patrick que captura el gesto de la sonrisa (encuadre A), la frase «I have compassionate friends around me» y el inicio de la canción de *The Golden Girls*, mantiene su densidad semiótica en las versiones en español, debido a que este se basa en componentes multimodales y no solo lingüísticos. Por otro lado, los fraseos en español sí hacen referencia al tipo de amigos de los que Patrick busca rodearse, en referencia a Dom y Agustín. Ello es significativo considerando que la versión ES-LA resulta ser una versión libre de los diálogos en inglés.

Entre las referencias extralingüísticas y lingüísticas, las alusiones a hechos, objetos o procesos culturales en *Looking* son innumerables; no obstante, la dimensión irónica del *camp* no se encuentra en todas. Se trata más bien de referencias relacionadas con las estructuras sociales de sexo/género de la comunidad gay representadas básicamente mediante el léxico. Estas unidades léxicas o frases, en algunos casos, concentran información sobre distintas dimensiones de la experiencia de la diversidad sexual, en particular en relación con las configuraciones e identificaciones corporales (*size queen, bear, otter*) o la performance y performatividad del sexo y género (*drag, butch, jock*), la identificación con una posición sexual receptiva o penetrativa (*power-top, power-bottom, hungry bottom*), así como a modelos identitarios en intersección con la clase o la edad (*sugar daddy, clone*). Si bien las palabras pueden aparecer en contextos diversos y con colocaciones más o menos estables, las alternativas de traducción en las versiones en español revelan la tensión que existe entre este tipo de palabras que, en efecto, son unidades densas de significación y que exceden cualquier tipo de paralelismo o identidad entre configuraciones del sistema sexo/género representado en distintas lenguas.

Tabla 14 — Unidades léxicas del habla camp en inglés y alternativas transhispanicas

EN	ES-LA	ES-ES
<i>bear</i> (7)	oso (6), marica (1)	chulazo (1), oso (6)
<i>muscle bear</i> (1)	oso musculoso (1)	leatherón (1)
<i>bottom</i> (3)	«a quien se la meten» (2), trasero (1)	pasivo (1), recibir (1), omisión (1)
<i>power-bottom</i> (1)	«gustar por abajo» (1)	«gustar por detrás» (1)
<i>courtesy bottom</i> (1)	pasivo de cortesía (1)	trasero de cortesía (1)
<i>hungry bottom</i> (1)	«ser de acceso rápido» (1)	culo hambriento (1)
<i>butch</i> (1)	masculino (1)	machorro (1)
<i>clone</i> (2)	clon (1), puto (1)	clon (2)
<i>daddy</i> (2)	papá (1), papi (1)	papá (1), papi (1)
<i>sugar daddy</i> (2)	sugar daddy (2)	viejo ricachón (2)
<i>leather daddy</i> (1)	padrote elegante (1)	leatherón (1)
<i>drag</i> (2)	travesti (2)	drag queen (1), drag (1)
<i>drag mother</i> (1)	vestida (1)	travesti viejuna (1)
<i>drag queen</i> (4)	travesti (1), vestida (1), drag queen (2)	drag queen (4)
<i>fag</i> (3)	marica (1), pendejo (1), omisión (1)	mariquita (1), omisión (2)
<i>faggot</i> (3)	marica (3)	maricón (2), mariconcete (1)
<i>hag</i> (6)	anciana (2), vieja (2), omisión (2)	mariliendre (5), omisión (1)
<i>jock</i> (2)	atleta (1), patán (1)	musculitos (1), guaperas (1)
<i>typhoid Mary</i> (1)	Mary tifoidea	virgen del tifus
<i>muscle Mary</i> (1)	Mary músculo	Mary musculitos
<i>otter</i> (3)	foca (1), nutria (1), omisión (1)	peludito (1), oso (1), letherón (1)
<i>queen</i> (5)	reina (4), drag queen (1)	putita (1), reinona (2), maricona (2)
<i>muscle queen</i> (1)	musculoso (1)	musculitos gay (1)
<i>size queen</i> (1)	omisión (1)	omisión (1)
<i>queer</i> (6)	puto (2), loca (1), marica (2), omisión (1)	marica (1), gay (1), maricón (3), omisión (1)
<i>top</i> (6)	quien va encima/ir encima (2), estar encima (2), echarse a alguien (1), omisión (1)	quien da/dar (2), estar encima (2), tirarse a alguien (1), activo (1)
<i>power-top</i> (1)	activo dominante (1)	macho penetrador (1)
<i>twink</i> (1)	travestida (1)	afeminado (1)

Los conceptos que Platero *et al.* (2017) han desarrollado como «barbarismos *queer* y otras esdrújulas» resultan pertinentes en el caso de las unidades léxicas recogidas en la tabla, porque ponen de relieve que las maneras de hablar sobre el sistema sexo/género en inglés, en particular en relación con la experiencia homoerótica y las identificaciones gay, no son unívocas y tampoco implican una sobredeterminación del inglés en otras lenguas. Ahí donde en inglés se opta por una palabra recurrente en distintos contextos, en las versiones traducidas se encuentra más de una posible equivalencia diferida (del concepto deconstructivista *différance*), que retoma alguno de los componentes del concepto en inglés, mientras que se movilizan otros componentes relacionados con los sistemas receptores. La coexistencia de conceptos equivalentes, pero a la vez diferidos, en las versiones dobladas de *Looking*, da cuenta de una producción léxica y semántica «transhispánica» (Burneo Salazar, 2018), cuyos elementos pueden resultar intercomprensibles a pesar de su poca recurrencia en las Américas o en España, o viceversa.

El uso del léxico en los diálogos de los personajes es catalizador de lo *camp* en tanto moviliza funciones performativas e indizadoras del lenguaje. Ambos tipos de funciones están relacionados: los enunciatarios movilizan un tipo de identificación al hacer uso del léxico, por lo tanto, establecen una noción de comunidad cultural entre ellos y, precisamente por el uso de dicho tipo de palabras, se presume una identidad sexual en particular. Barrett (2017) entiende esta dinámica en el marco de las ideologías lingüísticas, en particular, relacionadas con el *camp*. «Camp can be seen as a language ideology in which particular forms of language are given a symbolic value on the basis of both their linguistic and rethorical structure and their ability to index interactional contexts associated with gay culture» (p. 19). En ese sentido, el uso de este tipo de léxico moviliza nociones simbólicas que marcan ya el evento o situación del habla. Estas palabras son índices que aluden a una identidad comunitaria, que facilitan el razonamiento del discurso porque permiten que el interlocutor sea aceptado en la comunidad y, a partir de esa aceptación, que su discurso sea válido, además de verosímil. El hecho de que las versiones en español recurran a léxico alternativo para las palabras en inglés, pero a la vez específico y marcado por su uso en grupos sexodiversos, específicamente relacionados con identidades gay transhispánicas, señala a una discursividad *camp* que no está determinada por el inglés.

6.5 — Feminización

Tabla 15 — Resultados de codificación de la subcategoría de feminización

	Temporada 1	Temporada 2	<i>The Movie</i>
	Referencias	Referencias	Referencias
<i>Camp</i> (358)	105	285	68
Feminización (59; 13 %)	17	25	17

El uso de palabras y otros marcadores de género gramatical o semántico femenino son una característica documentada incluso en la categoría temprana *gayspeak* (Hayes, 1976) y que también se incluye como un recurso del habla *camp*, que Harvey (2000a) conceptualizó como «inversión». La diferencia entre ambos enfoques tiene que ver, en principio, con la dimensión performativa del lenguaje (lengua y habla) en relación con el género y la sexualidad. Para Harvey (2000a), las funciones básicas de la inversión de género de pronombres y de categorías gramaticales son «first, flagrantly to confirm the worst fears of heterosexual prejudice against gay men, i.e. that they inhabit an interzone of gender confusion; second, to challenge the linguistic and social order that projects the gender distinction as unmarked and immutable» (p. 245). Estas dos funciones resultan fundamentales en los actos de feminización en *Looking* y guardan relación nuevamente con la búsqueda de verosimilitud en la oralidad de los personajes.

En relación con los resultados generales de la categoría *camp*, la versión doblada para América Latina muestra que un 60 % de los segmentos obedece a la norma de fidelidad lingüística, 12 % a la estandarización lingüística y 28 % a la naturalización. En el caso de la versión para España, la naturalización sucede en 69 % de los segmentos; la fidelidad lingüística en 28 %; el resto se divide entre la eufemización y la estandarización lingüística, cada subcategoría con menos de dos por ciento. Sobre las técnicas de traducción (figuras 65 y 66), se repite la prevalencia de la traducción literal en ambas versiones dobladas. La distribución de las demás técnicas de traducción es también similar a la de los resultados generales. Sin embargo, debido a la subcategoría en cuestión, resulta pertinente explorar lo que sucede en cuanto a los casos de modulación, omisión o creación discursiva que han conllevado que los segmentos en los que se producía una feminización de los personajes (mediante sustantivos o adjetivos principalmente) se omitieran en las versiones en español. Para ello, se observa en la figura 67 que, en ambas versiones, no todos los recursos microtextuales marcados gramatical o semánticamente como femeninos suceden en las versiones en español.

Figura 65 – Técnicas de traducción en segmentos de feminización (ES-LA)

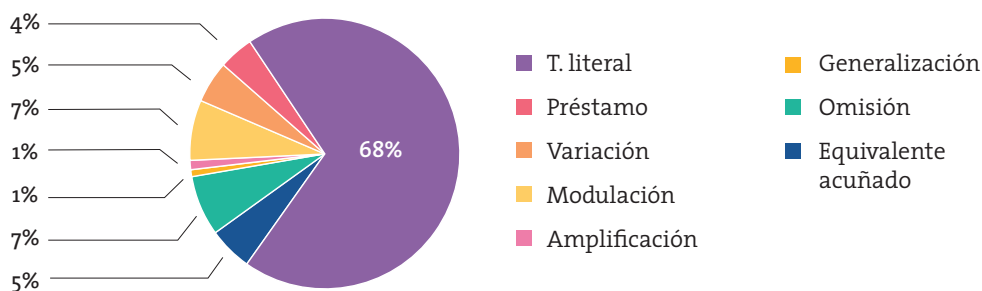


Figura 66 — Técnicas de traducción en segmentos de feminización (ES-ES)

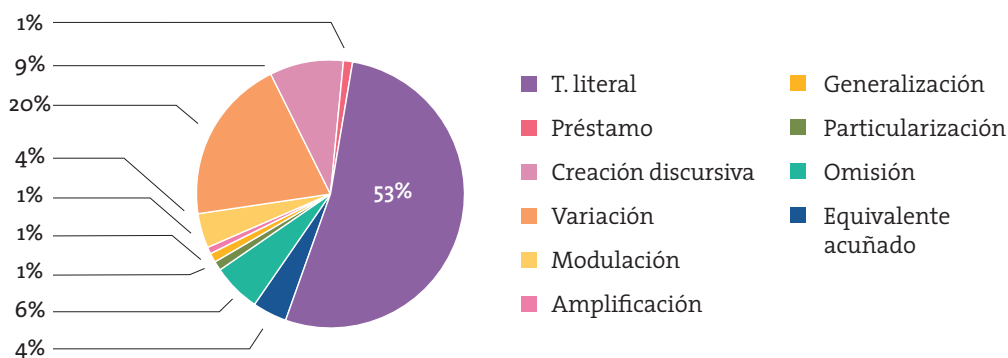
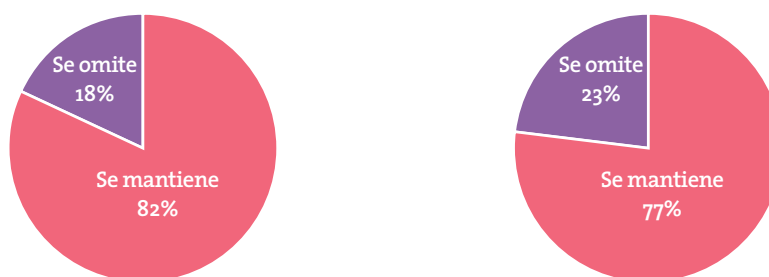



Figura 67 — Transferencia de segmentos de feminización (ES-ES)



El uso de referencias a estrellas de Hollywood es un caso documentado en la teoría, lo que se puede vincular con la concepción de que los varones gay sienten una pasión particular por las divas —*gay diva worship* (Farmer, 2005; Halperin, 2012)—. Este es un recurso usado en distintas oportunidades y las referencias son pertinentes para el evento de habla (las conversaciones) de acuerdo con las características convencionalmente asignadas a las actrices. En los ejemplos siguientes, los nombres aparecen en los enunciados con distintas funciones, como vocativos (Holly Hunter) y como complementos (Julia Roberts, Julianne Moore, Anette Benning). Además del conocimiento general de quiénes son las actrices, se presupone un bagaje cultural común que permite identificar los personajes específicos de dichas actrices.

El conocimiento específico que requieren estas estrategias de feminización las configura como referentes culturales para un público nicho. Es decir, las categorías de feminización y referentes culturales del *camp* hallados en *Looking* se solapan en una estrategia discursiva compleja, en la que la intertextualidad de los diálogos señala a experiencias comunes entre sus destinatarios y los personajes representados en la serie. En el ejemplo 31, se menciona a Holly Hunter con respecto a su papel en *Saving Grace*, una detective alcohólica y promiscua a quien un ángel da una nueva oportunidad. La escena en cuestión de *Looking*

es una referencia implícita a la trama de la serie, pero también construida mediante su composición: Agustín yace en la acera y Patrick acude a él y lo «rescata» (encuadres A y B). La escena apela al patetismo inicialmente, pero el tono se transforma irónicamente mediante la referencia a Holly Hunter. Las versiones en español son prácticamente literales, la referencia a la actriz es la misma.

Ejemplo 31 <i>Camp</i> : feminización Temporada 1 Episodio 8 00:08:53		CM: lengua; composición
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
PATRICK: Okay, Holly Hunter, I can tell you about my woes instead. It might cheer you up.	PATRICK: Bueno, Holly Hunter, pues hablaremos entonces de mis penas. Tal vez eso te anime.	PATRICK: Vale, Holly Hunter, te cuento yo mis penas entonces. Eso igual te anima.

En otros casos, las referencias son más explícitas y se identifica a la actriz con un papel particular. La feminización en estos casos no solo cumple las funciones mencionadas por Harvey líneas arriba, sino que también moviliza significados específicos de acuerdo con el contexto. En el ejemplo 32, se moviliza un sentido de falta de moralidad (*shady lady*) sobre la relación amorosa de Patrick con Kevin, quien tiene una relación estable. Este primer comentario sarcástico luego se relativiza cuando se menciona a Julia Roberts en *Mujer Bonita*, en tanto Patrick pide que no lo juzguen por la relación que mantiene con Kevin. En los doblajes en español, se aprecia que la feminización inicial (*shady lady*) no está presente en la versión ES-ES, mientras que en la versión ES-LA solo se usa la palabra «muchacha» sin un calificativo como *shady*. La referencia a Julia Roberts se mantiene en ambas versiones, con la diferencia de que en la versión ES-LA se usa el título de la película en Hispanoamérica *Mujer Bonita*.

Ejemplo 32 | *Camp*: feminización
Temporada 2 | Episodio 2 | 00:07:19

A



B



EN

PATRICK: Okay. But we went to this, uh, this hotel, it's called the Morwood Hotel.

DOM: Oof! Shady lady.

[...]

AGUSTIN: Who paid for the room?

PATRICK: He did.

AGUSTIN: You're like Julia Roberts in *Pretty Woman*.

ES-LA

PATRICK: Entonces fuimos a un hotel, el Hotel Morwin.

DOM: Uy, muchacha.

[...]

AGUSTIN: ¿Quién pagó la habitación?

PATRICK: Él lo hizo.

AGUSTIN: Eres como Julia Roberts en *Mujer Bonita*.

ES-ES

PATRICK: Y nos fuimos a un hotel. Al Hotel Morwood. ¿Lo conocéis?

DOM: Uff... mal rollo.

[...]


AGUSTIN: ¿Quién pagó la habitación?

PATRICK: Él.

AGUSTIN: Ajá. Eres como Julia Roberts en *Pretty woman*.

El ejemplo 33 reúne la referencia explícita (lingüística) a la película de *The Kids Are All Right*, pero se trata además de una referencia visual a una escena de dicha película, en la que Anette Benning y Julianne Moore están conversando mientras se cepillan los dientes [COMPOSICIÓN]. La escena representa lo cotidiano de la vida de una pareja de lesbianas, aunque también apunta a la idea de una nueva normalidad en la que la domesticidad no está constituida por un marido/padre y una mujer/madre. En el caso de esta escena, son Patrick y Dom quienes comparten el espacio doméstico, pero se trata de una situación irónica. La domesticidad que se busca representar en la película *The Kids Are All Right* mediante una pareja de lesbianas deviene una parodia en tanto Dom y Patrick son dos hombres gay, sin hijos, solteros que aún intentan encontrar un norte en su vida. La referencia a Annette Benning y la identificación con Dom, por otro lado, tiene que ver con el discurso sobre la edad [CORPORALIDAD]. Como sucede en cuanto a las categorías anteriores, el *camp* no es un tema por sí mismo, sino una estrategia discursiva. En las versiones en español, las referencias culturales para lograr la feminización propia del *camp* se mantienen mediante traducciones literales que incluyen los nombres propios de las actrices. En el caso de la versión ES-ES, se usó el título con el que se distribuyó la película en España (*Los chicos están bien*). En la versión ES-LA, se optó por mantener el

título en inglés, probablemente porque la película tuvo dos títulos en Hispanoamérica (*Mi familia y Los niños están bien*). En ese sentido, la feminización resulta efectiva a pesar de requerir la movilización de un gran repertorio de figuras mediáticas.

Ejemplo 33 <i>Camp</i> : feminización Looking The Movie 00:34:20		CM: lengua; composición; corporalidad
A		B
		
EN	ES-LA	ES-ES
DOM: We're just like Julianne Moore and Annette Benning in <i>The Kids Are All Right</i> .	DOM: Me siento como Julianne Moore y Annette Benning en <i>The Kids Are All Right</i> .	DOM: Somos como Julianne Moore y Annette Benning en <i>Los chicos están bien</i> .
PATRICK: Totally.	PATRICK: Sí, justo así.	PATRICK: Totalmente.
DOM: Who am I?	DOM: ¿Quién soy?	DOM: ¿Yo quién soy?
PATRICK: Annette Benning, obviously.	PATRICK: Annette Benning, obviamente.	PATRICK: Annette Benning, evidentemente.



En todos los casos, el uso de la feminización implica familiaridad entre los interlocutores o con el personaje a quien se hace referencia. En los siguientes ejemplos, se puede identificar el uso de palabras como *lady*, *girl* y *bitch*, que son formas ya convencionales de feminizar mediante recursos léxicos en grupos de varones gay (Graf & Lippa, 1995). La palabra *bitch* no implica una injuria, más bien está resemantizada para significar *woman* de acuerdo con el uso del inglés afrodescendiente (Mann, 2011; Mével, 2017). En el ejemplo 34, ambas versiones en español, recurren también al uso de sustantivos femeninos para la palabra *ladies* («chicas» en ES-LA y «nenas» en ES-ES), dado que el mujereo es parte de una de las estrategias del joteo en grupos de hombres gay; es una práctica ampliamente expandida en países hispanoamericanos (Eller, 2019; Gagne & Rodríguez, 2006; Perez, 2011; Ramírez Espinosa & Herrera Marín, 2018; Sanz Sánchez, 2009) y en España (Ortega Román, 2007).

Ejemplo 34 | *Camp*: feminización
Temporada 2 | Episodio 1 | 00:03:12

A		B	
			
EN	ES-LA	ES-ES	
DOM: Ladies, ladies, please. If we can't play nice, we're going home.	DOM: Chicas, chicas, por favor. Si no se comportan, nos iremos a casa.	DOM: Nenas, nenás, por favor. Si os vais a pelear nos volvemos.	

En el ejemplo 35, la palabra usada como elemento feminizador es *bitch* para referirse a Jack, un personaje que no está en la escena, pero que es parte del círculo social de Lynn. En la versión ES-LA, se usa el equivalente «perra»; sin embargo, se omite el calificativo *picky*. En el caso de la versión ES-ES, la reformulación omite por completo la feminización y se opta por una frase que, aunque claramente apunta a un registro coloquial («un tío súper tiquismiquis»), no atiende a la performatividad comunitaria del uso en inglés.

Ejemplo 35 | *Camp*: feminización
Temporada 1 | Episodio 6 | 00:04:04

A		B	
			
EN	ES-LA	ES-ES	
DOM: I don't know, I think maybe I pushed the chicken too much. LYNN: Jack seemed to like it. And he can be a picky bitch.	DOM: No sé. Creo que tal vez insistí demasiado en el pollo. LYNN: A Jack pareció gustarle. Y eso que suele ser una perra.	DOM: No sé, quizá he insistido demasiado con el pollo. LYNN: A Jack le gustó y es un tío súper tiquismiquis.	

En el ejemplo 36, Dom y Lynn conversan con un par de amigos de este último. La conversación gira en torno a un amigo del pasado que era una personalidad del Castro y también era una *drag queen* llamada Mama José. En la versión en inglés se habla de Mama José siempre en femenino (*she*); incluso Jack pronuncia de manera enfática el pronombre después de que Dom se ríe de su nombre («it sounds like a cheap taco joint»). En la versión ES-LA, el género gramatical usado para referirse a Mama José cambia a partir de la palabra «travesti», que por lo general se usa como un sustantivo masculino, aunque las comunidades de mujeres trans en Latinoamérica por lo general se refieren a sí mismas en femenino (Cornejo-Salinas, 2019; Kulick, 1998). Este cambio en el género gramatical con el que se hace referencia a Mama José se refuerza con el uso del sustantivo veterano; además, se omite el pronombre «ella» (*she*), probablemente por cuestiones estilísticas, a pesar de la gravedad con la que Jack lo pronuncia en inglés. En la versión ES-ES, no hay marcas de género gramatical expresas, es decir, también se omite el pronombre *she*. No obstante, se usa el sustantivo *drag queen* que, por lo general, se entiende como un sustantivo femenino en español.

Ejemplo 36 | *Camp*: feminización
 Temporada 1 | Episodio 6 | 00:02:01

CM: lengua; calidad de voz; corporalidad

A



B



EN

JACK: And she gets through all of Carmen with a broken heel.

DOM: Wow.

RANDY: He's exaggerating just a bit.

JACK: Ohh. This is drag herstory, honey. Exaggeration makes the truth tolerable. Besides, Lynn was there.

LYNN: I was.

JACK: Did Mama Jose ever leave a show unfinished?

LYNN: She did not.

DOM: Mama Jose... it sounds like a cheap taco joint.

JACK: She was a World War II veteran. I think she earned the right to call herself whatever she liked.

RANDY: And she helped build half the restaurants in this city..

ES-LA

JACK: Y dio toda la función de Carmen con un tacón roto.

DOM: Guau.

RANDY: Está exagerando solo un poco.

JACK: Es historia de travestis, cielo. La exageración hace que la verdad sea tolerable. Además, Lynn estuvo ahí.

JACK: ¿Mamá José dejó alguna vez inconclusa su función?

LYNN: No, nunca lo hizo.

DOM: Cielos, Mamá José suena como una taquería de mala muerte.

JACK: Fue veterano de la Segunda Guerra Mundial. Creo que se ganó el derecho a llamarse como le viniera en gana.

RANDY: Y ayudó a construir la mitad de los restaurantes de la ciudad.

ES-ES

JACK: Y aguantó la función entera con un tacón roto.

DOM: Vaya.

RANDY: Está exagerando solo un pelín.

JACK: Son historias de drag queens, cariño. La exageración hace la realidad soportable. Además, Lynn estaba allí.

JACK: ¿Alguna vez Mamá José no ha acabado una función?

LYNN: Nunca, en la vida.

DOM: Mamá José suena a... no sé, nombre de taquería cutre.

JACK: Estuvo en la Segunda Guerra Mundial. Creo que se ha ganado de sobra el derecho a llamarse como le venga en gana.


RANDY: Y ayudó a abrir la mitad de los restaurantes de la ciudad.

La temporalidad entre el evento narrado y el presente, y la diferencia de edad entre Dom y los demás da más sentido a la feminización de Mama José. En efecto, después del comentario de Dom («it sounds like...»), Jack pronuncia de manera grave el pronombre *she* las tres veces [CALIDAD DE LA VOZ]. La edad de los tres personajes mayores en relación con Dom [CORPORALIDAD] también apunta a recursos de enunciación más sofisticados y *camp* que lo que Dom o el propio Lynn pueden enunciar. Jack, incluso, articula una frase wildeana,

claramente incongruente o paradójica («Exaggeration makes the truth tolerable») [CALIDAD DE LA VOZ], que además es aleccionadora para Dom, el gay más joven de ese grupo. Babuscio clasificaría este último elemento como esteticismo, en el marco de su propia categorización del *camp*, como la exageración de lo banal o transformar lo ordinario en extraordinario (Babuscio, 1993, p. 23).

Los personajes también usan marcadores léxicos o gramaticales femeninos para autodenominarse. Este tipo de recurso de feminización refuerza la idea de pertenencia a un grupo, por ejemplo, cuando Patrick dice «You have us» como damas de honor en el ejemplo 37. En las versiones en español, el pronombre «nosotros» podría haber tenido la marca del femenino gramatical como parece entenderse en inglés por el contexto. La feminización también sirve para estructurar vínculos de parentesco no heteronormativos en los que hombres gay establecen relaciones de cuidado entre ellos —como se ha documentado ampliamente en cuanto a las culturas de *ballroom* (Bailey, 2013; Johnson, 2004)—. En el caso de Eddie, quien trabaja en un hogar para chiques trans, él se denomina a sí mismo *mother*: un sujeto que cuida a otros, da consejo, pero también alguien que es admirado, a quien se respeta y, por lo tanto, tiene autoridad (Johnson, 2004, p. 265).

Ejemplo 37 | Camp: feminización
Looking The Movie | 00:52:19

A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>EDDIE: It's like every fucker in the city's getting married. I nearly got run over by a stampede of bride's maids. Why don't we have bride's maids?</p> <p>PATRICK: You have us.</p>	<p>EDDIE: Creo que todos en la ciudad se casarán. Casi soy arrollado por una estampida de damas de honor. ¿Por qué no tenemos damas de honor?</p> <p>PATRICK: ¡Somos nosotros!</p>	<p>EDDIE: ¡Joder, en esta ciudad todo dios se va a casar! Casi me arrolla una estampida de damas de honor. ¿Por qué no tenemos damas de honor?</p> <p>PATRICK: Mejor nosotros.</p>

En estos actos de autodenominación, usar un marcador lingüístico femenino no es solo un ejercicio gramatical, sino que revela un proceso reflexivo en el que el sujeto asume una posición de género femenina a partir de la que puede articular también otras posiciones de sujeto. En el ejemplo 38, Agustín acota a la línea de Eddie [PROXÉMICA; GESTUALIDAD] que se trata de «a nice Midwestern girl» en relación con los distintos estereotipos relacionados con su lugar de procedencia, pero que terminan siendo parte de un comentario irónico y probablemente

transgresor. El Medio Oeste de los Estados Unidos no solo implica una ubicación geográfica, sino que moviliza sentidos relacionados con un sistema sexo/género que polariza la posición masculina y femenina mediante funciones sociales específicas. Eddie, un hombre gay seropositivo, hace más llamativas las incongruencias de ser calificado como una señorita del Medio Oeste. En ambas versiones en español, se omite la primera instancia de feminización «single girls» en inglés (en ambos casos, se usa el sustantivo «solteros»). No obstante, en el segundo caso de feminización, se usan creaciones discursivas que retoman componentes de la frase en inglés. En el caso de la versión ES-LA, se privilegia el estereotipo de la inocencia o propiedad de las mujeres jóvenes. En el caso de la versión ES-ES, se usa el sustantivo «reina» probablemente en relación con la idea de una travesti o una *drag queen*.

Ejemplo 38 <i>Camp</i> : feminización <i>Looking The Movie</i> 00:15:47		CM: lengua; proxémica; gestualidad
A		B
		
EN	ES-LA	ES-ES
EDDIE: Dance with me our last time as single girls. AGUSTIN: A nice Midwestern girl.	EDDIE: Baila conmigo. Nuestra última noche como solteros. AGUSTIN: Vamos, soy una chica inocente del Oeste.	EDDIE: Mi amor, quiero un último baile de solteros. AGUSTIN: Venga, reina del Medio Oeste.

Al hablar de la reflexividad de la feminización, resulta importante también mencionar los eventos en los que surgen nociones misóginas. En el ejemplo 29, Dom, impaciente ante la despedida entre Patrick y Agustin, les grita: «Will you ladies please just finger fuck each other already, so we can get out of here?». Con una clara referencia al sexo lésbico, Dom actualiza varios estereotipos sobre las relaciones entre mujeres, en particular, la vehemencia y rapidez con la que supuestamente entablan una relación amorosa. Desde la teoría, el *camp* se ha considerado siempre una sensibilidad de los varones gay y no propia de las mujeres lesbianas.⁶² En el ejemplo siguiente (39), Doris propone una manera distinta de feminizar a Dom movilizándolo la figura de la maternidad.

62 Al respecto, Medhurst (1997) plantea: «Lesbian camp is as impossible as gay male butch-femme, which is not to deny that some gay men now and historically have constructed relationships based on enacted roles of “masculine” and “feminine”, but to insist that the languages and conceptual frameworks gay men and lesbians have devised to make sense of their lives are not interchangeable across genders. Lesbian subcultures have evolved their own specific methods of reworking dominant gender images into new, more congenial, more sustaining, more women-centred patterns of meaning, and those methods deserve a better fate than being subsumed into a “second-hand queens” vocabulary. What’s needed is a new terminology. Over to you girls» (p. 286). Y precisamente al respecto se debe mencionar el trabajo conceptual de Halberstam (1998) sobre las prácticas de *drag kings* y lo que denomina *kinging*.

Ejemplo 39 | *Camp*: feminización
 Temporada 1 | Episodio 6 | 00:07:56

A



B



EN

DOM: I really think that we can make this happen together.

DORIS: Did he impregnate you? You are just glowing like a pregnant lady.

DOM: No. We're friends. God. Gay men are capable of being friends without fucking, you know?

ES-LA

DOM: Realmente creo que podremos lograrlo juntos.

DORIS: ¿Acaso te embarazó? Estás tan radiante como una embarazada.

DOM: No. Somos amigos. Dios. Los hombres gay podemos ser amigos sin coger, ¿sabías?

ES-ES

DOM: Creo que podemos hacer todo esto juntos.

DORIS: ¿Te ha dejado preñado? Estás que parece una embarazada.

DOM: No, somos amigos. Joder, los gays somos capaces de ser amigos sin follar, ¿sabes?

Como se mostró en cuanto al uso de la ironía, Doris tiene la facilidad de articular distintos recursos del *camp* en sus líneas de diálogo, incluso liderando los eventos de habla en los que participan más varones gay. En este caso, es ella la que hace referencia a las mujeres y la noción de la maternidad como un componente de su proyecto de vida, por lo que moviliza un tropo de la feminidad y la biología de la mujer que se ha problematizado desde los feminismos. No obstante, luego usa de manera irónica un estereotipo vinculado con la hipersexualización de los varones gay. Ambos estereotipos tomados del sentido común son problematizados por Doris mediante el recurso de la ironía. El *camp* no conlleva necesariamente sentidos misóginos, sino que depende de cómo se utilicen las referencias a las mujeres y transgredan nociones heterosexistas mediante la feminización, la ironía, el sarcasmo, entre otros recursos del *camp*.

Como se vienen exponiendo, los personajes suelen recurrir a la feminización mediante recursos léxicos, gramaticales y referencias culturales para establecer un entorno de confianza e intimidad. Si bien este uso del *camp* propone nociones transgresoras en cuanto a la continuidad del género y el sexo, estas no escapan de una noción binaria de lo masculino/lo femenino, el varón/la mujer ni tampoco de las posicionalidades sexuales (penetrativa/receptiva). En ese sentido, se pueden encontrar representaciones paradójicas cuando se transgreden nociones heteronormativas y a la vez los personajes reafirman el vínculo entre la posición de género, los espacios corporales y las posicionalidades sexuales. En el siguiente extracto de una conversación entre Richie y Patrick (ejemplo 40), ambos se refieren a la posicionalidad sexual haciendo referencia al personaje de Rachel de la serie *Friends*.

Ejemplo 40 | *Camp*: feminización
Temporada 1 | Episodio 5 | 00:13:25

A



B



EN

RICHIE: This is sort of like when Ross took Rachel on their date.

PATRICK: Oh my God, it totally is. I want to be Ross.

RICHIE: You mean Rachel?

PATRICK: No, you're the one that's crazy into hair, and I'm the geek.

RICHIE: Yeah, but I thought she's kind of like the boss, which is kind of like the top.

PATRICK: Okay, then you got one on me there.

RICHIE: So I thought cause you wouldn't let me fuck you?

PATRICK: Yeah, well.

RICHIE: It was kind of a surprise, to be honest.

ES-LA

RICHIE: Esto se parece a la cita de Ross y Rachel.

PATRICK: Ay, por Dios, es idéntico. Yo quiero ser Ross.

RICHIE: ¿Te refieres a Rachel?

PATRICK: No, tú eres el loco por el cabello y yo el raro.

RICHIE: Sí, pero pensé que ella es la que manda, que es como la que va encima.

PATRICK: Está bien. Sí, quiero ser ella.

RICHIE: Eso pensé, como no me dejaste metértela.

PATRICK: Sí, claro...

RICHIE: Eso me sorprendió honestamente.

ES-ES

RICHIE: Es como cuando Ross se llevó a Rachel a su cita, en *Friends*.

PATRICK: Joder, ya te digo. Yo quiero ser Ross.

RICHIE: Querrás decir Rachel.

PATRICK: No, tú eres al que le priva el pelo y yo soy el friki.

RICHIE: Pero en realidad es ella la que manda. Es decir, es la que da.

PATRICK: Bueno, entonces soy Rachel.



RICHIE: Ya decía yo, porque no me dejarías follarte.

PATRICK: Ya, bueno...

RICHIE: Cosa que me sorprende, la verdad.

Los aspectos transgresores tienen que ver con vincular la posición de una mujer (el personaje de Rachel) con el personaje de Richie o Patrick. Por otro lado, la reificación del género y la posicionalidad sexual tiene que ver con la idea de vincular la capacidad de mando o de subordinar a otros («she's kind of like the boss») con la posicionalidad del sujeto activo («... which is kind of like the top») en una relación homosexual. Es decir, la transgresión del mariconeo o mujereo llega solo hasta el límite en el que se movilizan otras nociones sexistas. En las versiones dobladas, las referencias al programa *Friends* se mantienen, así como la de posicionar a Rachel como un personaje más fuerte de carácter y a la vez homologarla con el sujeto que, en una relación homosexual entre hombres, es quien «va encima» (ES-LA) o quien «da» (ES-ES). En ambos casos, el sustantivo *top* se ha transpuesto en un verbo, probablemente para que no suceda una discordancia de género gramatical entre el pronombre «ella» y el adjetivo o su nominalización «activo».

Un caso complejo se presenta en los ejemplos 41 y 42, porque requiere revelar distintos supuestos sobre la sexualidad y el género para comprender cómo estos se actualizan constantemente en distintas escenas y conversaciones entre los personajes. Para comenzar, en el episodio final de la segunda temporada, Patrick repite una línea en dos escenas distintas. Se trata de una observación sobre su apariencia, en particular, su corte de cabello [CORPORALIDAD] que le resulta incómodo. En el ejemplo 41, Patrick levanta las manos [GESTUALIDAD] mientras dice «My hair is looking a little middle-aged lesbian». En las versiones traducidas se mantiene esta interacción modal, pero en la versión ES-ES sucede nuevamente el uso de un diminutivo («madurita») que contribuye al sentido irónico de la frase de Patrick.

Ejemplo 41 <i>Camp</i> : feminización Temporada 2 Episodio 10 00:18:02		CM: lengua; gestualidad; corporalidad	
A		B	
			
EN	ES-LA	ES-ES	
KEVIN: You bang on about honesty. Maybe you should look in the mirror.	KEVIN: Y estás hablando de honestidad, pero tal vez deberías verte al espejo.	KEVIN: Tanta brasa con la honestidad. A lo mejor deberías mirarte en el espejo.	
PATRICK: I just did, and I look fine. My hair is looking a little middle-aged lesbian.	PATRICK: Ya lo hice y me veo bien. Mi cabello parece un poco como de lesbiana vieja.	PATRICK: Ya lo he hecho y estoy bien. Tengo pelo de lesbiana madurita.	

En el ejemplo 42, Patrick repite la frase «a middle-aged lesbian» que en la versión ES-LA tiene una formulación distinta a la de la primera vez («lesbiana vieja» frente a «lesbiana cuarentona»), mientras que en la versión ES-ES sí se mantiene la frase «lesbiana madurita». El contexto de la escena es distinto; en el caso del intercambio entre Kevin y Patrick, se trataba de una discusión que conducía a interpretar la frase «lesbiana vieja» como un comentario peyorativo. La versión ES-ES, en ese sentido, reconstruía la ironía de Patrick. La segunda escena es menos tensa; en efecto, Richie responde con una sonrisa a la frase de Patrick, por lo que la frase se entiende como irónica.

Ejemplo 42 | *Camp*: feminización
Temporada 2 | Episodio 10 | 00:18:02

CM: lengua; gestualidad; corporalidad

A



B



EN

PATRICK: You know what I would like, though?

RICHIE: What's that?

PATRICK: To stop looking like a middle-aged lesbian.

ES-LA

PATRICK: ¿Sabes que sí quisiera?

RICHIE: ¿Qué? Dime.

PATRICK: Dejar de parecer lesbiana cuarentona.

ES-ES

PATRICK: ¿Sabes lo que me gustaría?

RICHIE: ¿El qué?

PATRICK: Dejar de parecer una lesbiana madurita.

Las palabras de Patrick implican un tipo de continuidad o coherencia entre el cuerpo, el género y las identidades sexuales: «las lesbianas de cierta edad lucen de una manera determinada». Este tipo de enunciados, a su vez, posiciona al sujeto que enuncia, debido a su capacidad de identificar en otro (en este caso las mujeres lesbianas) un rasgo reduccionista. En el caso de *Looking*, no se presenta solo una manera de comprender la continuidad convencional entre género y cuerpo sexuado, debido a que las representaciones de los distintos personajes contribuyen a la transgresión o la reificación de las expresiones de género y del deseo normativo. Dado que los protagonistas son personajes gay, existe una clara transgresión del deseo heteronormativo. Sin embargo, la sexualidad representada no moviliza necesariamente un conjunto de significados transgresores o incluso reivindicativos de otras variaciones del deseo o del género.

Para cerrar esta sección, la tabla siguiente muestra algunos ejemplos de omisión de los recursos de feminización usados por los personajes en inglés. No es un hecho regular, aunque sí posible en ambas versiones en español (véase la figura 66). Tampoco es posible reconocer una restricción lingüística específica del inglés que motive la omisión de la feminización. En ese sentido, sustantivos como *ladies*, *girl*, *bitches*, *maid* tienen equivalentes que podrían transferir el uso de la feminización en español. Además, en el caso de elementos gramaticales, como el pronombre *she*, que no suceden en español por lo general por cuestiones idiomáticas, se puede recurrir a la inflexión de adjetivos u otros recursos léxicos para recrear la feminización. El ejemplo c es relevante, porque también da cuenta de la norma de naturalización. En la versión EN, se usa la palabra *bitches* y en español (ES-LA) el equivalente «perras»; sin embargo, en la versión ES-ES, el sustantivo «capullos» (de uso coloquial) sucede como en otros muchos segmentos para privilegiar una traducción domesticante.

Tabla 16 — Ejemplos de omisión de feminización en versiones ES-LA y ES-ES

Ejemplo y ubicación	EN	ES-LA	ES-ES
a. S01 E06 0:07:16	Frank: Oh, she's [Agustín] so modest, my little Cindy Sherman.	Ay, es tan modesto [X] . Mi pequeño [X] Cindy Sherman.	Ay, eres muy modesta , mi pequeña Cindy Sherman.
b. S01 E07 0:14:48	Kevin: I was thinking more the flower girl [en relación con Patrick].	Mejor que sea la madrina de ramo...	Había pensado que llevara [X] las flores.
c. S02 E01 0:09:42	Doris: Hello, bitches .	Hola, perras .	Hola, capullos [X] .
d. S02 E02 0:06:32	Patrick: But we went to this hotel, it's called the Morwood Hotel. Dom: Oof! Shady lady .	Entonces fuimos a un hotel el hotel Morwin. Uy, muchacha .	Y nos fuimos a un hotel. Al hotel Morwood. ¿Lo conocéis? Uf, mal rollo [X] .
e. S02 E03 0:06:34	Dom: Oh, bitch [Lynn]. Well, your mattress is way nicer. I'll give you that.	Perra . Tu colchón sí es más cómodo. Te lo concedo.	Cabrón [X] . Tu colchón está mucho mejor. Eso lo reconozco.
f. S02 E07 0:00:21	Agustin: Oh god, no. You also called Richie's boyfriend a Truvada whore . You were a fucking mess, girl .	Ay, Dios, no. Llamaste al novio Richie una puta del Truvada». Estabas hecho una mierda [X] .	También te metiste con el novio de Richie y le dijiste de todo [X] . Ibas pasado de rasca, vena .
g. MOV 0:56:14	Patrick: It was my pleasure. That's what maids of dishonor are for.	Un placer. Para eso soy un damo [X] de deshonor.	Un placer, para eso... están las damas de deshonor.

6.6 Teatralidad/afeminamiento

Tabla 17 — Resultados de codificación de la subcategoría de teatralidad/afeminamiento

	Temporada 1	Temporada 2	<i>The Movie</i>
	Referencias	Referencias	Referencias
<i>Camp</i> (358)	105	285	68
Teatralidad/afeminamiento (11; 2 %)	2	8	17

Esta es la subcategoría con menos recurrencias frente al total de segmentos del *camp*. No obstante, también es una categoría compleja en tanto su ocurrencia suele ser menos notoria cuando los personajes cuentan con una dimensión en su caracterización que moviliza siempre aspectos convencionalmente feminizados. La diferencia en cuanto al registro *camp* es que el uso de distintos símbolos o, por ejemplo, índices lingüísticos revela un uso situado, motivado por un contexto específico en el que el afeminamiento es más un estilo que un idiolecto (Hatim & Mason, 1990). En ese sentido, los segmentos codificados con la subcategoría afeminamiento responden sobre todo a demostraciones exacerbadas —de ello deriva el componente de teatralidad— de una noción convencional de feminidad de la que los sujetos gay se apropian. Debido a la reducida presencia de segmentos de este tipo, las figuras 68, 69 y 70 no son tan relevantes como sí lo es la exploración cualitativa de los ejemplos que siguen.

Las figuras 68 y 69 muestran nuevamente la prevalencia de la traducción literal como técnica de traducción. En cuanto a las normas de traducción (figura 69), se aprecia que la fidelidad lingüística sucede regularmente en la versión ES-LA, mientras que la naturalización es más común en la versión ES-ES. Esta característica de la versión peninsular, como se ha visto antes, deriva de que se produzca un tenor coloquial a partir de distintos elementos (léxico, frase) de los segmentos analizados.

Figura 68 — Técnicas de traducción en segmentos de teatralidad/afeminamiento (ES-LA)

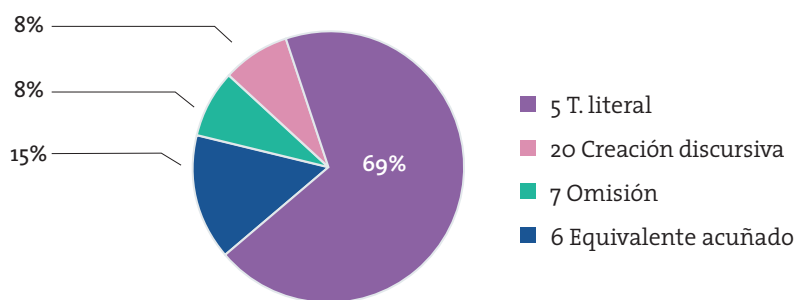


Figura 69 — Técnicas de traducción en segmentos de teatralidad/afeminamiento (ES-ES)

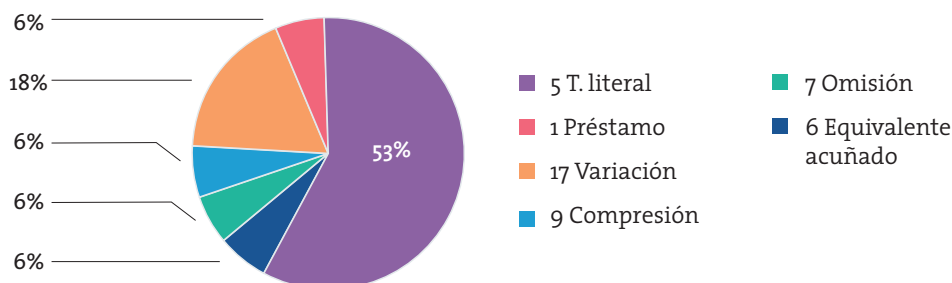
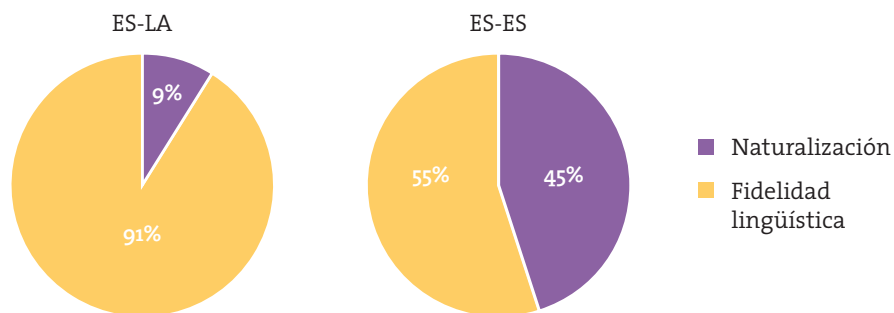


Figura 70 — Normas de traducción en segmentos de teatralidad/afeminamiento



La manera en que los varones gay recurren a una manera supuestamente convencional del habla de las mujeres (blancas) estadounidenses es lo que produce un registro o tono afeminado, como ha expuesto Barrett (1995, 1997, 2017) sobre la manera en que las *drag queens* afroestadounidenses imitan dicha forma de hablar.⁶³ Otras propuestas sociolingüísticas se aproximan al uso de marcadores de distintos estratos de lengua (fonética, léxico, morfosintaxis) por parte de comunidades sexuales minorizadas a partir de su función simbólica e intersubjetiva (Blau, 2017; Barrett, 2017). La indexicalidad, así, hace referencia a «socially meaningful features [that] can be used to indicate or project a specific, culturally recognizable identity or attribute, [...] a network of ideological meanings that can be accessed and modified by using these variables in particular contexts» (Blau, 2017, p. 10). En efecto, gran parte del análisis del *camp* desarrollado hasta este punto se basa en la manera en que los usos de la lengua con fines de construcción identitaria son resemiotizados en la teleficción o en la creación de una narrativa televisual realista.⁶⁴ El afeminamiento y la teatralidad, por ello, no son formas esenciales de hablar de los sujetos (a pesar de que puede ser una característica común percibida), sino que deben comprenderse como «particular ways of speaking which challenge conventional notions of what constitutes proper male and female behavior» (Blau, 2017, p. 12).

En *Looking*, el afeminamiento como recurso del *camp* no sucede en tantas oportunidades como otras subcategorías. Puede identificarse en la prosodia de algunos personajes, en aspectos suprasegmentales, como la entonación ascendente y, en algunos casos, la pronunciación alargada de vocales y el denominado *gay lisp*. Sin embargo, también se

63 Keller (1993), en su estudio sobre la obra de Walt Whitman, propone un tipo de teatralidad *campy* marcada por la densidad léxica del poeta estadounidense. Se trata de una alternativa para comprender la teatralidad sin recurrir al afeminamiento, más bien sí al patetismo y la manera en que Whitman se posiciona como tema central de su poesía.

64 Las características del habla de comunidades sexuales minorizadas varían de lengua en lengua; no obstante, las características de dichas formas de hablar o su supuesta relación con las identidades sexuales percibidas aún tiene estudios suficientes, por ejemplo, en el español peninsular (Osle Ezquerro, 2015, p. 145). En relación con el español de las Américas, en particular el mexicano, Eller (2019) ha recogido la percepción de sujetos que se identifican como gay u homosexuales sobre sus formas de hablar, no con el objetivo de discutir si los sujetos son conscientes o no de todos los aspectos de su forma de hablar, pero sí para explorar si pueden dar cuenta de la diferencia. El joteo, entonces, es una práctica lingüística usada por los sujetos para acentuar su pertenencia a su grupo de amigos o comunidad de manera consciente. Lo relevante de esta digresión es que, en la recreación de una supuesta oralidad prefabricada del inglés mediante la TAV, dichos repertorios del habla de las comunidades minorizadas también entran en juego. Sería relevante, en una investigación independiente de esta tesis, las dimensiones formales de dicha oralidad prefabricada *iqueer?*, así como las cuestiones ideológicas de su producción, el impacto en la narrativa y también cómo se interpreta por parte de los receptores de la lengua meta.

puede identificar en algunos aspectos léxicos, como los denominados *empty adjectives* como *divine, charming, cute*, entre otros (Barrett, 1995, p. 213).

Para Harvey, el afeminamiento es una estrategia paródica propia del *camp*, mediante la que se crea una incongruencia entre la normativa verbal de los hombres. Esta estrategia aparece en los enunciados mediante patrones de cortesía verbal o un estilo enfático (Harvey, 2000a, p. 253). En el caso de *Looking*, los recursos son principalmente enfáticos y aparecen mediante vocativos (*honey*), hipérbole (mediante adjetivos como *gorgeous, fabulous*) y exclamaciones («oh my god», «oh god»). No obstante, se trata de actos de habla poco recurrentes, aunque cuando suceden caracterizan a los personajes como afeminados.

Una búsqueda de palabras recurrentes en las transcripciones de la serie arroja que la madre de Patrick, precisamente una mujer blanca de clase alta, es quien utiliza expresiones como *sweetie* o *honey*. Eddie es el único personaje gay que enuncia frases con la palabra *honey*.

Ejemplo 43

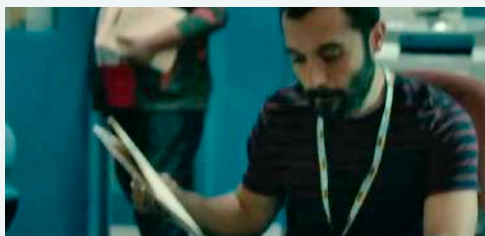
EDDIE: Don't worry about it, honey. Happens to us all. (Temporada 2, episodio 1)

EDDIE: Honey, I work at a shelter. (Temporada 2, episodio 3)

EDDIE: Honey, I'm not a snuggler. (Temporada 2, episodio 6)

Por otro lado, frases como «Oh my god», «Oh god» son recurrentes a lo largo de toda la serie, en principio, en las líneas de Patrick y Agustin. En el ejemplo 44, Eddie también utiliza el adverbio *well* que Barrett (1995, p. 213) cita como un marcador del inglés de mujeres estadounidenses blancas; al pronunciar la frase «Well, well, well», Eddie extiende las vocales /e/ y concatena las tres palabras con ritmo [CALIDAD DE LA VOZ; RITMO]. Se puede identificar un tono sarcástico que también atraviesa la segunda oración «The princess of Coral Gables...». Además del contenido lingüístico y los rasgos suprasegmentales, Eddie entra en el campo en un segundo plano y solo se pueden ver sus piernas mientras se acerca a Agustin [COMPOSICIÓN; PLANIFICACIÓN], a quien feminiza (*princess*) y termina diciéndole con un tono de superioridad «conned her way into a job». Se produce así una integración de distintos códigos de significación que terminan en una escena fingidamente dramática (irónica), lo que también marca el estilo del personaje de Eddie en la serie. En el caso de las versiones en español, la frase usada es «vaya, vaya, vaya». En la versión ES-LA, la voz de Eddie es grave y monótona, sin variaciones en la intensidad; la integración modal para crear el sentido de dramatismo pretendido no funciona de la misma manera que en inglés. En la versión ES-ES, la voz también es grave y varía de intensidad en la segunda oración, en la que también se alargan las vocales /e/ y /a/ de las siguientes palabras «den el trabajo».

A



EN

EDDIE: Well, well, well. So, it's true. The princess of Coral Gables somehow conned her way into a job.

ES-LA

EDDIE: Vaya, vaya, vaya. Así que es verdad. La princesa de Coral Gables se arrastró para conseguir un trabajo.

B



ES-ES

EDDIE: Vaya, vaya, vaya. Mira por dónde... La princesita ha sido capaz de engañarlos a todos para que le den el trabajo.

En el ejemplo 45, Patrick pregunta a sus amigos si consideran que su voz parece gay, es decir, si esta se percibe afeminada, lo que resulta en un indicador de su identidad sexual. Patrick entiende el silencio y risas de sus compañeros como una confirmación. Entonces responde: «Really? My voice is so gay...» elevando el tono de su voz, poniéndose de pie [CALIDAD DE LA VOZ]. El ritmo de sus enunciados también cambia con el alargamiento de algunas vocales y la marcación (hiperarticulación) del fonema /s/ mientras camina dando pequeños saltos y con gestos (faciales y de las manos) amanerados [GESTUALIDAD; CINÉSICA]. Asimismo, esta última característica prosódica comúnmente asociada con los hombres gay anglófonos se verbaliza en la línea «I can't hear you, because of my sibilant s's». Los signos visuales y los auditivos son índices de la posición femenina que Patrick propone, mediante sus acciones, como correspondientes a una identidad gay aunque sea con fines irónicos. El contenido de esta escena que vincula la identidad gay con la posición femenina se mantiene en las versiones traducidas. La relación entre los enunciados irónicos de Patrick, la identidad gay y la posición femenina se mantiene mediante el contenido lingüístico y los códigos de movimiento y paralingüísticos que se replican en las versiones dobladas. En ese sentido, existe una integración entre códigos de sonido y visuales y el componente lingüístico en ambas versiones.

Ejemplo 45 | *Camp: tea./afem.*
 Temporada 1 | Episodio 6 | 00:11:35

CM: lengua; calidad de la voz; cinésica;
 gestualidad

A



B



C



D



EN

PATRICK: Everybody really thinks I have a gay voice?! Really? My voice is so gay. I can't even control how gay my voice is right now.
 DOM: Embrace it, embrace it.
 PATRICK: It's crazy! Or how gay my walk is.
 OWEN: Dude, Patrick...
 PATRICK: I just can't control the way that I walk around.
 OWEN: Dude, Patrick.
 PATRICK: It's just who I am. What, Owen? I can't hear you, because of my sibilant «s's».

ES-LA

PATRICK: ¿Todos piensan, en verdad que mi voz es gay? ¿En serio? Mi voz es tan gay que ni siquiera puedo controlar lo gay que me oigo ahora.
 [Línea omitida]
 PATRICK: ¡Es una locura! Ay, ¿qué tan gay es mi andar?
 [Línea omitida]
 PATRICK: Que no puedo controlar cómo camino por la vida.
 [Línea omitida]
 PATRICK: Es que así soy yo. Ay, ¿qué dices, Owen? No te escucho porque arrastro las «S».

ES-ES

PATRICK: ¿De verdad pensáis que tengo la voz gay? ¿En serio? ¿Mi voz es tan gay que ni sé controlar cómo de gay me sale la voz?
 DOM: Asúmelo.
 PATRICK: ¿Os habéis fijado en cómo ando?
 OWEN: Patrick.
 PATRICK: No puedo controlarlo, pero me sale un andar muy gay. Y sí, ¿qué le voy a hacer?
 [Línea omitida]
 PATRICK: ¿Qué dices Owen? No te oigo, que me silban mucho las eses.

En relación con la versión ES-LA, se presentan restricciones formales de isocronía y sincronía fonética relacionadas con las líneas de Patrick y los planos medios. En las líneas de Patrick, en cuanto al doblaje, también se intenta reproducir la entonación [CALIDAD DE LA VOZ] y el ritmo que sirven como índices de una posición de género femenina relacionada con la identidad sexual gay. La referencia al rasgo fonético vinculado con los hombres gay («my sibilant s's») constituye una referencia cultural que se traduce con una explicitación («alargar» *por sibilant*) sin considerar que no remite a un aspecto sociocultural o lingüístico en español.⁶⁵ Además, en la traducción, se encuentra la interjección «ay» también como un signo de afectación. Asimismo, se presentan cambios en cuanto al sujeto del atributo «gay»; en inglés «it's so gay» se refiere a la voz, mientras que en español se traduce como «soy tan gay». Por ello, hay un cambio de tópico, una sinécdoque de la voz por todo el sujeto.

La versión ES-ES también recurre a la reproducción de los rasgos prosódicos [CALIDAD DE LA VOZ] afectados que apuntan a una identidad gay afeminada. En relación con la versión en ES-LA, no se presenta la interjección «ay» como elemento compensatorio, por lo que la traducción en español peninsular depende de los rasgos suprasegmentales de la actuación. En esta versión, se traduce la referencia a la ese sibilante que también se mantuvo en la versión latinoamericana sin ningún tipo de adaptación. Es decir, esta referencia cultural-lingüística no se considera una prioridad en relación con los demás elementos que apuntan al vínculo entre identidad sexual y posición de género.

En el ejemplo 46, un caso sobresaliente se presenta en el último episodio de la segunda temporada. Patrick y Kevin se mudan a un exclusivo condominio de parejas gay, en el que conocen a Jake y Milo.

65 Los estudios sobre sociofonética de las diversidades sexuales han usado el fonema /s/ para explorar si, en español, existe variación en la pronunciación de hombres gay. Lógicamente, las variedades de español en América Latina y España impiden cualquier posible generalización a partir de investigaciones en grupos específicos. Sin embargo, los estudios apuntan a distintas formas de realización del fonema /s/ por cuestiones de hipercorrección (como el «hablar fisno» en Puerto Rico) (Mack, 2010) o cómo los propios hablantes interpretan la pronunciación del fonema en relación con aspectos de clase y no solo orientación sexual (Eller, 2019).

Ejemplo 46 | *Camp*: tea./afem.
Temporada 2 | Episodio 10 | 00:00:40

CM: lengua; composición; calidad de voz;
cinésica

A



B



C



D



EN

JAKE: You need to get yourself a fob.

MILO: They're «fabulous».

JAKE: Thieves don't usually bring valuables in.

MILO: Unless they're genius thieves. So you never know.

ES-LA

JAKE: Necesitas un llavero.

MILO: Ya verás que sí.

JAKE: Los ladrones no traen cosas de valor.

MILO: A menos que sean unos genios. Uno nunca sabe.

ES-ES

JAKE: Necesitas una llave fob.

MILO: Son fobulosas.

JAKE: Un ladrón con una caja con objetos de valor.

MILO: Si es un ladrón muy listo, puede ser. Nunca se sabe.

Milo recurre a recursos léxicos (por ejemplo, el juego de palabras en *fobulous*) y prosódicos convencionalmente relacionados con la posición femenina [CALIDAD DE LA VOZ]; también su voz, en relación con la de Jake, es menos grave, si no aguda o con menos intensidad. En las versiones dobladas, la voz de Milo también es más baja que la de Jake. Se nota además el alargamiento de algunas vocales en «sean unos genios» (ES-LA), «fabulosas» o «nunca se sabe» (ES-ES) como una manera de recrear el afeminamiento. La composición de esta escena crea una oposición entre Patrick que apenas lleva una caja de cartón y fuerza la puerta [COMPOSICIÓN; CINÉSICA]; porque tiene problemas para ingresar al edificio, mientras que Jake y Milo entran sin problemas y llevan bolsas de compras reciclables, aparentemente ligeras, y con diseños. Patrick se posiciona, así, como alguien torpe, sin cuidado ni estilo frente a los otros dos hombres quienes lo marcan sutilmente como alguien inferior: un potencial ladrón (*a thief*).

La noción de clasismo relacionado con el *camp* se expresa mediante un porte aristocrático de acuerdo con Harvey (1998, 2000a) —a veces marcado por el uso del francés como una marca de distinción lingüística con valores históricos—; en el ejemplo, se trata, no obstante, de un posicionamiento velado de clase social. Este tipo de afeminamiento se explica a partir de la noción de que el *camp* recurre a un tipo de histrionismo o teatralidad de la experiencia de los sujetos gay, que comprenden las maneras de impostar un comportamiento masculino o femenino de acuerdo con las circunstancias (Babuscio, 1993, p. 26). En este caso, los personajes despliegan un conjunto de símbolos relacionados con la clase social y los índices de la voz de Milo convencionalmente afeminados.

— Los discursos de *Looking* y su traducción



En este capítulo se exponen los resultados de los análisis de contenidos, temático, y multimodal-contrastivo que tienen como eje las categorías sexualidad, identidad y relaciones de *Looking*. Estas tres categorías axiales articulan las demás categorías analíticas que emergieron del primer ciclo de codificación (véase el anejo 5 que contiene el libro de códigos completo), debido, principalmente, a su potencial de significación e integración de temas transversales a lo largo de la serie y el telefilme. Como se aprecia en la tabla 18, estas tres categorías fueron las de mayor prevalencia en el análisis de contenidos. Las categorías «sexualidad» y «relaciones» aparecen en todos los episodios de las temporadas, mientras que la presencia de la categoría «identidad» se intensifica a partir de la segunda temporada y es la cuarta categoría con más referencias en la película de *Looking*.

El análisis contrastivo de la versión en inglés de estos segmentos resultó en las siguientes características que pueden interpretarse como restricciones de la TAV (véase la figura 71). En cuanto a las restricciones formales, un 44 % de los segmentos analizados suceden cuando el encuadre de la imagen lo ocupan los personajes en primer plano, por lo que los cambios microtextuales de los enunciados podrían deberse a cuestiones de sincronía fonética. En cuanto a las restricciones semióticas, solo un 15 % de los segmentos analizados implica posibles restricciones derivadas de la interacción entre modos comunicativos relacionados con el trabajo de la cámara o el propio montaje de la escena analizada; este aspecto se analizará más adelante con respecto a las escenas en las que se representan relaciones sexuales. En la codificación de los segmentos se marcó como un factor restrictivo el uso de unidades lingüísticas sobre contenido sexual; de esta decisión resulta que hasta un 42 % de dichos segmentos registren léxico o frases marcadas por el campo sexual, un tenor íntimo e incluso el uso de vulgarismos que también se analizarán en detalle en esta sección. Finalmente, también se han presentado componentes de los segmentos que pueden constituir restricciones socioculturales (46 %). Este tipo de restricciones son similares a las exploradas en la sección 6.4 del capítulo anterior, por lo que estas solo se mencionarán en algunos ejemplos.

Tabla 18 — Resultados del primer ciclo de codificación de *Looking* (temporadas 1 y 2, y *The Movie*)

Categorías/ subcategorías	Temporada 1		Temporada 2		<i>The Movie</i>
	Referencias	Episodios	Referencias	Episodios	Referencias
Sexualidad	134	8	141	10	32
Actitudes	9	3	2	2	1
Cuerpo	30	8	33	10	5
Deseo	42	8	42	10	10
Placer	2	1	3	3	1
Sexo	51	8	61	10	15
Identidad	33	6	95	10	23
Género	7	3	26	8	5
Identidad gay	26	6	67	10	18
Raza/etnicidad	26	8	24	7	1

Los resultados de las normas de traducción en las versiones dobladas (figuras 72 y 73) guardan relación de similitud con los porcentajes vistos en las figuras 44 y 45 (capítulo 6) sobre la codificación de la categoría *camp*. De esta forma, la versión ES-LA alcanza un 56 % de fidelidad lingüística en los segmentos analizados, mientras que solo un 25 % muestra rasgos que configuran una naturalización de dichos segmentos traducidos. En el caso de la versión ES-ES, un 59 % de segmentos muestran rasgos de naturalización frente a un 25 % de segmentos que resultan siguiendo la versión en inglés hasta configurar la fidelidad lingüística. Son destacados también los casos de disfemización y eufemización, en ambas versiones. En el caso de la versión ES-LA ocurren casos de disfemización y eufemización en una misma proporción. En el caso de la versión ES-ES, sin embargo, sobresalen (disfemización, 9 %) los casos relacionados con el lenguaje amoroso y sexual que se traducen con significantes más duros cuando los signos de la versión en inglés no son vulgares, sino estándar.

Figura 71 — Restricciones en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-ES)

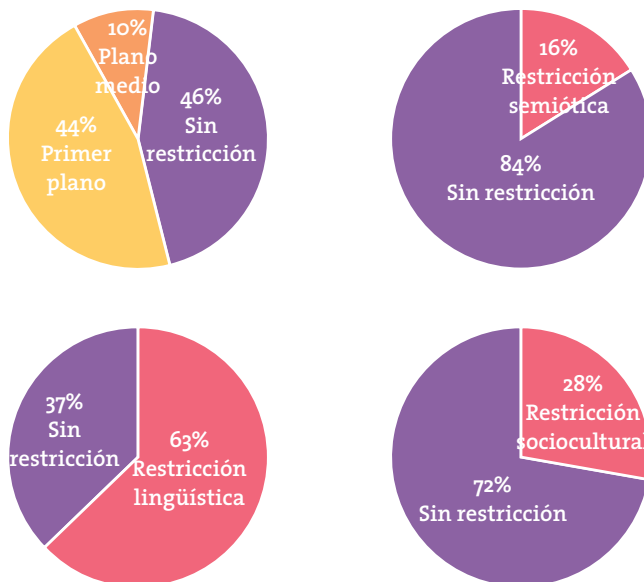


Figura 72 — Normas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-LA)

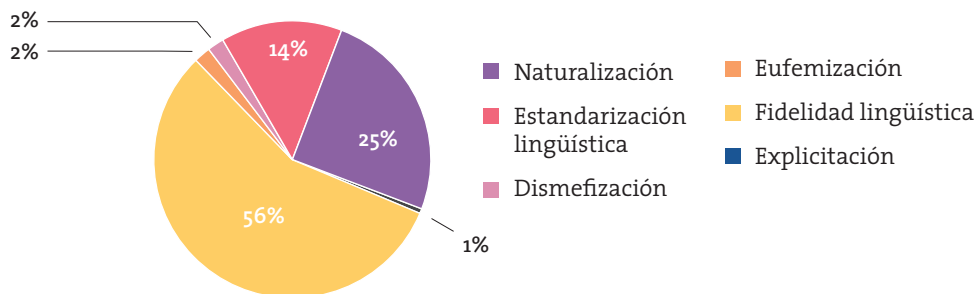


Figura 73 — Normas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-ES)

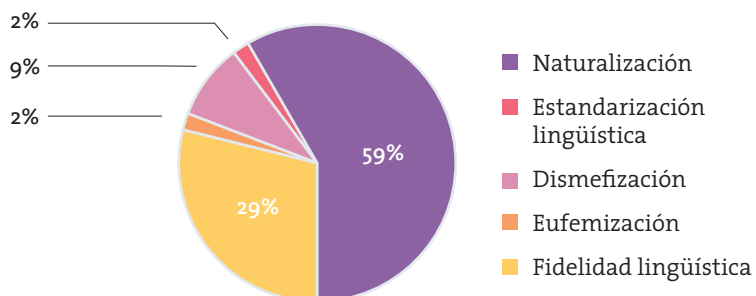


Figura 74 — Técnicas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-LA)

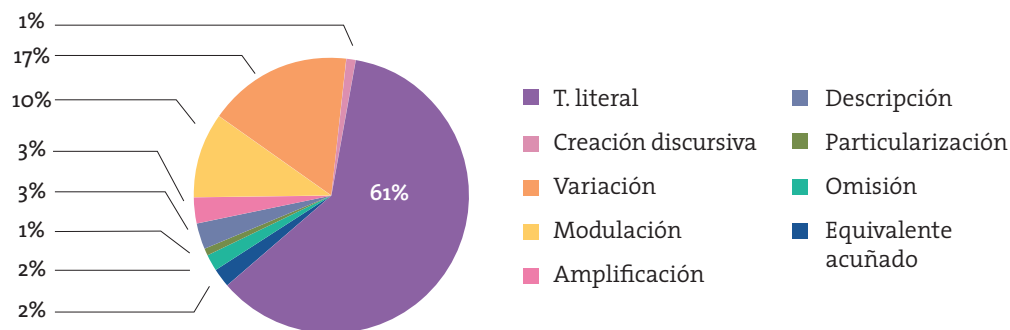
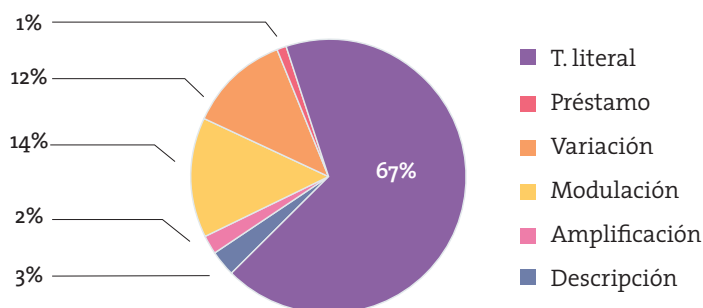


Figura 75 — Técnicas en los segmentos sobre sexualidad, identidad, raza/etnicidad (ES-ES)



Si bien el enfoque metodológico de la tesis es cualitativo, estos datos numéricos tienen una función heurística importante para comprender los fenómenos de recurrencia y concurrencia de las categorías. La recurrencia se refiere a la cantidad de apariciones de una categoría o subcategoría en caso de estudio, mientras que la concurrencia tiene que ver con la aparición de dos o más categorías de manera simultánea o próxima en determinadas escenas o segmentos de los diálogos de los personajes. De esta forma, los datos numéricos permiten elaborar diagramas como el de las figuras 76 y 77 para interpretar cualitativamente el desarrollo de las categorías. Ambas figuras muestran la progresión de las subcategorías de «sexualidad», lo que a su vez permite ver que se trata de una categoría constante en todos los episodios. La variación sucede por subcategoría en relación con cada episodio.

Por ejemplo, la subcategoría «sexo» tiene picos en el segundo episodio de la primera temporada y en el tercer episodio de la segunda. En ambos casos se trata de episodios en los que Patrick tiene relaciones sexuales con Richie y Kevin, respectivamente. En el caso de la primera temporada, el quinto episodio también representa un pico de la subcategoría «deseo», dado que Richie y Patrick pasan el día juntos conversando sobre su propia sexualidad mientras recorren San Francisco. La sexualidad es el contenido que se actualiza a lo largo de *Looking* a partir de la atracción entre los personajes (principalmente la subcategoría «deseo») y las referencias al contacto sexual (principalmente la

subcategoría «sexo»). Se trata de una categoría constante y que articula también contenidos vinculados con las «relaciones», particularmente, el «amor» y también la «familia». En ese sentido, se puede adelantar la idea de que la representación de los personajes gay está, en gran medida, sexualizada; es decir que la identidad gay tiene un componente principal sexual, frente a otras posibilidades de identificación política, activista o relacionada con el acceso a los derechos civiles.

Figura 76 – Progresión de la categoría sexualidad en la primera temporada de Looking

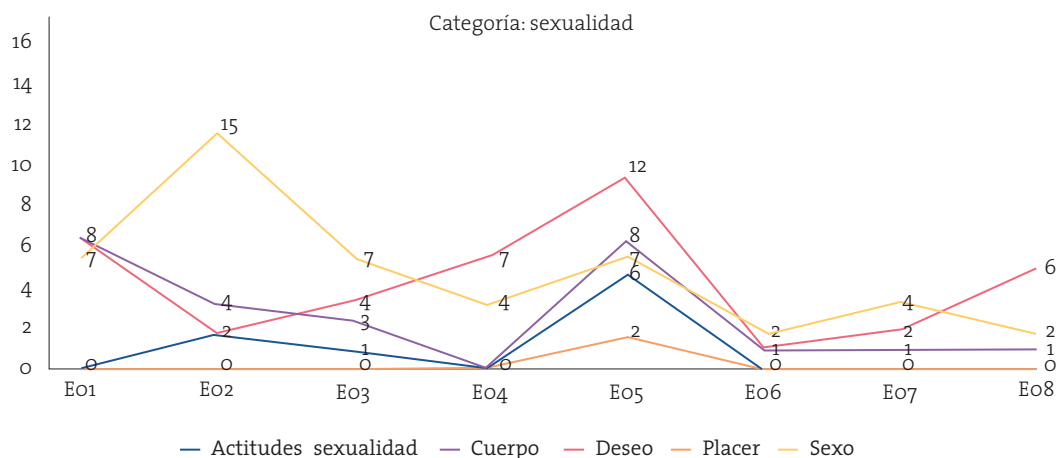
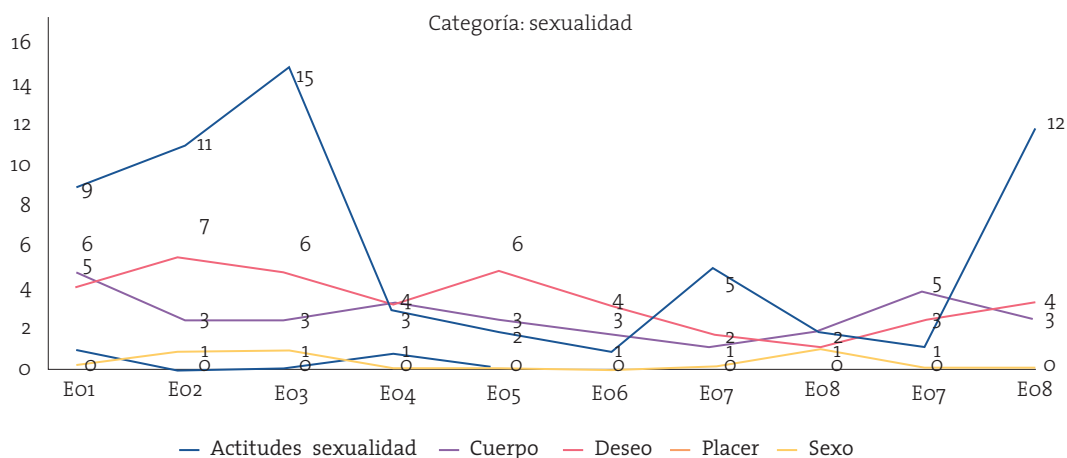


Figura 77 – Progresión de la categoría sexualidad en la segunda temporada de Looking

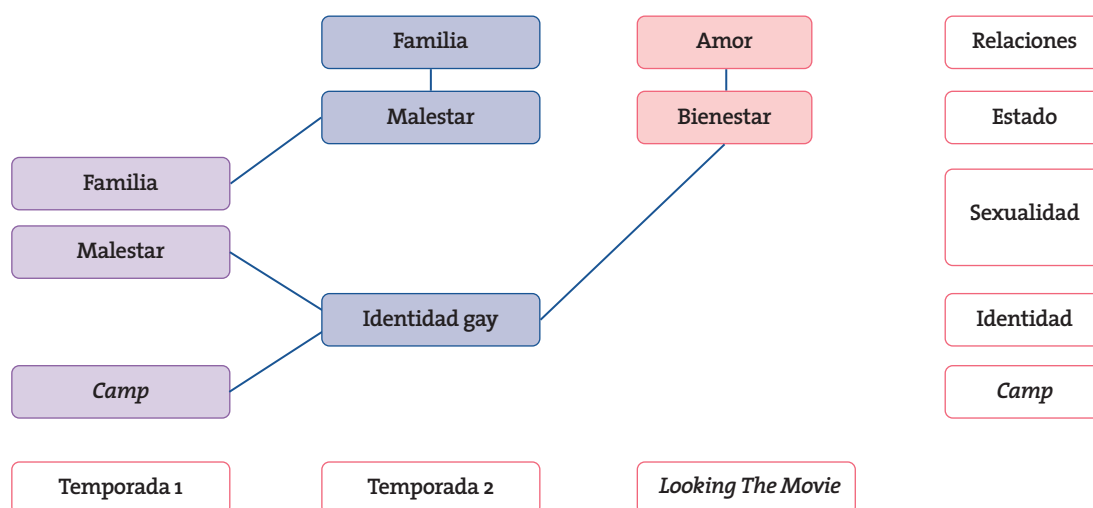


Por su prevalencia y capacidad de articulación de otras categorías, estas tres (identidad, sexualidad, relaciones) son categorías axiales, ejes de temas o unidades de sentido complejas que se pueden analizar como elementos, patrones o argumentos transversales en el material textual.

En ese sentido, estas tres categorías axiales permitirán el desarrollo de temas — entendidos como unidades de sentido complejas que integran categorías con fines analíticos y a partir

del hallazgo de patrones en el material textual—. Organizar estas categorías conlleva una estructura de base para hacer accesibles y analizar los discursos que se movilizan a partir de las funciones y acciones en *Looking* (véase la figura 78 abajo). Se trata, por ello, de un diagrama que establece una estructura del relato en *Looking*, de manera cercana al modelo planteado por Barthes (1970) en el que existe una jerarquía de instancias o niveles de descripción. En este diagrama, dejan de importar los enunciados propiamente dichos y más bien importan las funciones que sirven para la maduración de la narración. Asimismo, los personajes tampoco figuran como elementos de esta estructura de base, debido a que no constituyen seres históricos o esencias psicológicas, sino componentes de la narrativa que permiten entender los enunciados (Barthes, 1970, p. 30). A continuación, se presenta el diagrama general del relato de *Looking*, un resultado fundamental de la aplicación en tándem del análisis de contenidos y temático.

Figura 78 — Estructura del relato de *Looking*



El diagrama del relato resume la manera en que las categorías se relacionan entre sí a lo largo de las dos temporadas y la película de *Looking*. En la primera temporada, si bien la serie desde el primer episodio se centra en la vida de tres varones gay, la identidad gay se ve representada principalmente por la categoría «sexualidad», en particular el «sexo» y el «deseo», y no, por ejemplo, por aspectos relacionados con algún tipo de activismo o planteamiento político particular que, en efecto, no ocurre a lo largo de la serie. La identidad gay también se representa mediante el *camp* y sus distintos recursos o subcategorías, que no dejan de aparecer a lo largo de la serie y en la enunciación de distintos personajes (véase el capítulo 6). En la segunda temporada, la identidad gay se concretiza en la propia enunciación de los personajes (acciones), es decir, ya la identidad gay no es solo una remisión de la sexualidad y el *camp*, sino que ser gay integra estas categorías de manera activa. Es así como ocurren referencias a dilemas de la identidad gay relacionados con las relaciones familiares y de pareja, aunque dichos dilemas también se relacionen con la sexualidad. De

esta manera, la sexualidad cumple funciones de ansiedad y malestar en relación con la expresión de una identidad y del deseo. En la película, las nociones de malestar aparecen brevemente y como un rezago. Mediante un salto temporal, se muestra la afirmación de vínculos afectivos, significados mediante el matrimonio o el vínculo amoroso. Los aspectos relacionados con la sexualidad son secundarios y suceden más como referencias sexuales (recurso del *camp*). Finalmente, la identidad gay deja de estar marcada por la ansiedad y se vincula directamente con el bienestar, así como con el amor.

Este relato general está constituido por temas particulares que se han identificado a partir de los objetivos metodológicos de la tesis, relacionados con cuestiones de representación de género, en particular, las masculinidades gay. Estos temas resultado de la codificación axial constituyen conjuntos de representaciones que se basan en distintos elementos de significación (multimodales) que, a su vez, constituyen campos discursivos en los que los distintos enunciados y expresiones del relato cobran sentido. Los discursos tienen que ver con aquellos elementos de significación, enunciados o temas que pueden reunirse en conglomerados de sentido más amplios y que son transversales a todo *Looking*. Los discursos identificados son los siguientes:

- a. La identidad gay es significada principalmente mediante la dimensión sexual de los personajes, sin recurrir a nociones de política identitaria.
- b. El sujeto gay está marcado por diferencias étnicas y de clase que terminan dándole sentido también a las diferencias corporales.
- c. El cuerpo blanco del sujeto gay cisgénero determina el tipo de cuerpos erotizables.
- d. El sujeto gay que envejece enfrenta posibilidades de fracaso relativas tanto a su propia identidad sexual como al capitalismo globalizado.
- e. El sujeto gay es un sujeto incompleto que experimenta ansiedad debido a la incompatibilidad entre su deseo erótico y las estructuras de género relacionadas con la masculinidad y la familia.
- f. El amor y la amistad conllevan estabilidad en los personajes debido a que constituyen núcleos sociales alternativos que apoyan a los sujetos gay.

De estos seis discursos, se analizarán en detalle en este capítulo los tres primeros que se vinculan con las categorías de «sexualidad» e «identidad», que son el objeto principal de la exploración de esta tesis.⁶⁶ Estos tres primeros discursos además ponen de relieve los lugares de enunciación representados en la serie *Looking*, es decir, permiten comprender cómo se representan en relación con la sexualidad y la identidad otros temas como los cuerpos marcados por la noción

⁶⁶ Los otros tres discursos también han sido analizados; sin embargo, por no contribuir a la dimensión traductológica de esta investigación, dichos análisis pueden leerse completos en el anejo 13. Por otro lado, el análisis sobre la continuidad entre género y cuerpo se ha integrado a la sección 6.6 del capítulo anterior sobre las funciones y la traducción del *camp*.

de raza y clase, y también la manera en que se construye una mirada que desea mediante el privilegio de un tipo de cuerpos. Sin suponer que los personajes representan una subjetividad histórica o psicológica, el análisis de los enunciados, sus acciones y su caracterización en general señala a cuerpos y sujetos diferenciados en la sociedad y el sentido común que sostiene dichos personajes como entidades verosímiles de la teleficción.

7.1 La identidad gay como identidad sexualizada

En esta sección se presentan los resultados relacionados con la reunión de las subcategorías «sexo» (de la categoría «sexualidad») e «identidad gay» («identidad»). En la tabla 19, se muestra el total de segmentos codificados inicialmente bajo cada subcategoría.

Tabla 19 — Subcategorías reunidas en el primer discurso mediante codificación axial

Categorías/ subcategorías	Temporada 1		Temporada 2		<i>The Movie</i>
	Referencias	Episodios	Referencias	Episodios	Referencias
Sexualidad/sexo	51	8	61	10	15
Identidad/identidad gay	26	6	67	10	18

Agustin, Patrick y Dom, en tanto personajes principales cuyas acciones establecen el horizonte del relato de *Looking*, representan una identidad gay con límites que se van construyendo durante la primera temporada. Los componentes de esta identidad se movilizan mediante distintos temas; por ejemplo, la intimidad o el sexo casual. Estas representaciones de las masculinidades gay se sitúan en una ciudad como San Francisco, en particular en El Castro, distrito cuyos procesos sociales, históricos y culturales hacen creíble una diégesis sin homofobia.⁶⁷ Los sujetos gay representados circulan con seguridad en distintos espacios urbanos que permiten el desarrollo de sus proyectos de vida, desde los hechos más rutinarios, pasando por las salidas entre amigos y los encuentros eróticos, hasta las oportunidades de ganarse la vida. En ese sentido, en *Looking* no hay argumentos que conlleven la elaboración de identidades gay a partir de la noción de la política identitaria: de lucha contra la discriminación por parte de la sociedad y ni pensar por parte del Estado. Los dilemas de los personajes representados son más privados que públicos. Ello se explica considerando que el estado de bienestar —que se supone de la ciudad y el país en el que tienen lugar las vidas de los personajes— libera los arcos argumentales de problemas vitales.⁶⁸

67 Levine (1998), en su trabajo etnográfico de inicios de la década de 1980, identifica esta zona de San Francisco como un «gueto gay», en la medida que ya entonces proveía a sus residentes y visitantes las condiciones necesarias para el desarrollo de una comunidad, en principio separada de espacios heterosexuales. El Castro contaba con instituciones, aislamiento, cultura y vivienda. Estas condiciones se encontraban establecidas ya a finales de la década de 1970 y han continuado su desarrollo después de la epidemia del VIH.

68 Por ejemplo, Eddie, personaje seropositivo, aparece como el interés erótico de Agustin; el VIH no implica una amenaza para su vida ni mucho menos para su matrimonio en *Looking The Movie*. Se sobreentiende que tiene acceso a los tratamientos necesarios, provistos por el sistema de salud.

Las masculinidades gay de *Looking*, al no estar significadas por un discurso identitario político, recurren a otras categorías que establecen su identidad. De acuerdo con el trabajo inductivo del análisis de contenidos, estas categorías corresponden a la sexualidad y permiten establecer como uno de los principales discursos de *Looking* que la identidad gay es una identidad sexualizada. Si bien la identidad gay siempre se ha considerado como una identidad sexual, históricamente dicha identificación en torno al deseo homoerótico se debió a la lucha de liberación de los sujetos homosexuales/gay, por su visibilidad y por el reconocimiento de derechos civiles. Estos argumentos de coalición no son parte del relato; es decir, la identidad gay de *Looking* no es una identidad politizada. No hay un discurso político verbalizable ni tampoco una representación políticamente correcta, positiva o coherente de los personajes.⁶⁹ Patrick, Dom y Agustin marcan su identidad entre ellos y otros personajes gay que aparecen en la serie a partir del deseo homoerótico principalmente. A continuación, se explorará este primer discurso mediante ejemplos que dan cuenta de su realización visual y lingüística.

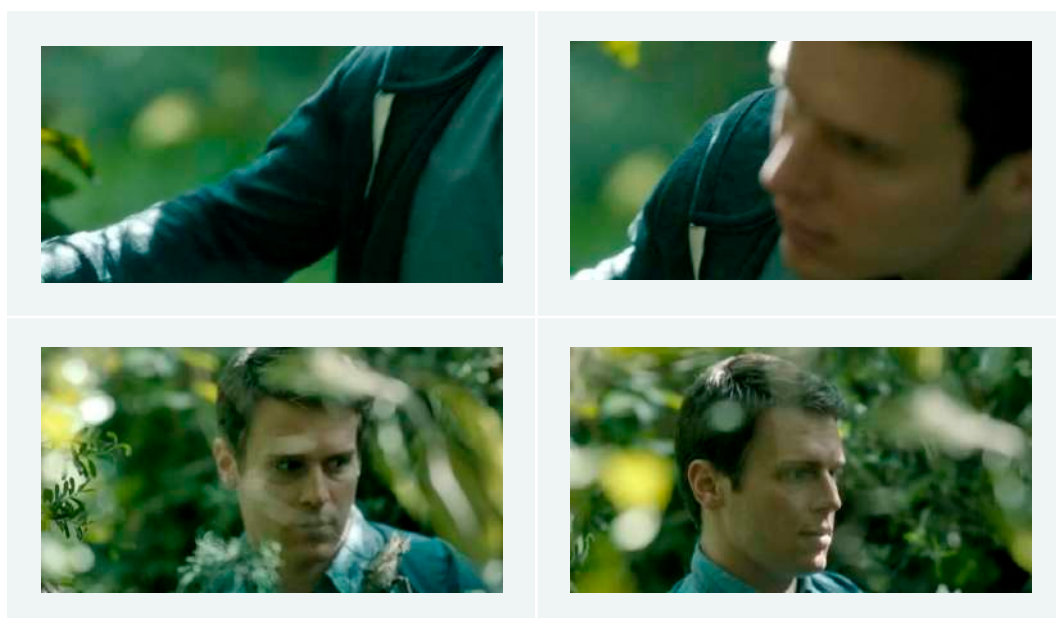
La escena inicial de toda la serie muestra a Patrick entre los árboles de un parque en San Francisco. Lo primero que se ve de él es el brazo extendido abriendo paso entre el follaje (véase la figura 72). Precisamente como la claqueta del título de la serie mostraba segundos antes («Looking»), Patrick mira o busca algo o a alguien en ese espacio público. Patrick pretende tener un encuentro sexual con un desconocido, un hombre evidentemente mayor que aparece en el encuadre. La escena retrata el *cruising*, una práctica vinculada con los varones homosexuales de las grandes ciudades de Occidente, cuyos espacios les permitieron distintos tipos de socialización durante las migraciones urbanas en el marco de la industrialización (D’Emilio, 1992; Rubin, 1993). Después de estas primeras escenas, Patrick contará a sus amigos lo ocurrido:

Ejemplo 47 | Temporada 1 | Episodio 1 | 00:01:16

It was a very very small handjob, like two seconds long...and the guy... don't laugh... the guy that gave it to me was very hairy. He was, like... not even hipster hairy, like gym teacher hairy.

- ▶ Fue una muy... breve, como de dos segundos. El tipo... No te rías. El tipo que me la hizo era muy peludo. Era... como ni siquiera peludo bien, ¿sabes? Sino como maestro de deportes. (ES-LA)
- ▶ Fue una paja cortísima, como... de dos segundos. Y el colega...no te rías. Y el colega que me la hizo era muy peludo. Era tipo... no hipster, sino más bien un profe de gimnasia. (ES-ES)

⁶⁹ Brady, el interés amoroso de Richie durante la segunda temporada, es el único personaje cuyos enunciados buscan articular un discurso político *gay/queer*. No obstante, su función de antagonista de Patrick resulta en que las ideas movilizadas por Brady no lleguen a resonar en la narrativa de la serie y, más bien, revelen que la posición de este discurso es periférica. Los comentarios de Brady resultan inoportunos y el propio personaje sale de la historia luego de una discusión con Patrick. La posición identitaria que representa Patrick prevalece sobre el discurso político, falto de empatía, de Brady.

Figura 79 — Selección de encuadres de la escena inicial del primer episodio de *Looking*

También en la primera temporada, Dom visita una sauna; se desplaza por las instalaciones mirando o, más bien, buscando de acuerdo con los códigos más convencionales del *cruising*: el silencio, el juego de las miradas, las formas de caminar, aproximarse a otros hombres (Langarita Adiego, 2017, p. 126; Levine, 1998, p. 80). Sin poder ligar con un hombre más joven que él, termina conversando con Lynn quien le cuenta cómo eran antes las cosas en la sauna:

Ejemplo 48 | Temporada 1 | Episodio 3 | 00:21:23

They had bands sometimes. Food. Still had sex, but it was friendlier.

- ▶ A veces había bandas, comida. Había sexo, pero más amistoso. (ES-LA)
- ▶ A veces traían música en directo y comida. Se follaba, pero de mejor rollo. (ES-ES)

En otro episodio, Dom le dice a Doris que necesita recuperar su orgullo después de que un compañero del trabajo rechazara sus insinuaciones:

Ejemplo 49 | Temporada 1 | Episodio 1 | 00:25:46

I gotta go find some blond slut to help me regain my self-respect.

- ▶ Debo encontrar a algún rubio fácil que me ayude a recobrar mi autoestima. (ES-LA)
- ▶ A buscar a algún rubiazco calentorro que me devuelva la autoestima. (ES-ES)

Más adelante se le ve usar la aplicación Grindr y poco después llega a su apartamento un hombre rubio de veintiocho años.

En estos ejemplos, los personajes hacen referencia al espacio, al tiempo y al cuerpo para construir nociones sobre la sexualidad. En el caso del primer ejemplo, el tipo de cuerpo («very hairy») apela a imágenes comunes en relación con lo que se encuentra atractivo («hipster hairy») o no («gym teacher hairy»). En la versión ES-LA, suceden algunos cambios destacados, en relación, principalmente con la omisión del acto sexual (*handjob*) que sí está presente en la versión ES-ES con una unidad coloquial «paja», y con la modulación del tipo de cuerpo deseado: «peludo bien» (ES-LA) que no evoca la imagen de un hipster. En el ejemplo 48, los cambios en la versión ES-ES también son destacados, en particular, en relación con la variación del uso de la lengua: «[They] still had sex» se traduce por un vulgarismo y se introduce una frase más coloquial «Se follaba, pero de mejor rollo». En el caso del ejemplo 49, la frase «blond slut» también hace referencia al cuerpo objeto de deseo y marca la posición de género femenino del sujeto interpelado, en tanto *slut*, un vulgarismo del inglés, es un sustantivo peyorativo usado para las mujeres (COD). En estos casos, las traducciones acompañan las imágenes y las referencias relativas pueden entenderse en contexto; sin embargo, estos cambios microtextuales también señalan a una inconmensurabilidad relativa a la expresión del deseo en español, incluso en sus variantes regionales.

Los eventos de habla de la serie suceden entre personajes que se conocen, tienen un vínculo amical o erótico, o se relacionan en ámbitos coloquiales.⁷⁰ Las dinámicas entre personajes que solo tienen un vínculo profesional o que aparecen tangencialmente no contribuyen al discurso de la sexualidad. Como se mencionó en el capítulo anterior, los eventos de habla que abordan temas sexuales cumplen una función performativa que establece un espacio de seguridad e intimidad en el que el erotismo y la sexualidad sucede como parte de la subjetividad de los hombres gay. En ese sentido, los eventos de habla permiten la expresión del erotismo sin un sentido de obscenidad o de valoración negativa, sino con funciones referenciales y expresivas en relación con distintos campos, como el acto sexual, el cuerpo, la identidad sexual, el placer, el deseo, las fantasías.

En el siguiente ejemplo, se aprecia una conversación entre amigos en los que el campo sexual ocurre casualmente.

⁷⁰ Como se mencionó en el capítulo anterior, las referencias sexuales de *Looking* suelen producirse en el registro *camp* y se caracterizan principalmente por las dinámicas irónicas de los actos y eventos de habla. Estas referencias sexuales del habla *camp* junto con el resto de los enunciados con temas o componentes sexuales (léxicos, pragmáticos, semióticos) constituyen el discurso de la identidad gay como identidad sexualizada.

Ejemplo 50 | Discurso 1 | Sexualidad: sexo/deseo
| Temporada 1 | Episodio 2 | 00:00:08

CM: lengua; voz; gestualidad

A



B



EN

PATRICK: But I'm feeling pretty excited about tonight.

AGUSTIN: You should at least try to blow him [Richie] this time.

PATRICK: What was I supposed to do last time? He was working. And it's not like I was gonna do it in the toilets of Esta Noche.

AGUSTIN: Why not?

PATRICK: Have you been in there? It's not sexy at all. It's disgusting.

ES-LA

PATRICK: Pero estoy muy emocionado por esta noche.

AGUSTIN: Al menos trata de mamársela esta vez.

PATRICK: ¿Qué podía hacer la vez pasada? Él está trabajando. Y ni creas que lo iba a hacer en los baños de Esta Noche.

AGUSTIN: ¿Por qué no?

PATRICK: ¿Has estado ahí? No son nada sexy. Son asquerosos.

ES-ES

PATRICK: Pero me hace mucha ilusión la cita de hoy.

AGUSTIN: Hoy por lo menos hazle una mamada.

PATRICK: ¿Qué iba a hacer el otro día? Estaba en el curro. No me apetecía tirármelo en los váteres del Esta Noche.



AGUSTIN: ¿Por qué no?

PATRICK: ¿Has estado allí? No es nada sexi, es un ascazo.

Agustin supone que debe haber un vínculo sexual («al menos» sexo oral, *blowjob*) entre Patrick y Richie en la medida que ambos se atraen, sin importar que hayan o no iniciado una relación. Patrick dice que el lugar no era el adecuado, porque no era un espacio higiénico y, por lo tanto, no era lo suficientemente íntimo (como una condición para la expresión erótica) [CALIDAD DE LA VOZ; GESTUALIDAD]. Como en ejemplos anteriores, se aprecia en las versiones del doblaje algunos elementos coincidentes, como el caso de la frase «trata de mamársela» (ES-LA) y «hazle una mamada» (ES-ES), que revelan prácticas sexuales que pueden ser significadas en conversaciones informales. No obstante, también se aprecian variaciones en el caso de la versión ES-ES que inciden en el registro informal de la conversación, en el que el sexo también se aborda mediante vulgarismos. Por ejemplo, en el caso del eufemismo «I was gonna do it» que se mantiene en la versión ES-LA, pero que cambia por un signo más duro en el doblaje ES-ES: «No me apetecía tirármelo».

En *Looking*, el deseo homoerótico establece una verdad de los personajes, por lo que se erige como uno de los grandes discursos de la serie. Ello quiere decir que la identidad gay da sentido a las acciones de los personajes y conlleva entender qué tipo de función tendrá el personaje en la serie. En el caso de Patrick, los personajes gay que no son sus amigos aparecen como objetos de deseo potenciales. Por ejemplo, las siguientes tres conversaciones sirven para integrar a Kevin a la narrativa como un interés erótico del protagonista. El ejemplo

corresponde a la primera aparición de Kevin en la serie; escenas antes, Patrick había tenido una primera conversación algo tensa con él. En esta escena (ejemplo 51), Patrick lo ve de lejos y la cámara se posiciona en el punto de vista de este [COMPOSICIÓN; PLANIFICACIÓN]; la imagen inicialmente desenfocada deja ver con claridad a Kevin que ríe [GESTUALIDAD] mientras conversa con otro compañero de trabajo. Entonces, Patrick infiere la identidad sexual de él y se lo dice a Owen con un tono de cotilleo [CALIDAD DE LA VOZ]: «He is gay gay gay». En las versiones dobladas, se observa que se ha mantenido la palabra «gay» y las veces que esta se repite. En la versión ES-LA, suceden algunos cambios en la estructura probablemente con fines idiomáticos y simular la coloquialidad: «súper gay» y «en dos patas».

Ejemplo 51 Discurso 1 Sexualidad: sexo Temporada 1 Episodio 3 00:02:02		CM: lengua; voz; composición; gestualidad; planificación
A		B
		
EN	ES-LA	ES-ES
PATRICK: Oh my God. He is so gay. He is gay gay gay. The gayest thing I've ever seen on two legs, I'm sure of it. How much you want to bet?	PATRICK: Ay, Dios mío. Él es súper gay. Es gay, gay, gay. Es la cosa más gay que he visto en dos patas. No cabe duda. ¿Cuánto quieres apostar?	PATRICK: Te lo digo de verdad, es muy gay. Es gay, gay, gay. Es la cosa más gay que he visto con dos piernas. Te lo aseguro, ¿cuánto te apuestas?

Más adelante en el episodio, Patrick y Kevin se vuelven a encontrar (ejemplo 52). El tenor del evento comunicativo que era inicialmente coloquial se torna algo más íntimo con la confirmación de la identidad sexual de Kevin. El erotismo, significado como un posible vínculo sexual, aparece con esta confirmación. Asimismo, la construcción de la escena también apunta a un ambiente íntimo, en el que Patrick y Kevin se lanzan miradas [VECTORES], con el recurso del plano/contraplano [PLANIFICACIÓN], sin coincidir porque están prestando atención al videojuego. Por ello, el ejemplo no es tan significativo por el hecho de que Kevin declare su identidad, sino por la forma en que Patrick relaciona el hecho de que ambos sean gay con una propuesta (negada) de tener relaciones sexuales. Con este ejemplo, también se puede comenzar a rastrear la realización en español de frases que en inglés hacen referencia a las relaciones sexuales. En este caso, ambas versiones coinciden con el uso del verbo «ligar», que es coloquial (DRAE) como sucede también con *hook up* (COD). Es decir, estos ejemplos plantean que las referencias al campo sexual pueden mantener un registro similar de acuerdo con la selección léxica.

Ejemplo 52 | Discurso 1 | Identidad: gay
Temporada 1 | Episodio 3 | 00:04:31

CM: lengua; vectores; planificación

A



B



EN

PATRICK: Do you play as the British lady or the bloke? Which one is it?
KEVIN: You're asking if I'm gay, aren't you?
PATRICK: Yes. Uh-huh.
KEVIN: I am. I am... gay.
Patrick: Okay. That's cool.

KEVIN: Cool? Okay. Is that what it is?
PATRICK: You know, we never have any gay guys around here. Not that I'm suggesting that we're gonna hook up, of course.

ES-LA



PATRICK: Bueno, ya sabes, la señorita. ¿Juegas con la damisela inglesa o como varón? ¿Tú cuál eliges?
KEVIN: Estás preguntando si soy gay.
PATRICK: Sí. Ajá.
KEVIN: Lo soy. Sí soy gay.
PATRICK: De acuerdo, genial.
KEVIN: ¿Genial? Okey, ¿es genial ser gay?
PATRICK: Bueno, no... Ya sabes, nunca tenemos gays por aquí. No estoy sugiriendo que tú y yo vamos a ligar, por supuesto.

ES-ES

PATRICK: Sí, ya sabes, de nenaza. ¿Te gusta jugar de damisela o de chulazo? ¿De qué te gusta jugar?
KEVIN: Quieres saber si soy gay, ¿no?
PATRICK: Sí.
KEVIN: Pues, sí. Sí soy gay.
PATRICK: Muy bien. ¡Qué guay!
KEVIN: ¿Guay? ¿Eso te parece?
PATRICK: Sí, sí. Es que no sé por qué, pero nunca vienen gays por aquí. No estoy sugiriendo que nos vayamos a ligar ni nada.

El tercer ejemplo relativo al encuentro inicial entre Patrick y Kevin aborda el campo sexual cuando Agustín descubre la causa del malestar de su amigo. Patrick intenta negar el deseo que ya ha quedado claramente verbalizado («You want to fuck him?») / («[H]e wouldn't fuck you?»). Este tipo de presupuesto erótico entre los personajes aparece en otras oportunidades y sirve para desplegar aspectos más complejos sobre la sexualidad de los personajes en relación con un malestar, al menos presente durante toda la primera temporada, vinculado a ser abiertamente gay sin que ello conlleve necesariamente estabilidad emocional. De esta manera, las acciones de los personajes en relación con el deseo erótico y el sexo atraviesan distintos estratos de la serie: desde lo microtextual, pasando por lo visual, hasta los discursos y la estructura de la narrativa. La traducción, por ello, permite que las versiones dobladas también contribuyan a la narrativa y la dimensión de la sexualidad que se basa en elementos microtextuales. En el caso de ambas versiones en español, el verbo *fuck* se ha traducido con verbos coloquiales, cuando no vulgares: «coger» (ES-LA) y «tirar» (ES-ES). Una leve diferencia es que la repetición del verbo *fuck* no se reproduce en la versión ES-ES («'Cause he wouldn't fuck you?» por «¿Porque te rechazó?»). Este tipo de omisiones no son constantes en la versión peninsular,

pero sí señalan a fraseos menos literales que los de la versión ES-LA. Son este tipo de distanciamientos y el uso de unidades coloquiales y regionales («capullo») que producen la noción de conversaciones «naturalizadas» a partir de una oralidad fingida.

Ejemplo 53 Discurso 1 Sexualidad: sexo		
Temporada 1 Episodio 3 00:07:11		
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
AGUSTIN: You want to fuck him?	AGUSTIN: ¿Te lo quieres coger?	AGUSTIN: ¿Te lo quieres tirar?
PATRICK: No, I do not want to fuck him. He's an asshole and he made me feel stupid.	PATRICK: No, no me lo quiero coger. Es un tarado y me hizo sentir estúpido.	PATRICK: No, no quiero tirármelo. Es un capullo y me puso en evidencia.
AGUSTIN: 'Cause he wouldn't fuck you?	AGUSTIN: Porque no quiso cogerte.	AGUSTIN: ¿Porque te rechazó?
PATRICK: No, because he's an asshole and he made me feel stupid.	PATRICK: No, porque es un tarado y me hizo sentir estúpido.	PATRICK: No, porque es un capullo y me puso en evidencia.

El siguiente ejemplo tiene resonancia en cuanto a la manera en que la sexualidad marca el inicio del sujeto gay. En el quinto episodio de la primera temporada («Looking for the Future»), Richie y Patrick pasan todo el día juntos mientras visitan distintos lugares de San Francisco; hablan sobre todo de su adolescencia y de la manera en que su familia y su entorno cercano entonces condicionaron el desarrollo de su sexualidad, como el hecho de desarrollar sentimientos de culpa debido al deseo homosexual (en el caso de Patrick) o haber sido rechazado por la familia al haber asumido una identidad gay (en el caso de Richie). Richie le pregunta a Patrick sobre su primera experiencia homosexual (ejemplo 53). La escena transcurre mientras se encuentran en un espacio público, un autobús, por lo que el tema de la conversación establece un espacio íntimo, al que contribuyen también los primeros y medios planos de conjunto [PLANIFICACIÓN] y marcan el deseo de los personajes las miradas que sucede entre ellos [VECTORES].

A



B



EN

RICHIE: I want to know... about the first time you were with a guy.

PATRICK: Oh, why do you want to know that?

RICHIE: 'Cause I want to know. You don't want to tell me?

Patrick: No, I'll tell you. I was 15.

RICHIE: 15. I would have been into you at 15.

[...]

Patrick: So picture this. We're on the way back from computer camp...

RICHIE: Sexy.

Patrick: Yeah, so sexy, right? Coming from Salt Lake City, and I'm on the back of the bus with Greg Reynolds, who had gone through puberty at nine, and had a hairy chest. He was like a real stud.

RICHIE: Straight?

Patrick: I don't know. We both had girlfriends, so... who's to say? But we're sitting on the bus, talking about computer stuff. There's a big blanket over us, and at one point, he takes my hand and puts it on his enormous penis.

RICHIE: Hot. That's hot. And he let you jerk him off? Did he cum?

PATRICK: In my hand. [...]

RICHIE: That's hot. I like that.

ES-LA

RICHIE: Quiero saber... La primera vez que estuviste con un hombre.

PATRICK: ¿Por qué quieres saber eso?

RICHIE: Quiero saber... ¿No quieres contarme?

PATRICK: Sí, te contaré. Quince años.

RICHIE: ¿Quince años? Me habrías gustado a los quince.

[...]

PATRICK: Imagina esto. Regresábamos del campamento cibernético.

RICHIE: Sexy.

PATRICK: Sí, muy sexy, ¿verdad? Veníamos de Salt Lake City. Yo iba atrás en el bus con Greg Reynolds que llegó a la pubertad a los nueve. Tenía pelo en el pecho y era todo un garañón.

RICHIE: ¿Hétero?

PATRICK: No sé. Ambos teníamos novias. ¿Quién sabe? Pero estábamos sentados hablando, ya sabes, computadoras y nos cubría una manta muy grande. Y en cierto momento, él tomó mi mano y la puso en su enorme pene.

RICHIE: Eso es excitante. ¿Y tú lo masturbaste? ¿Y se vino?

PATRICK: En mi mano. [...]

RICHIE: Es excitante. Es rico.

ES-ES

RICHIE: Quiero saber... sobre tu primera vez con un tío.

PATRICK: ¿Por qué quieres saberlo?

RICHIE: Porque quiero... ¿No te apetece?

PATRICK: Te lo cuento, tenía quince años.

RICHIE: Quince. Estarías muy bueno con quince.

[...]

PATRICK: A ver, imagínate en la historia. Veníamos de un campamento.

RICHIE: Qué sexy.

PATRICK: Sí, muy sexy, ¿verdad? Yo iba en la parte de atrás y a mi lado en el autobús iba Greg Reynolds, un chico muy crecido. Tenía pelo en el pecho y era todo un semental.

RICHIE: ¿Hétero?

PATRICK: Los dos teníamos novia, así que... vete a saber. Íbamos ahí en el autobús y hablando, no sé, de ordenadores y eso. Teníamos una manta encima. Y de repente, me cogió la mano, y la puso en su enorme polla.

RICHIE: ¿En serio? Qué sexy. ¿Te dejó que se la cascaras? ¿Y se corrió?

PATRICK: En mi mano. [...]

RICHIE: Qué erótico. Me gusta.

Las categorías codificadas en este ejemplo son principalmente el deseo (de la categoría «sexualidad») y la identidad gay («identidad»), en la medida que se trata de un pasaje en el que se elabora sobre la atracción de Patrick a un compañero de la adolescencia y la experiencia se enmarca en la pregunta de Richie sobre su primera experiencia homosexual, hecho que contribuye a la identificación gay del personaje adulto. Nótese, para fines del contraste interlingüístico, la manera en que la frase en la versión ES-ES sintetiza la frase «the first time you were with a guy» por «tu primera vez con un tío» frente a la versión ES-LA que sigue la estructura del inglés y no incluye un sustantivo coloquial como «tío». Esta característica de la traducción, también se observa en el caso de la frase «who had gone through puberty at nine» y la versión ES-ES: «un chico muy crecido». Si bien la versión en ES-LA también presenta cambios estructurales, en español peninsular se muestran cambios que ponen de relieve no solo lo idiomático, sino también el tenor coloquial.

Las expresiones de Richie sumadas al bajo volumen de su voz [CALIDAD DE LA VOZ], como hablando solo para que Patrick lo escuche, de función fática («sexy», «Hot, that's hot», «I like that») mantienen el registro de deseo en toda la conversación. La voz del personaje de Richie en la versión ES-ES, no obstante, evoca sobre todo la imagen de un hombre de más edad frente a la corporalidad que se muestra en pantalla. La voz es grave y tiene un timbre ligeramente ronco, que contribuye a la idea de una personalidad agresiva. En la versión ES-LA, la voz guarda coherencia con la imagen de un hombre joven o coetáneo de Patrick; la voz no tiene esa tesitura rasgada de la versión peninsular. En ambos casos, las expresiones fáticas de Richie hacen referencia al deseo erótico: «sexy», «Es excitante. Es rico» (ES-LA) y «Qué sexy», «Qué erótico. Me gusta» (ES-ES). No obstante, la versión en español peninsular evoca, debido a la interacción con la calidad de la voz, un sentido más sensual.

En este ejemplo aparecen también referencias al cuerpo («had a hairy chest», «his enormous penis»), referencias culturales vinculadas con estereotipos corporales («He was a like a real stud») y otra referencia a la subcategoría «sexo» («And he let you jerk him off? Did he cum?»). Las referencias al cuerpo como parte de la expresión del deseo son una categoría ampliamente explotada en *Looking*. Ello se debe a su relevancia en la construcción de imágenes sobre qué se desea del cuerpo y cómo se construyen las características del objeto del deseo. Las formas que toman las expresiones en español varían; sin embargo, también muestran lugares comunes o transculturales en relación con el cuerpo masculino diferenciado por su potencia sexual: *stud* se tradujo como «garañón» (ES-LA) y «semental» (ES-ES). En relación con los cambios de un tenor estándar a otro de un contexto más coloquial o incluso amical e íntimo entre los personajes, se observa la frase «his enormous penis» que Patrick articula enfáticamente alargando la segunda sílaba de enormous; esta articulación se recrea en las versiones dobladas logrando así sincronía fonética. No obstante, en la versión ES-ES se aprovecha la articulación para incluir el vulgarismo «polla», un cambio que no se basa en una restricción formal.

Los ejemplos que se vienen analizando en esta primera sección muestran la construcción narrativa de vínculos homosociales y cómo en dichos intercambios se usa una «economía



del placer» que escapa de las nociones normativas de los vínculos entre hombres (Foucault, 1994b, 1994a). La moneda de cambio, la base material, es la lengua con referencia a los cuerpos y estos, a su vez, se presentan como textos o medios de la experiencia sexual que registran las formas del placer (Grosse, 2007). En dicha economía, la forma de traducir o de ocurrencia de los temas sexuales, como entidades y procesos (los espacios corporales, el tacto, las caricias, las posiciones sexuales...), reflejan cambios o formas específicas de trabajo de la economía del placer posible en las lenguas de traducción o sus variantes en el doblaje. Por ello, resulta importante el análisis relacionado con los elementos microtextuales que proponen un cambio en el registro narrativo. La transformación de lo estándar a lo coloquial o a lo vulgar no es solo una prueba de cómo los significados no son idénticos en traducción, sino que la posibilidad de crear un contexto narrativo menos estándar o normativo en español es posible mediante decisiones en la traducción. De esta manera, el cambio de *penis* por «pene» o «polla» no es anecdótico, sino que visibiliza cómo nombrar el cuerpo de formas más erotizadas.



En algunas oportunidades (ejemplos 55 y 56), en las conversaciones, los personajes elaboran nociones del deseo antes del desarrollo identitario sexual —lo que Miller (1998) denominaría «early pre-sexual realities of gay experience» (p. 26)—. Los ejemplos siguientes exponen este tipo de experiencias preidentitarias. Patrick menciona que, cuando era niño y veía al amigo de su padre, simplemente bailaba, sin saber por qué. Era una respuesta que intentaba significar algo sin el repertorio léxico o semiótico de una cultura homoerótica. Cuando se refiere a su apariencia («He was so hot»), se trata de una valoración actual del cuerpo de aquel hombre, mientras que la referencia a la motocicleta («He even drove a bright red motorcycle») parece ser una explicación infantil de aquella fascinación. Kevin también cuenta que, cuando era niño, no comprendía lo que veía en el video musical («What the fuck is this?») y ahora, en retrospectiva, sí puede decir que se trataba de «the gayest thing ever». La idea de que se trataba de algo gay implica una interpretación sexual posterior frente a lo sensacional de las imágenes («They're wearing fringe leather jackets, all prancing around rubbing food into each other [...] I loved it»).⁷¹

Ambas versiones traducidas reproducen los contenidos lingüísticos de la escena. En los casos en los que no se incluyen referencias explícitas sobre cuerpo o el sexo, los cambios en la traducción no son destacados. Sin embargo, la literalidad en la traducción también muestra la manera en que los significados o referentes culturales pueden resultar translingüísticos (sin necesidad de adaptaciones) debido a la globalización, por ejemplo, la mención a las bandas de chicos Take That y Back Street Boys, y el video musical en cuestión. Por otro lado, debido a que el doblaje integra el código lingüístico hablado como una sustitución de la banda sonora original, la configuración modal de la escena se mantiene

⁷¹ Butler (2015) elabora una explicación, o más bien pregunta, en cuanto a la narrativa literaria y la manera en que el «yo» se estructura. «Could it be that the narrative dimension of the theory of subject formation is impossible, yet necessary, inevitably belated, especially when the task is to discern how the subject is initially animated by what affects it and how these transitive processes are reiterated in the animated life that follows?» (p. 4). Lo que estos ejemplos señalan son precisamente referencias a esos afectos previos a la animación de la subjetividad y la manera en que se interpretan por los personajes en sus versiones adultas. Si bien ni Patrick ni Kevin son sujetos psicológicos o históricos, la manera en que el autor o los diálogos se refieren a su infancia tiene un sentido de determinación o autenticidad.

en las versiones dobladas. El contexto de intimidad entre los personajes se construye por los primeros planos de los rostros [PLANIFICACIÓN] y las miradas de las personas [VECTORES], a los que se suman otros aspectos como el cuerpo semidesnudo de Kevin [CORPORALIDAD] y un rasgo característico de la estética de *Looking* en relación con la luz natural [ILUMINACIÓN].

Ejemplo 55 Discurso 1 Identidad: gay Temporada 2 Episodio 2 00:00:31		CM: lengua; planificación; vectores; corporalidad; iluminación
A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>PATRICK: Exactly. Or just, like, stop dancing at least. I couldn't help it, and then I'd dance over to the door, and there he was.</p> <p>KEVIN: Your knight in shining armor.</p> <p>PATRICK: My dad's best friend, Tony. He was so hot. He was so 90s. He even drove a bright red motorcycle.</p>	<p>PATRICK: Exacto. O al menos solo: «Deja de bailar». No podía evitarlo. Luego bailaba hacia la puerta, y ahí estaba.</p> <p>KEVIN: Tu valiente caballero.</p> <p>PATRICK: Tony, el mejor amigo de papá. Estaba tan bueno, tan de los noventas. Tenía hasta una motocicleta roja.</p>	<p>PATRICK: Eso es. Lo que quería era que dejara de bailar, pero no podía evitarlo. Iba bailando hasta la puerta y allí estaba.</p> <p>KEVIN: Tu príncipe azul, ¿verdad?</p> <p>PATRICK: Oh, el mejor amigo de mi padre, Tony. ¡Qué bueno estaba! Era tan de los noventa. Incluso tenía una moto grande roja.</p>



Ejemplo 56 Discurso 1 Identidad: gay Temporada 2 Episodio 2 00:01:01		CM: lengua; planificación; vectores; corporalidad; iluminación
A		B
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>KEVIN: They made it here? No? Anyway, they were like a British version of the backstreet boys. And I remember the first time I saw their pop video, do what u like, and looking back, I mean it's literally the gayest thing ever. They're wearing fringe leather jackets, all prancing around rubbing food into each other. And I remember the first time I watched it, I sat in front of the TV, getting ready for school, eating my corn flakes, and it pops up, and I thought, «what the fuck is this? You know? Wow. I loved it.</p>	<p>KEVIN: No triunfó aquí, ¿no? Bueno, era la versión inglesa de los Backstreet Boys. Recuerdo la primera vez que vi su video «Do what you like», y en retrospectiva, era la cosa más gay: chamarras de cuero, cómo bailaban y se embarraban comida entre ellos. Yo recuerdo la primera vez que lo vi. Estaba frente a la tele preparándome para la escuela, comiendo mi cereal y apareció, y pensé: «¿Qué mierda es esto?», sabes. Guau. Me encantó.</p>	<p>KEVIN: ¿No llegaron aquí? Eran como la versión británica de los Backstreet Boys. Recuerdo uno de sus videoclips más famosos, «Do what you like», y ahora me parece que era algo súper marica. Llevaban chaquetas de cuero con flecos, daban brinco y se embadurnaban con comida. Recuerdo la primera vez que lo vi. Estaba sentado delante de la tele. Me iba al cole. Estaba desayunando y de pronto vi ese videoclip y pensé «¿Qué coño es esto?» y me dije «¡Ah, vaya!».</p>

Las referencias a las infancias de Patrick y Kevin en los ejemplos anteriores ponen de relieve la noción del niño «protogay» (Sedgwick, 1991). Ambos se refieren claramente a sus infancias erotizadas y posiblemente a sí mismos como niños afeminados. Esta es una representación que Sedgwick consideraba casi imposible a inicios de la década de 1990, pero que sí parece existir en los recuerdos sobre el pasado de Patrick y Kevin.

A pesar de estas referencias nostálgicas a sus experiencias gay tempranas y presexuales, el deseo homoerótico no siempre se abrió paso sin problemas. Patrick en otro episodio (ejemplo 57) narra la manera en que lograba «camuflar» su lectura en un momento en que ya tenía una identificación gay (significada por el hecho de leer una revista dirigida a gays y lesbianas). Doris aclara que este recuerdo no es nostálgico, sino melancólico («your sad childhood...»), como una etapa innecesaria en el desarrollo de una persona, más aun considerando el orgullo que conlleva la

identidad gay en el paradigma post-Stonewall.⁷² A diferencia del ejemplo anterior, aquí se aprecia la descripción de un referente cultural en la versión de ES-LA y una omisión en la versión ES-ES. La revista *Out* aparece nombrada en la versión peninsular y se omite la referencia a *Sports Illustrated*, pero ello cambia en la versión para América Latina en la que se privilegia la temática de las revistas: «una revista gay dentro de una de deportes». Esta última versión pone de relieve la oposición o binarismo entre lo considerado masculino y heterosexual (la revista de deportes) y la revista *Out*. En la versión peninsular, no se recurre a esta oposición.

Ejemplo 57 | Discurso 1 | Identidad: gay
Temporada 2 | Episodio 7 | 00:08:09

A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>PATRICK: In high school, I came to a place like this every afternoon, and sat in a booth alone with a box of glazed, reading an <i>Out Magazine</i> tucked inside a <i>Sports Illustrated</i>.</p> <p>DORIS: Okay, your sad childhood is totally catching up to mine. So close, it's passing me the baton.</p>	<p>PATRICK: En la secundaria pasé cada tarde en un lugar como este. En la parte de atrás, con una caja de glaseadas y viendo una revista gay dentro de una de deportes.</p> <p>DORIS: Oye, tu triste infancia sí que está alcanzando a la mía. Está tan cerca, que se lleva la estafeta.</p>	<p>PATRICK: En el instituto, iba a un sitio así todas las tardes y me sentaba a una mesa yo solo con una caja de pasteles a leer la revista <i>Out</i> a escondidas.</p> <p>DORIS: Oye, tu infancia empieza a ser tan triste como la mía. Tanto que empieza a superarla.</p>

Estos diálogos permiten comprender la manera en que las acciones de sujetos gay o protogay resultan a veces de la exploración del erotismo y otras veces de fines estratégicos para mantener en reserva la orientación del deseo. *Looking* así integra al recuento o representación de las identidades gay un aspecto melancólico sobre el deseo negado o perdido previo a una identificación afirmativa (Butler, 1997).

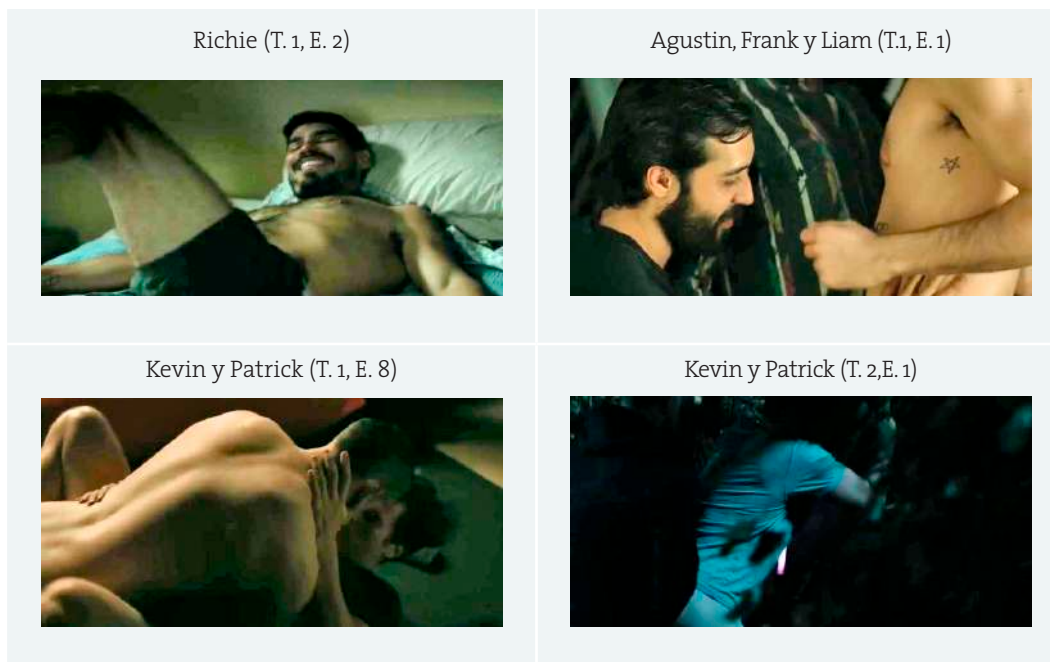
⁷² Halperin (2012) se refiere a la manera en que los momentos de soledad y tristeza de los sujetos gay se convirtieron en un tema negativo en las narrativas de formación de la subjetividad de varones gay después de los hechos de 1969: «The problem, it turns out, is that instead of winding up in triumphant possession of a gay pride and freedom that we can wholeheartedly call our own, we have constructed a gay identity actively represses both the pathos and pleasure of those residual queer affects that we prefer to think we have liberated ourselves from and that we claim have simply vanished from our consciousness» (p. 95).

En el caso de los personajes que tienen un vínculo amoroso, suceden escenas en las que tienen relaciones sexuales. Estas escenas cuentan con una estética particular que mantiene la coherencia con las características cinematográficas analizadas previamente (véase el capítulo 5), pero cuya composición y configuración modal destaca para comprender el uso de recursos lingüísticos y el doblaje. Estas características se pueden clasificar en tres funciones: la exploración y la cartografía del cuerpo, la contextualización del deseo homoerótico y la construcción de la intimidad. Estas funciones se han identificado después de analizar todas las escenas en las que se representan relaciones sexuales —15 en total, a lo largo de las temporadas 1 y 2, y el telefilme—. ⁷³

Antes de revisar estas funciones, es necesario plantear que el cuerpo de los actores de *Looking* es un aspecto clave en la creación de la diégesis de la serie. Se mencionó en el capítulo anterior que la imagen de Johnathan Groff, quien interpreta a Patrick, lideraba la promoción de la serie debido a su éxito en distintos rubros del entretenimiento (cine, teatro y televisión). Sumada a la imagen de Groff, su rostro y cuerpo, los cuerpos de los demás actores en papeles principales y secundarios contribuyen a la narrativa erótica de la serie. Ello se debe a las relaciones construidas entre los personajes: atracción de personajes jóvenes por hombres de mayor edad; atracción por cuerpos grandes no musculosos; atracción por cuerpos racializados; y, claro, la representación del cuerpo blanco convencionalmente masculino (como se expondrá más adelante). De esta manera, los cuerpos de los actores se integran a la diégesis como componentes semióticos de la narrativa y en conjunto constituyen un modo comunicativo (la corporalidad) y discursos sobre los cuerpos como objetos de deseo. Por ello, las escenas que representan relaciones sexuales no solo muestran cuerpos, sino que usan la corporalidad para plantear un discurso específico sobre la sexualidad.

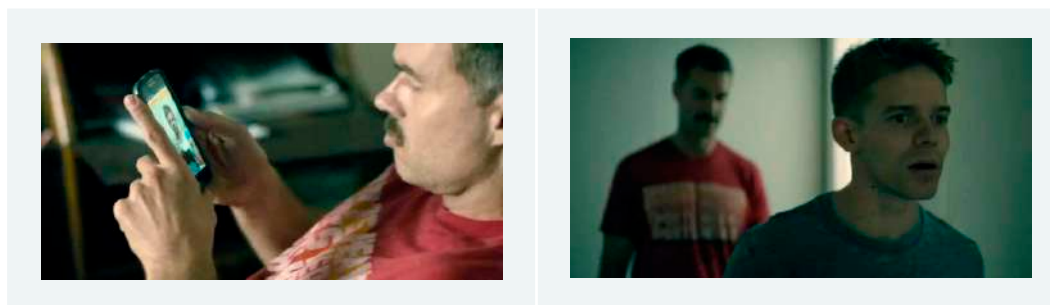
Estas escenas, por lo general, incluyen encuadres en los que se muestra el cuerpo completo o parte del cuerpo para dar un sentido de ubicación y posicionamiento de los recursos eróticos (símbolos como la musculatura, tatuajes, vello...) y también para entender cómo se relacionan con el cuerpo o cuerpos de los compañeros sexuales (por ejemplo, en relación con la posicionalidad activo/pasivo). Esta forma de construir las escenas sexuales da cuenta de un proceso cuidadoso de producción que, si bien no escapa de la estética general del director Andrew Haigh y del estilo de *Looking* como televisión de calidad, también sugiere alguna innovación frente a otras formas de representar el sexo entre hombres a partir de una «espectacularidad del otro» (Hall, 2013a). En la figura 80, la composición de los encuadres muestra el cuerpo de los personajes. La forma de iluminar los cuerpos es un argumento en favor de entender que la consigna no es explotar el cuerpo como un espectáculo. Se propone así una mirada exploratoria, de ver las partes del cuerpo como un todo o completar el cuerpo con los indicios incluidos en el campo visual.

Figura 80 – Exploración y cartografía del cuerpo



Si bien las escenas pueden resultar explícitas, estas se integran a los motivos de los episodios y el desarrollo de la narrativa; no son escenas gratuitas. Por ello, el contexto en el que se insertan estas escenas introduce el motivo erótico o desencadena acciones posteriores. En cuanto a las escenas previas, el deseo se significa en varias oportunidades a partir de las miradas, como significativo de los vectores como modo comunicativo. En la figura 81, por ejemplo, Dom entra en contacto con un hombre más joven que él mediante la aplicación Grindr. Sin embargo, sin importar las palabras que hay entre ambos, el interés erótico de Dom se construye desde que ve la foto de Alex en la aplicación, la observa. Cuando Alex llama a la puerta de su departamento, Dom baja y sube la mirada; se sugiere que observa el cuerpo de Alex (aún fuera de campo). Antes de que entren a una habitación, Alex camina por el pasadizo y Dom lo sigue sin quitarle la mirada.

Figura 81 – Contexto y deseo: Dom mira a Alex, «rubio zorrón» (temporada 1, episodio 2)



Mostrar los cuerpos juntos implica comprender el sexo como una acción. Los personajes así actúan y contribuyen a las relaciones que sostendrán la narrativa de la serie y, por ello, movilizan discursos sobre la sexualidad. Uno de estos componentes sobre la sexualidad es la intimidad como espacio para el placer. Las escenas en las que los personajes tienen relaciones sexuales son también eventos de habla que incluyen lo verbal, lo no verbal, lo suprasegmental, entre otros rasgos que funcionan como indicadores del placer o del erotismo.

En los ejemplos 58 y 59, el deseo erótico se representa mediante las imágenes que incluyen los cuerpos en dinámicas que van entre lo implícito y explícito del acto sexual. La explicitación del acto sexual se basa en mostrar los cuerpos desnudos [CORPORALIDAD] y sus movimientos [CINÉSICA], mientras que lo implícito se relaciona con los primeros y medios planos [PLANIFICACIÓN] en los que se privilegian los gestos [GESTUALIDAD]. Al analizar el modo lingüístico de ambas escenas, se puede identificar que la mayoría de las unidades son interjecciones («Oh, fuck!») que pretenden significar el orgasmo. Solo algunas oraciones tienen coherencia, en estas los verbos destacados resultan ser *fuck* y *come/cum*. En el caso de *fuck*, además de aparecer como una interjección, sin mayor valor semántico, aparece como verbo transitivo («I really want to fuck you»), lo que posiciona al sujeto que penetra y al sujeto receptivo.

Cante y Restivo (2004, p.158) han denominado estos recursos del habla como «vocalizaciones pornoperformativas», debido a la importancia que tiene la banda sonora en el montaje de escenas sexuales en el género pornográfico. Si bien se trata de géneros telecinemáticos distintos, las escenas sexuales en *Looking* recurren a este tipo de expresiones verbales como complemento de los encuadres menos explícitos. Al analizar las unidades usadas en ambas versiones del doblaje, se puede comprender que las frases relacionadas con el momento del orgasmo no implican un mensaje coherente, sino que son expresiones adjetivas en relación con la configuración modal de la escena. El ejemplo 58 muestra, en ese sentido, una serie de palabras enunciadas por Kevin que no tienen coherencia entre sí salvo por su interpretación en el contexto. En esta escena, las similitudes o diferencias entre ambas versiones dobladas en cuanto a la selección léxica (en principio de vulgarismos) son menos relevantes frente a la densidad semiótica de la suma de los otros modos comunicativos.

Así, en el ejemplo 58, la versión ES-LA usa un fraseo más explícito a partir del significado del verbo «meter» en cuanto a quien ocuparía una posición penetrativa en la relación (Richie: «Me encantaría metértela»). El verbo vulgar «follar», entendido como «practicar el coito» (DRAE) también se usa como transitivo en esta oración, a pesar de que puede usarse también sin complemento. Sin embargo, estas diferencias en la selección léxica, entre lo coloquial y lo vulgar, son poco destacadas si se entiende que lo lingüístico aquí es más peformativo que constatativo. De ahí que la función de la interpretación de las líneas, la atención por recrear la calidad de la voz, los aspectos suprasegmentales y otros efectos que son parte del *performance* de los actores sean fundamentales para lograr la integración semiótica de las nuevas pistas de sonido a las imágenes en pantalla. El análisis de estas escenas demuestra un doblaje funcional en tanto la integración de la voz y lo lingüístico atienden a la creación de intimidad y el sentido de gozo en las escenas.

A



B



EN

PATRICK: Oh, fuck yeah. Oh. Okay, okay.

RICHIE: Relax, you just took a shower. Oh, man. I really want to fuck you. Will you let me fuck you?

PATRICK: I don't really have... Oh, fuck, can you stop? I'm gonna come. I don't want to come yet. Oh, fuck. I'm gonna come. No, no, no. Oh, fuck. I'm coming.

ES-LA

PATRICK: Puta madre. Carajo. Oye... oye.

RICHIE: Tranquilo, acabas de ducharte. Me encantaría metértela. ¿Me dejas metértela?

PATRICK: No, realmente yo... Mierda, estoy por venirme. No quiero venirme. Ay, mierda, voy a venirme. No, no, no. Mierda, me estoy viniendo.

ES-ES

PATRICK: Vale, vale.

RICHIE: Tranquilo, te acabas de duchar. Me muero de ganas de follarte. ¿Quieres que te folle?

PATRICK: No sé si... Para que me voy a correr... y no quiero todavía. Joder, me voy a correr. No, no, no. Joder, me corro.

Ejemplo 59 | Discurso 1 | Sexualidad: placer
Temporada 2 | Episodio 3 | 00:23:10

CM: lengua; planificación; vectores;
corporalidad; iluminación; voz; cinésica

A



B



EN

KEVIN: Oh, Jesus Christ. Look at me, look at me. I'm gonna cum.
PATRICK: You're gonna cum?
KEVIN: I'm gonna... yeah. Fuck, I'm gonna cum. Oh, fuck! Oh! Oh, I'm gonna fucking...
Oh shit! Oh my God. Oh fuck. Oh, fucking... Oh, Jesus Christ. Oh, fuck!

ES-LA

KEVIN: Ay, dios mío... Mírame, mírame. Sí.
PATRICK: ¿Te vas a venir?
KEVIN: Me voy a venir. Acabemos juntos. Puta madre... Mierda. Dios.
Mierda. Puta madre... Puta madre. Carajo.

ES-ES

KEVIN: ¡Joder! ¡Qué gusto! Mírame, mírame.
PATRICK: ¿Te vas a correr?
KEVIN: Sí. Joder. Sí. Me voy a correr.
¡Joder! ¡Oh! ¡Oh sí! ¡Qué gusto! ¡Joder! Oh, sí. Joder... joder. Me cago en la puta. Joder.

En relación con la posicionalidad, la única escena sexual de *Looking The Movie* es un ejemplo (60) de interés debido al contraste entre la actitud de Patrick hacia el sexo y la de Jimmy, un hombre más joven que conoce en una salida. Considerando los guiones sexuales interpersonales, la posición del sujeto pasivo ha implicado tradicionalmente un papel sumiso durante el acto sexual; no obstante, la línea de Jimmy plantea un nivel de agencia transgresor frente a Patrick que en temporadas anteriores sostenía la noción de que el sujeto pasivo era inferior. En su estudio sobre la representación del sujeto asiático-estadounidense en las películas pornográficas, Nguyen (2004) cita unas líneas de una escena que se parecen a las de Jimmy («C'mon Harder», «That's a boy», «Faster», «That is») y el comentario que hace el autor es pertinente también para este ejemplo: «The dynamics of this scene complicate any easy attribution of topness/fuckee with feminine passivity. Even though Scott gets penetrated, he remains in control, administering orders, but visually and verbally dominating sexual activity» (Nguyen, 2004, p. 240).

A



B



EN

JIMMY: Holy fuck. You're really good at that.

PATRICK: I've been training.

JIMMY: I think I want you to fuck me.

PATRICK: We don't have to if you don't want to.

JIMMY: Don't you want to fuck me?

PATRICK: Yeah.

JIMMY: Then do it.

[...]

JIMMY: You feel so good. Can you put the brakes on, a bit?

Patrick: Sorry, is it hurting?

JIMMY: Don't flatter yourself. No, I just don't to come too... It's way too late for that, just go faster. Yes, yes. Oh, shit, fucking hell. Harder, harder! Oh, shit, oh, shit. Oh, Jesus Christ, fucking hell. Harder, harder. Oh, fuck, fuck. I'm gonna come.

ES-LA

JIMMY: ¡Santa mierda! Eres muy bueno en eso.

PATRICK: He entrenado.

JIMMY: Creo que quiero que me cojas.

PATRICK: No tenemos que coger si no quieres.

JIMMY: ¿No quieres cogermé?

PATRICK: Sí.

JIMMY: Entonces hazlo.

[...]

JIMMY: Ah, qué bien te sientes. Oye, podrías... Sí, ¿podrías parar? Para un momento.

PATRICK: Sí, lo siento, ¿te lastimo?

JIMMY: No seas presumido. No quiero llegar tan... Okey, muy tarde. Solo ve rápido. Oh, qué bien se siente. Más rápido. Carajo, carajo. Santo cielo. Más duro, duro. Carajo, carajo. Oh, cielos, me voy a venir.

ES-ES

JIMMY: ¡Ostia, puta! Eso... joder, se te da delicioso.

PATRICK: He estado practicando.

JIMMY: Creo que quiero que me folles.

PATRICK: No hace falta si no quieres.

JIMMY: ¿No quieres follarme?

PATRICK: Sí.

JIMMY: Pues hazlo.

[...]

JIMMY: Muy bien. Joder, qué gusto. Oye, puedes... sí, puedes... ¿echar un poco el freno?

PATRICK: Sí, perdona. ¿Te hago daño?

JIMMY: No te hagas ilusiones... No, es que no quiero correrme tan... vale, demasiado tarde, tú dale. Más rápido. Dale rápido. Sí, joder esto es la ostia. Sigue. Oh, Dios. Joder. Ay, Dios, cómo me gusta esto. Más fuerte. Dale, dale. Joder, me voy a correr.

En las versiones dobladas, como sucedió en los ejemplos 58 y 59, la selección de las frases e interjecciones deriva de crear un contexto íntimo y erótico. Los puntos en común son las frases en las que Jimmy se posiciona como el sujeto que dirige las acciones, bajo un modelo identitario conocido en inglés como *power bottom*. Esta frase, precisamente, ha sido transferida mediante transposiciones en ambas versiones del doblaje: «gustar por abajo» (ES-LA) y «gustar por detrás» (ES-ES); mientras que una frase próxima en inglés (*hungry bottom*) se ha traducido como «de acceso rápido» (ES-LA) o «culo hambriento» (ES-ES) (véase la tabla 19 en el capítulo anterior). En ambos casos, las frases traducidas apelan a un sentido potencialmente peyorativo de la posicionalidad pasiva o receptiva entre varones gay. Sin embargo, el hecho de que no exista una frase, en principio, equivalente en español sugiere la capacidad del inglés y, de su globalización relativa a las identificaciones sexuales, de sintetizar en frases como esta el imaginario sexual, los valores y los prejuicios vinculados con la sexualidad.

Los guiones sexuales interpersonales relacionados con la posicionalidad son muy recurrentes a lo largo de *Looking*. Aparecen en la forma de las unidades léxicas que se mencionaron en el capítulo anterior como referencias culturales (*power top*, *hungry bottom*, *power bottom*, *size queen*). Así señalan dimensiones de la identidad gay significativas, que no solo designan la posicionalidad (penetrativa o receptiva) de los personajes, sino que también son componentes de las identidades sexuales representadas, específicamente sobre cómo se experimenta el deseo mediante el cuerpo y cómo se logra el placer. Además de la oposición entre varones gay pasivos (receptivos) y activos (penetrativos), también se muestran representaciones de personajes versátiles (que pueden tomar ambas posiciones en la relación sexual) o que están en proceso de serlo. En ese sentido, la versatilidad se representa, por lo general, como un presupuesto de la sexualidad de los personajes, en consonancia con el paradigma post-Stonewall.⁷⁴ Sucede lo mismo con la figura del *power bottom* como una reconfiguración de la posición receptiva y cuestionamiento de la pasividad en las relaciones sexuales entre hombres.

74 Halperin (2012) también explica brevemente este paradigma: «The ideology of the Post-Stonewall period positively encouraged the rejection of previous, abject, supposedly self-hating forms of lesbian and gay male behavior. It insistently championed new, enlightened, egalitarian, symmetrical practices of both sex and gender, elevating them to the status of trademarks of lesbian and gay liberation, and transforming them into privileged elements in new lesbian and gay mal self-understandings» (p. 48).

Tabla 20 — Unidades léxicas relacionadas con la sexualidad

EN	ES-LA	ES-ES
<i>anal</i> (1)	sexo anal (1)	lo anal (1)
<i>balls</i> (1)	bolas (1)	huevos (1)
<i>blow</i> (1) / <i>give a blowjob</i> (2)	mamársela (2), hacer sexo oral a alguien (1)	hacer una mamada (3)
<i>butt-buddy</i> (1)	amiguito (1)	follaamigo (1)
<i>cock</i> (2)	verga (1), pito (1)	polla (1), rabo (1)
<i>cum</i> (4)	semen (4)	semen (2), lefa (2)
<i>dick</i> (2)	verga (1), pito (1)	se omite (2)
<i>fuck</i> (1)	cogida (1)	polvo (1)
<i>fuckbuddy</i> (1)	amigo para coger (1)	follaamigo (1)
<i>fuckfest</i> (1)	coger a lo grande	follar sin parar
<i>handjob</i> (1)	Se omite.	paja (1)
<i>hook-up</i> (1)	Se omite.	un polvo (1)
<i>masturbate</i> (2)	masturbarse (2)	masturbarse (2)
<i>penis</i> (1)	pene (1)	polla (1)
<i>sex</i> (2)	sexo (2)	polvazo (1), follar (1)
<i>slut</i> (2)	tonto (1), fácil (1)	calentorro (1), zorrón (1)
<i>suck</i> (2)	mamar (2)	chupar (1), comerse (1)
<i>to come</i> (8)	venirse (7), acabar (1)	correrse (8)
<i>to face-fuck</i> (1)	metérsela a la boca (1)	chupársela (1)
<i>to finger</i> (1)	meter el dedo (1)	meter el dedo (1)
<i>o finish off</i> (1)	hacer venir a alguien (1)	terminar (1)
<i>to fuck</i> (17)	acostarse con alguien (1), coger (13), metérsela (3)	tirarse a alguien (3), follar (14)
<i>to fuck around</i> (1)	coger con otros (1)	tirar a otros (1)
<i>to fuck in the butt</i> (2)	dar por el culo (1), coger por el culo (1)	meter hasta el fondo (1), follar (1)
<i>to get done up the butt</i> (1)	metérsela (1)	follarse a alguien (1)
<i>to go cruising</i> (1)	buscar sexo (1)	irse de cruising (1)

EN	ES-LA	ES-ES
<i>to have butt sex</i> (1)	coger por el culo (1)	darle al sexo anal (1)
<i>to have sex</i> (6)	acostarse con alguien (1), haber sexo (1), coger (1), tener sexo (3)	tirarse a alguien (1), follar (3), acostarse con alguien (1), pegarse un revolcón (1)
<i>to hook up</i> (5)	ligar (3), buscar cama (1), salir (1)	salir a ligar (1), ligar (1), buscar un rollo (1), liarse (2)
<i>to jerk off</i> (5)	jalársela (1), masturbarse (3), coger (1)	casársela (2), hacerse una paja (1), hacerse un pajote (1), comérsela (1)
<i>to lick ass</i> (2)	lamer el ano (2)	comer el culo (2)
<i>to pop the cherry</i> (1)	Se omite.	desflorar
<i>to rim</i> (2)	lamer culos (1), abordar (1)	comer el culo (2)
<i>to top</i> (1)	echarse a alguien (1)	tirarse a alguien (1)
<i>to toss off</i> (1)	Se omite.	hacerse una paja (1)

Para concluir esta sección, se presenta un resumen de las unidades léxicas y frases relativas a la sexualidad y la manera en que fueron traducidas. Son un total de 37 unidades, que suman 85 ocurrencias o instancias, que derivan de los segmentos codificados con la subcategoría «sexo». Como se ha expuesto, el tema del sexo cumple una función importante dado que avanzan los arcos argumentales de los personajes, como el vínculo que desarrollan los protagonistas con sus objetos de deseo. Son estas unidades las que permiten comprender cómo las normas de traducción de eufemización o disfemización ocurrieron en estos segmentos. En el caso del verbo *blow* o la frase *give a blowjob* que en inglés se entiende como un vulgarismo o signo duro referido al sexo oral en español (en ambas versiones) se usa también una expresión disfémica como «mamar», aunque en la versión ES-LA ocurre también el eufemismo «sexo oral» que estandariza la expresión. En el caso del sustantivo vulgar *cum* se recurre a un eufemismo como «semen» en ambas versiones, aunque en la versión ES-ES sucede también un signo duro como «lefa».

En otros casos, la versión ES-ES presenta sobre todo disfemismos que se interpretan a su vez como contribuyentes a la naturalización de esta versión del doblaje a la vez que produce una oralidad prefabricada o del lenguaje coloquial consistente en los eventos de habla entre los personajes. Por ejemplo, en relación con el sustantivo *sex* o la frase *to have sex*, en la versión ES-LA la mayoría de los casos registrados presenta el sustantivo «sexo»; mientras que en la versión peninsular se han usado varias unidades coloquiales/vulgares: polvazo, follar, tirarse a alguien, pegarse un revolcón. Esta poca variedad de frases o unidades en la versión ES-LA destaca aún más cuando aparece una sola vez la frase eufemística «acostarse con alguien» como una frase viable, aunque descartada en la mayoría de los casos.

7.2 La otredad racializada

Tabla 21 — Subcategorías reunidas en el segundo discurso mediante codificación axial

Categoría	Temporada 1		Temporada 2		<i>The Movie</i>
	Referencias	Episodios	Referencias	Episodios	Referencias
Raza/etnicidad	26	8	24	7	1

Richie aparece en el primer episodio de *Looking*, cuando Patrick viaja en el tren subterráneo de San Francisco y parece estar perdido; entonces, Richie comienza a coquetear con él. Una de las características más llamativas de su primera conversación es el inglés marcado en relación con el inglés de Patrick. Richie habla un inglés latino, en particular, el inglés chicano. Este tipo de inglés se puede comprender como «a non-standard variety of English, influenced by contact with Spanish, and spoken as a native dialect by both bilingual and monolingual speakers» (Fought, 2003, p. 1). Además, el uso del español de Richie, cuando pronuncia el nombre del bar en el que iba a trabajar, «Esta Noche», demuestra inicialmente su bilingüismo.⁷⁵ El acento como parte integral de la manera de hablar de Richie es un aspecto vinculable con la prosodia suprasegmental y la fonética, y de esta manera con la VOZ [CALIDAD DE LA VOZ] como modo comunicativo integrador. Este fenómeno se ha estudiado como «language-familiarity effect in talker identification», que se entiende como la identificación del sujeto como hablante de una segunda lengua a partir de su voz y otros rasgos relacionados (Perrachione, 2018).

Las otras características que se integran a este componente etnolingüístico del personaje son la clase social de Richie —significada por su ocupación de peluquero— y sus características físicas o fenotípicas [CORPORALIDAD]. Estas características físicas también acompañan al personaje en todas sus escenas. En otras palabras, este personaje es marcado por una diferencia inicial que adquiere matices en la medida que se inscriben en él los valores y símbolos que la narrativa le confiere a un cuerpo de color, no blanco. A lo largo de la serie, se revelarán más coordenadas del personaje (como su ascendencia mexicana, creencias religiosas, el estrato social de su familia y las actitudes de sus padres hacia su homosexualidad). Sin embargo, la manera en que se enmarca a Richie durante los primeros episodios de *Looking* conlleva establecer un constructo de raza muy específico y que se sostiene precisamente en la recurrencia de la categoría «raza/etnicidad» en el análisis de contenidos de las escenas multilingües.

⁷⁵ El actor Raúl Castillo, quien interpreta a Richie Donado en *Looking*, es de ascendencia mexicana por parte de padre y madre, y creció en Texas en una comunidad mexicano-estadounidense. Su uso del inglés en la serie, por ello, no representa una actuación de las características de inglés chicano o *crossing*, sino que el actor sí tiene las características étnicolingüísticas del personaje. Raúl Castillo, además, es el único actor que actuó en *Lorimer*, el corto dirigido por Michael Lannan, del que deriva la serie *Looking* (véase el capítulo 5 sobre el análisis de la serie).

La representación de Richie en *Looking* usa con regularidad el cambio de códigos o *codeswitching* —«the use of overt material from single morphemes to entire sentences from Language [2] in Language [A] discourse» (Backus & Dorleijn, 2009, p. 76)— para evidenciar su bilingüismo, lo que a su vez permite establecer su etnicidad chicana. El uso del inglés (L1) y el español (L2) en distintas escenas, además, plantea la manera en que Richie se identifica de manera positiva con el conjunto de componentes culturales que lo diferencian de los «gringos». En efecto, el uso del español ya sea mediante la alternancia de oraciones en inglés y en español, o la inserción de unidades léxicas establece una de las funciones más representativas del cambio de códigos: la estilización.⁷⁶ En los diálogos de Richie, entonces, el cambio de códigos evoca valores connotativos desde el modo lingüístico [LENGUA] que entran en interacción con los modos relativos a la voz y el cuerpo, y que no dejarán de actualizarse con cada aparición del personaje y el desarrollo de su línea argumental en la narrativa de la serie.

En estos casos el cambio de código es del tipo de inserción de palabras y no de alternancia oracional.⁷⁷ En los ejemplos 61 y 62, la capacidad de Richie de incluir palabras de la L2 en los enunciados en inglés constituye un recurso etnosemiótico que Patrick no posee y desconoce por ser monolingüe (y también etnocéntrico). En ambos ejemplos, las unidades insertadas («Señora» que hace referencia a una curandera y «escapulario») remiten al credo religioso de la comunidad chicana, que resulta ser un catolicismo negociado a partir de las migraciones y el (des)encuentro con otras prácticas religiosas en el sur de los Estados Unidos (Embry, 1996, p. 92). Los modelos identitarios relacionados con la comunidad chicana suelen caer en los tropos del pachuco revolucionario y del cholo creyente (Embry, 1996; List, 1996). Las referencias al catolicismo negociado dejan entender que Richie se aproxima más al segundo.

76 «In stylization, speakers shift into varieties or exaggerated styles that are seen as lying beyond their normal range, beyond what participants ordinarily expect of them, and this disjunction of speaker and voice draws attention to the speaker herself/himself, temporarily positioning the recipient(s) as spectator(s), and at least momentarily reframing the talk as non-routine – a joke, for example, or some kind of artful performance» (Rampton & Charalambous, 2012, p. 484).

77 Algunos autores establecen la diferencia entre cambio de códigos (*codeswitching*) y mezcla de códigos (*codemixing*). En el caso del primero, entienden que aplica solamente a alternancia interoracional de la L1 y L2; mientras que el segundo caso sucede cuando la L2 aparece intraoracionalmente (Lin & Li, 2012, p. 470).

A



B



EN

RICHIE: Ay, Pato. You worry about so much.

PATRICK: You don't?

RICHIE: I worry about... getting a paycheck, paying my rent...

PATRICK: Not the big stuff?

RICHIE: That's what I got my Señora for.

PATRICK: Your what?

RICHIE: My Señora.

PATRICK: Is that your grandma?

RICHIE: That's my abuela.

ES-LA

RICHIE: Ay, Pato, te preocupas por muchas cosas.

PATRICK: ¿Tú no?

RICHIE: Me preocupo porque me paguen, pagar mi renta.

PATRICK: ¿Por lo importante no?

RICHIE: Para eso tengo a mi señora.

PATRICK: ¿Tu qué?

RICHIE: Mi señora.

PATRICK: ¿Es tu abuela?

RICHIE: No es mi abuela.

ES-ES

RICHIE: Ay, Patt, te preocupas demasiado.

PATRICK: ¿Tú no?

RICHIE: Me preocupa cobrar la nómina, pagar la casa.

PATRICK: ¿Nada de lo gordo?

RICHIE: Para eso tengo a mi señora.

PATRICK: ¿A tu qué?

RICHIE: A mi señora.

PATRICK: ¿Es de tu familia?

RICHIE: No, no es de mi familia.

Ejemplo 62 | Discurso 2 | Raza/ etnicidad
Temporada 1 | Episodio 6 | 00:06:16

CM: voz; lengua; corporalidad

A	B	
		
EN	ES-LA	ES-ES
<p>RICHIE: I just wanted to, um... You see me wear my thing?</p> <p>PATRICK: Your necklace?</p> <p>RICHIE: No, not my necklace. My escapulario.</p> <p>PATRICK: Oh, yeah. The brown thing.</p> <p>RICHIE: Yeah yeah. It's something that, um... Someone's gotta give it to you; It's kind of a tradition. It's for good luck.</p>	<p>RICHIE: Y quería que... ¿has visto lo que uso en mi cuello?</p> <p>PATRICK: Tu collar.</p> <p>RICHIE: No, no mi collar. Mi escapulario.</p> <p>PATRICK: Ah, sí, el café.</p> <p>RICHIE: Sí, ese. Es algo que alguien debe dártelo. Es como una tradición para la buena suerte.</p>	<p>RICHIE: Quería que.. ¿has visto lo que llevo?</p> <p>PATRICK: El collar.</p> <p>RICHIE: No, el collar no, el escapulario.</p> <p>PATRICK: Ah, sí, eso marrón.</p> <p>RICHIE: Sí, eso. Es algo que te tienen que dar. Es como una tradición para tener suerte.</p>

El multilingüismo ficticio (*fictional multilingualism*), según Voellmer y Zabalbeascoa (2014), no excluye las variantes dialectales o caracterizaciones de personajes a partir de su vestimenta, acento y corporalidad. Como se explicó antes, en el caso de Richie, lo corporal junto con lo lingüístico y el recurso semiótico de la voz entran en juego para la representación de una posición de sujeto diferenciada. El realismo de este tipo de personaje también contribuye al sentido de realismo de la diégesis, esperado de una ciudad cosmopolita como San Francisco, y del tipo de vínculos y relaciones interraciales entre hombres gay en dichos espacios urbanos. Esta es una problemática destacada en el caso de textos (audiovisuales) multilingües en los que la L2 (o L3, desde la mirada traductológica) coincide con la lengua meta de la traducción (Voellmer & Zabalbeascoa, 2014). En estos casos, la lengua se vuelve un tema de la propia narrativa y así la traducción podría atender una función metalingüística (Grutman, 2020). A pesar de esta posibilidad, frente a la configuración semiótica de la versión fuente de *Looking*, las versiones dobladas no marcan el cambio de códigos mediante recursos lingüísticos o fonéticos, relacionados con alguna variante del español. En ese sentido, las versiones dobladas pasan de ser teleficción heterolingüe a una serie monolingüe. La representación de la diferencia de Richie se basa, en las versiones en español, en la diferencias sociales (clase) y corporales y en los símbolos relacionados con la cultura chicana.

Otros usos del cambio de código de Richie suceden para demarcar espacios de intimidad entre personajes. Ello sucede en principio con Patrick (a quien llama «Pato» y «Patt» en la versión ES-ES) y con los miembros de su familia que aparecen en un episodio de la segunda temporada. Los momentos de intimidad, no erótica, suceden cuando Richie comparte información de sí mismo o expresa su cariño a Patrick:

Ejemplo 63 | Temporada 1 | Episodio 5 | 00:08:50

They used to call me El Dientes when I was little.

- ▶ No me gustan. Me decían «El Dientes» cuando era niño.
- ▶ No me gustan. Me llamaban «El Dientes» de pequeño.

Ejemplo 64 | Temporada 1 | Episodio 2 | 00:14:35

Ay, chiquito. You're a funny guy.

- ▶ Ay, chiquito. Qué simpatico. (ES-LA)
- ▶ Ay, chiquitín. Qué gracioso. (ES-ES)

En el caso de la familia de Richie, en el ejemplo 65, se incluye una conversación entre su prima y él. Se trata de una escena multilingüe en la que Patrick aparece en una posición de desventaja por no comprender totalmente lo que se dice de él. La interacción entre Richie y su prima Ceci integra el cambio de códigos de forma muy dinámica. La conversación pone de relieve los recursos del español que le permiten a Ceci descalificar a Patrick (cuando le dice «pinche puto desgraciado») y a Richie dirigirse a ella con distintos tonos («Ey, calmadita» o «por favor»). La interacción entre Ceci y Richie, y la referencia a un personaje fuera de campo (Manny) contextualizan la escena en un espacio más cercano a Richie y su familia, en el que Patrick es la minoría.

A



B



EN

CECI: Come here, you.
 RICHIE: ¿Qué onda, prima?
 CECI: Now who's this adorable güerito?
 RICHIE: Ceci, this is Patrick. Patrick this is my cousin Ceci.
 Ceci: Espérame. Is this the pinche puto desgraciado Patrick that broke your heart? That Patrick?
 RICHIE: Ceci, no empieces.
 PATRICK: Oh wow.
 CECI: ¿Todavía andas con ese güey? ¿Después de todo lo que te hizo?
 RICHIE: Ey, calmadita. No ando con él. He's doing me a favor. Sorry. I forgot to warn you about my cousin's weird sense of humor.
 PATRICK: That's okay. I don't mind. It's so nice to meet you, Cici.
 CECI: Ceci.
 PATRICK: Sigh-see.
 CECI: Ceci. Ceci.
 PATRICK: Circe?
 CECI: You know what? Don't call me anything. How about that?
 RICHIE: Ceci, my friend Patrick here is doing me a favor by coming out here with me. So please behave. Por favor.
 CECI: ¿Quieren unas chelas?
 RICHIE: Uh, no. We got to get going.
 CECI: No, you're having a pinche beer because you weren't raised by wolves.
 Patrick: I wouldn't mind having a beer.
 CECI: See? He wouldn't mind having a beer. Hey, Manny. Bring these dudes some chelas from the fridge.
 PATRICK: Uno beer, chelas.

ES-LA

CECI: Ven.
 RICHIE: ¿Qué onda, prima?
 CECI: ¿Quién es este adorable güerito?
 RICHIE: Ceci, él es Patrick. Patrick, es mi prima Ceci.
 CECI: Espera, espera... ¿Es el pinche puto desgraciado Patrick que te rompió el corazón? ¿Ese Patrick?
 RICHIE: Ceci, no empieces.
 PATRICK: Ay, guau.
 CECI: ¿Todavía andas con ese güey? ¿Después de todo lo que te hizo?
 RICHIE: Ey, calmadita. No ando con él. Me está haciendo un favor. Lo siento. Debí advertirte sobre mi prima y su sentido del humor.
 PATRICK: No, está bien. No hay cuidado. Gusto en conocerte, Cici.
 CECI: Ceci.
 PATRICK: ¿Saysi?
 CECI: Ceci, Ceci.
 PATRICK: Ceysi.
 CECI: ¿Sabes qué? No me digas de ninguna forma, ¿está bien?
 RICHIE: Mi amigo Patrick me está haciendo un favor al venir aquí. Así que compórtate, por favor.
 CECI: ¿Quieren unas chelas?
 RICHIE: Ah, no. Tenemos que irnos.
 CECI: No, te tomas una pinche cerveza porque no te criaron los lobos, cabrón.
 PATRICK: Yo, yo sí quisiera una cerveza.
 CECI: ¿Ves? Él sí quiere una cerveza. Oye, Manny, tráele a estos batos unas chelas del refri.
 PATRICK: ¿Unas chelas?

ES-ES

CECI: Anda, ven aquí.
 RICHIE: Hola, prima.
 CECI: ¿Y quién es este chico tan guapo?
 RICHIE: Ceci, Patrick. Patrick, mi prima Ceci.
 CECI: Un momento... ¿Este es el Patrick ese del que me hablaste, que te destrozó el corazón? ¿Es ese?
 RICHIE: Ceci, no empieces.
 PATRICK: Vaya.
 CECI: ¿Todavía sigues con él? ¿Después de todo lo que te hizo?
 RICHIE: Oye, cálmate. No sigo con él. Me está haciendo un favor. Olvidé avisarte de este humor tan particular de mi prima.
 PATRICK: No pasa nada. No importa. Es un placer conocerte, Cici.
 CECI: Ceci.
 PATRICK: ¿Cici?
 CECI: Ce, ce...
 PATRICK: Cici...
 CECI: Oye, mira. No me llames nada y ya está.
 RICHIE: Ceci, mi amigo Patrick me está haciendo un favor al venir aquí. Así que compórtate, por favor.
 CECI: ¿Queréis una cerveza?
 RICHIE: Ah, no. Tenemos que irnos ya.
 CECI: No, te vas a tomar una cerveza conmigo porque nunca vienes, descastado.
 PATRICK: Venga sí, yo me tomo una cerveza.
 CECI: ¿Ves? él se va a tomar una. ¡Eh, Manny! Trae dos cervezas de la nevera.
 PATRICK: Te mete un grito y te cagas.

Patrick logra captar el tono y apenas algunas palabras de Ceci cuando se refiere a él, pero es incapaz de responder. Tampoco puede articular correctamente las vocales del nombre de la prima de Richie, por lo que ella evita dirigirse a Patrick directamente (lo trata en principio por *this* y *he*). En esta conversación, Patrick se posiciona como el otro, debido a su monolingüismo. En las versiones dobladas, se observa que la versión ES-ES estandariza el español usado en la versión en inglés, que sugiere un español principalmente mexicano mediante el uso de unidades como «güerito» o «chelas» o frases como «pinche puto». En otras palabras, la versión peninsular traduce intralingüísticamente dichas frases dejando de lado la variación de uso del español. En el caso de la versión ES-LA, se observa que se ha pretendido enfatizar la variación dialectal (diatópica o diastrática) incluyendo algunas unidades como «cabrón», «batos» o «refri», que constituyen ejemplos de variación y naturalización menos frecuentes en el doblaje para América Latina. En ese sentido, de acuerdo con la manera en que se suelen categorizar los tratamientos de la traducción de una L3 en películas multilingües, en la versión ES-ES se optó por la naturalización, mientras que en la versión ES-LA, por la compensación (García Luque, 2020; Voellmer & Zabalbeascoa, 2014).

En otras escenas, Richie es quien termina siendo posicionado como el otro; ello sucede con regularidad en la primera temporada. En el ejemplo 66, la primera vez que Agustín se refiere a Richie, lo califica como «cholo». En la versión ES-ES, el cambio de la palabra «cholo» por «panchito» moviliza significados distintos a los propuestos en el texto en la versión fuente o la ES-LA. En el caso de la palabra «cholo», se trata de una categoría que racializa el cuerpo de Richie, pero que también apunta a un imaginario colonial relacionado con la estratificación del mestizaje. Esta es una interpretación crítica de esa palabra, a pesar de que esta pueda tener un uso más atenuado o menos peyorativo en el contexto del ejemplo. En el caso de la versión ES-ES, la palabra «pancho» o «panchito» se trata de una categoría que también interpela a los sujetos latinos y marca su cuerpo mediante significados raciales. No obstante, se trata de una categoría contemporánea, que funciona como una palabra peyorativa ante los miembros de la diáspora latinoamericana principalmente hacia España. En ese sentido, este cambio de la unidad es una forma de naturalización, en la que la otredad del personaje chicano se interpreta desde otra mirada del Norte global, no estadounidense, sino español. Este rasgo microtextual refleja una posición probablemente no intencionada y que refleja una comprensión funcionalista de la TAV, pero que de todas formas apela a un discurso duro sobre la raza.

Ejemplo 66 | Temporada 1 | Episodio 2 | 00:00:27

Agustín: Can you believe our little brother is getting himself a cholo boyfriend?

- ▶ ¿Puedes creer que nuestro hermanito se consiguió un novio cholo? (ES-LA)
- ▶ ¿Te lo puedes creer? Aquí el colega quiere echarse un novio panchito. (ES-ES)

Lo interesante es que Agustin también es de ascendencia latina, como lo expresa Frank al referirse a él como «my little cubano sandwich» (temporada 1, episodio 1). La palabra «cholo», en este contexto, tiene una carga principalmente peyorativa, en tanto el calificativo reúne componentes de racismo y clasismo que Agustin intenta negar —«I can't be racist. I'm Latino» (temporada 1, episodio 2)—. Sin embargo, el racismo velado termina por enmarcar el personaje de Richie incluso aunque este no aparezca en escena.

La diferenciación entre Richie y Agustin sucede en otro momento en el que Patrick llega a una reunión usando el escapulario que Richie le había regalado. Es la primera vez que Agustin se encontrará con Richie. Los siguientes dos ejemplos muestran la manera en que el cambio de códigos marca la interacción y el desencuentro entre ambos personajes. En ambos casos, las versiones dobladas en español reflejan el uso estratégico de la L3 para la construcción de la tensión entre los personajes.

Ejemplo 67 | Discurso 2 | Raza/etnicidad
Temporada 1 | Episodio 6 | 00:09:28

CM: lengua; voz; gestualidad

A



B



EN

RICHIE: It's an escapulario.
 PATRICK: «Escapulario».
 RICHIE: ¿Qué? ¿Nunca te han dado un escapulario?
 AGUSTIN: Uh, no. I've never even seen something like that before.
 PATRICK: Really?
 RICHIE: Qué raro. Yo tengo un chingo de amigos cubanos que los usan.
 AGUSTIN: Well, I don't know a single Cuban who'd wear something like that.

ES-LA

RICHIE: Es un escapulario.
 PATRICK: Escapulario.
 RICHIE: ¿Qué? ¿Nunca te han dado un escapulario?
 AGUSTIN: No. Ni siquiera había visto uno de esos.
 PATRICK: ¿En serio?
 RICHIE: Qué raro, yo tengo un chingo de amigos cubanos que los usan.
 AGUSTIN: Pues no conozco a un solo cubano que use algo así.

ES-ES

RICHIE: Es un escapulario.
 PATRICK: Un escapulario.
 RICHIE: ¿A ti nunca te han dado un escapulario?
 AGUSTIN: Eh... no. Nunca había visto nada parecido.
 PATRICK: ¿En serio?
 RICHIE: Qué raro, yo tengo muchos amigos cubanos que los usan.
 AGUSTIN: Pues yo no conozco a un solo cubano que los lleve.

A



B



EN

RICHIE: Yo, man. What's your fucking problem with me, dude? Why don't you just say it to my face?

AGUSTIN: Dude... no, I'm sorry. I didn't mean any disrespect. En verdad, hermano, fue sin querer.

RICHIE: Oh, hermano. Now I'm your fucking hermano. Man, fuck you.

PATRICK: Okay, come on, Richie. Just... don't. Let's go.

ES-LA

RICHIE: Oye, imbécil, ¿cuál es tu puto problema conmigo? Dímelo en la cara.

AGUSTIN: Oye, yo no, no quería faltarte el respeto. En verdad, hermano, fue sin querer.

RICHIE: «Hermano». Ahora soy tu puto «hermano». Vete a la mierda.

PATRICK: Tranquilo, Richie. Déjalo. Vámonos.

ES-ES

RICHIE: Oye, tío, ¿qué problemas tienes conmigo? Dímelo a la cara, vamos.

AGUSTIN: Oye, tío, no, no quería faltarte el respeto. De verdad, hermano, fue sin querer.

RICHIE: Oh, «hermano», ahora soy tu puto «hermano». ¡Que te follen!

PATRICK: No, venga, Richie. Déjalo. Vamos.

Richie no conocía a Agustin, pero le habla en español porque comparten repertorios étnicos—suposición que deriva de los rasgos físicos de Agustin probablemente—. La pauta de Richie para hablar en español apunta a una intención de encontrar espacios comunes, movilizar acciones afiliativas a una cultura de base compartida (Rampton & Charalambous, 2012, p. 489). No obstante, Agustin se desidentifica respondiendo en inglés a pesar de que Richie habla en español en dos oportunidades. En el segundo ejemplo, el cambio de código sucede por parte de Agustin («En verdad, hermano, fue sin querer»), pero resulta disonante y recibe una respuesta violenta de Richie. Él pone de relieve que, momentos antes, Agustin simplemente prefería no hablar en español. La respuesta de Richie marca el cambio de código de Agustin como un caso de *crossing* lingüístico⁷⁸, un uso de la lengua en cuestión que se considera ilegítimo por parte de los interlocutores.

Agustin y Richie resuelven este conflicto durante la primera temporada, y mantienen una relación amical hasta el final de *Looking*. Sin embargo, el posicionamiento de Richie es clave para establecer qué lugar asumen los otros personajes gay. Agustin y Richie comparten una ascendencia latina; sin embargo, por cuestiones de clase y etnicidad, son distintos

⁷⁸ Rampton y Charalambous (2012) definen el *crossing* lingüístico como «the use of a language or variety that feels anomalously “other” for the participants in an activity, involving movement across quite sharply sensed social or ethnic boundaries, in ways that can raise questions of legitimacy» (p. 482).

(Agustin es latino, pero no chicano, y tiene una educación universitaria en artes). Sucede lo mismo entre Patrick y Richie; sin embargo, la diferencia se agudiza en la medida que los factores étnicos y de clase se integran a una noción de raza que, a su vez, emerge de las características físicas de Richie. En el caso de las versiones dobladas, la lengua como modo comunicativo que cumplía una función metalingüística y así constituía la diferencia del personaje deja de ser significativa frente a otros recursos como la corporalidad y los símbolos de pertenencia chicana integrados en la narrativa. La interacción de otros modos comunicativos es la que permite que el discurso sobre la racialización del personaje de Richie se transfiera también a las versiones dobladas.

Richie aparece en el episodio final de la primera temporada y termina la relación con Patrick. La escena le da agencia al personaje de Richie en la medida que es él quien decide alejarse y, por otro lado, porque es consciente del racismo de Patrick: «I know that I'm extra sensitive about where I'm from, and that's my own thing. And you have your own issues about it. I know you think you don't, but you do» (temporada 1, episodio 8).

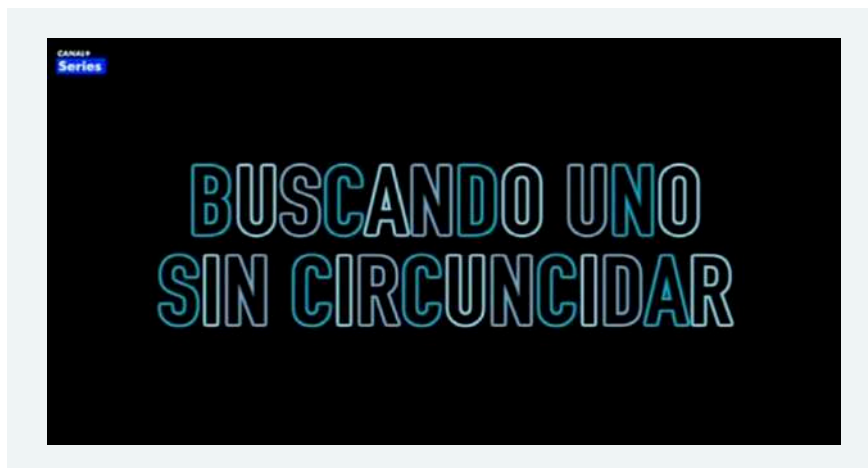
7.3 El cuerpo blanco y masculino como eje del deseo

Tabla 22 — Subcategorías reunidas en el tercer discurso mediante codificación axial

Categorías/ subcategorías	Temporada 1		Temporada 2		<i>The Movie</i>
	Referencias	Episodios	Referencias	Episodios	Referencias
Sexualidad	134	8	141	10	32
Cuerpo	30	8	33	10	5
Deseo	42	8	42	10	10

El posicionamiento de Richie como el otro racializado señala a otra posición no marcada, que es la que ocupan los sujetos blancos. La raza, como constructo, no incluye necesariamente aspectos físicos; sin embargo, es un factor eficiente en la integración de prejuicios. Por ejemplo, en el caso de Agustin, a pesar de su ascendencia latina y rasgos físicos, este personaje forma parte del grupo de amigos blancos y protagonistas. La construcción racial, por ello, depende tanto de los contenidos de los enunciados que circulan en *Looking* como de los tipos de cuerpos que se muestran en la serie. Por otro lado, Richie, sin ser miembro del grupo de protagonistas blancos, se mantiene relevante en la serie debido a que resulta ser el objeto de deseo de Patrick. Esta función de Richie no depende de él, sino que se construye a partir del lugar privilegiado de Patrick, quien sí puede desearlo. Es por ello que la racialización de Richie sucede mientras también se le construye como un personaje alterno y deseable, precisamente, debido a su diferencia.

Figura 82 — Intertítulo del episodio «Looking for Uncut» en español peninsular



El título del segundo episodio aborda la fetichización del otro racializado casi de manera literal: «Looking for uncut». La versión emitida en España cuenta con un intertítulo que estandariza la palabra coloquial *uncut* como «sin circuncidar» (figura 82); en la versión para América Latina, no se incluía este tipo de paratexto antes del inicio de los episodios. La palabra *uncut* (coloquial en inglés para *uncircumcised*, como en *uncut men*) es «banally descriptive, nevertheless has a sexualized ring to it: more often than not it describes the properties of a porn star, a hustler or a man seeking or being sought for sexual contact» (Kalha, 2014, p. 376). La connotación subalterna y paradójicamente sexual deriva de la diferencia de los hombres no circuncidados y la alteridad en la que se posicionan frente al hombre blanco estadounidense.⁷⁹ En los siguientes ejemplos, Agustin y Patrick hablan de las relaciones sexuales casuales y del cuerpo mexicano/chicano de Richie.

79 Kalha (2014) expone una breve genealogía del discurso higienista de la circuncisión, que se estableció en el siglo xx en Estados Unidos. El origen de la práctica, con base en prácticas judeocristianas, se vinculó con la manía contra la masturbación de fines de siglo xix y el temor a los carcinomas de inicios del siglo xx. Es decir, el criterio moral contra la masturbación se reinterpretó mediante la ciencia médica como una práctica saludable. Y, de esta práctica saludable o preventiva, la noción del control de bacterias es la que termina creando el valor higiénico de la circuncisión. Thomson (2008) suma a la noción de lo higiénico el valor estético del hombre circuncidado, en la medida que el órgano sexual pasó a significar la totalidad del cuerpo como un cuerpo masculino. El pene circuncidado da la impresión de una erección permanente, por lo que se relaciona con la virilidad y la función sexual masculina. Por ello, la práctica saludable e higiénica se convirtió en una cirugía estética y de normalización de los cuerpos masculinos. «Here the argument is that the circumcised penis is viewed as more masculine in terms of its aesthetic effect and in terms of the removal of what is constructed as feminised flesh» (Thomson, 2008, p. 33).

Ejemplo 69 | Discurso 1 | Sex.: Sexo/deseo
Temporada 1 | Episodio 2 | 00:00:28

CM: lengua; voz; gestualidad

A



B



EN

PATRICK: And who said anything about a boyfriend? Maybe I just wanna get myself a fuckbuddy.

DOM: Wait, what? Can you say that again, but just a little slower this time?

PATRICK: A... fuckbuddy.

DOM: Okay, that's never gonna happen.

ES-LA

PATRICK: ¿Y quién dijo algo de un novio? Tal vez nada más quiera un amigo para coger.

DOM: Espera, ¿qué? ¿Podrías repetirlo? Pero un poco más despacio ahora.

PATRICK: Un... amigo para coger.

DOM: Eso nunca va a pasar.

ES-ES

PATRICK: ¿Y quién ha dicho nada de un novio? A lo mejor solo quiero un follaamigo.

DOM: Espera, ¿qué? A ver, repite eso, pero... un poquito más despacio.

PATRICK: Un... follaamigo.

DOM: ¿En serio? Ni de coña, chaval.

En el ejemplo 69, Dom supone que Patrick busca solamente relaciones estables; sin embargo, Patrick revela que su interés en una relación amorosa es menos urgente que su deseo por un compañero erótico y sin un vínculo emotivo (*fuckbuddy*). Dom y Agustin muestran su incredulidad [GESTUALIDAD] frente a la actitud positiva de Patrick con respecto a la expresión de una sexualidad más liberal. Aquí sucede que Patrick repite la palabra *fuckbuddy* (encuadre A) exagerando la articulación [GESTUALIDAD; CALIDAD DE LA VOZ]. El equivalente usado en la versión ES-ES («follaamigo») se adecúa a la articulación bucal del inglés sin mayores problemas; en el caso de la versión ES-LA, la frase se articula rápidamente para adecuarse a la sincronía fonética. Este es uno de los casos en los que un tipo de vinculación sexual específico tiene un significante en español peninsular, pero no uno que pueda usarse en una versión para toda América Latina. La palabra *fuckbuddy* puede ser reconocible en algunos países latinoamericanos o grupos homosociales que reciben mucha influencia del inglés, pero no hay ningún registro que normalice la palabra.

Una vez que Patrick ha expresado la posibilidad de considerar a Richie solo como «un amigo para coger», Agustin y Dom posicionan el cuerpo de Richie como potencialmente distinto. Agustin es quien señala inicialmente la posible característica corporal de Richie y la manera en que interpreta la diferencia como algo esencial («a real Mexican»; en ambas versiones en español «un mexicano auténtico»). Así, el mismo Agustin se desidentifica de cualquier similitud étnica que podrían compartir Richie y él como latinos. A partir de ello, elabora sobre las implicaciones

eróticas que Richie no esté circuncidado. En el caso de las versiones en español, se puede ver distintas formas de abordar la palabra *uncut* del inglés, que demuestra en ambos casos una intención por variar el léxico en relación con el tono defensivo de Patrick. Inicialmente se usan las expresiones «que no tenga circuncisión» (ES-LA) y «que no esté circuncidado». Sin embargo, cuando Patrick responde con cierta molestia [CALIDAD DE LA VOZ] a Agustín, las versiones en español cambian de fraseo. En el caso de la versión ES-LA, Patrick dice «Espero que lo tenga entero», mientras que en la versión ES-ES, «Espero que tenga frenillo». En ambos casos se trata de formas eufemísticas de referirse al órgano sexual de Richie, pero son distintas en cuanto al tipo de metonimia. En el caso de la versión peninsular, la comparación con otra parte del cuerpo (la lengua) hace la expresión más humorística, sin dejar de ser vulgar.

Ejemplo 70 | Discurso 3 | Sex.: cuerpo/deseo
Temporada 1 | Episodio 2 | 00:00:44

CM: lengua; voz; gestualidad

A



B



EN

AGUSTIN: Hey, you know he'll probably be uncut if he's a real Mexican.

PATRICK: Okay.

AGUSTIN: You prepared for that?

PATRICK: Prepared? What's that supposed to mean? You make it sound like I should take an evening course.

AGUSTIN: Yeah, you should. I'm just...

DOM: Hey, it's true.

AGUSTIN: I'm just saying. It's a whole different ballgame down there. You gotta... you gotta know what you're doing.

PATRICK: Okay, you know what? Fuck you. I hope that he is uncut. I'm gonna get myself a Mexican fuckbuddy, whether you like it or not.

ES-LA

AGUSTIN: Oye, es probable que no tenga circuncisión si es un mexicano auténtico.

PATRICK: ¿Y qué?

AGUSTIN: ¿Estás preparado para eso?

PATRICK: ¿Preparado? ¿Qué...? ¿Qué significa eso? Lo dices como si tuviera que tomar un curso.

AGUSTIN: Tal vez deberías.

DOM: Sí, es cierto.

AGUSTIN: Te lo advierto, ese juego de pelota es muy distinto. Tienes que saber bien lo que haces.

PATRICK: ¿Ah, sí? Pues vete al carajo. Espero que lo tenga entero. Me voy a conseguir un amigo mexicano para coger, no me importa si te gusta o no.

ES-ES

AGUSTIN: Oye, quizá no esté circuncidado si es un auténtico mexicano.

PATRICK: Vale.

AGUSTIN: ¿Estás preparado?

PATRICK: ¿Preparado? A ver, ¿eso a qué viene? Ni que tuviera que dar un cursillo de sexo.

AGUSTIN: Igual deberías.

[Se omite].

AGUSTIN: Solo digo que la movida es distinta y tienes que saber por dónde te andas.

PATRICK: Oye, que te den por culo. Espero que tenga frenillo. Que sepas que me voy a pillar un follaamigo mexicano, te guste o no.

Patrick, entonces, no consideraba a Richie como un sujeto con quien establecer una relación romántica —(«He's not really my type» (temporada 1, episodio 1)—, sino solo mantener un vínculo sexual. Con esta conversación inicial es que el cuerpo de Richie se topicaliza a lo largo del episodio. En una escena en la que Patrick está solo en casa, se le ve frente a la computadora y la cámara enfoca con claridad que en la barra de búsqueda de Google dice «uncut Latin cocks» (figuras 83 y 84). En la versión ES-ES, se ha oralizado la frase con Patrick leyéndola en voz baja a la vez que escribe: «Pollas de hispanos sin circuncidar». En la versión ES-LA, es la voz de una mujer que lee cada palabra mientras aparece en la pantalla: penes, latinos, sin circuncidar. El fraseo de la búsqueda resulta significativo en las tres versiones, dado que se incluye la referencia a la ascendencia de Richie en tanto identificación étnica. La versión EN y ES-LA hacen referencia a la identidad latina, a comunidades de migrantes o sujetos con ascendencia latinoamericana; sin embargo, en dicha categoría se incluye también significados de un pasado colonial (Pastrana *et al.*, 2017). La etiqueta *hispanic* («hispano/a»), por otro lado, es un término panétnico que proporcionalmente tiene más aceptación por parte de los grupos de personas con ascendencia hispanoamericana en los Estados Unidos (Martínez & Gonzalez, 2020). Como sucedió, en el ejemplo 66 antes analizado, la manera en que las etiquetas hacen referencia a identidades racializadas parece tener dos enfoques distintos en cuanto al doblaje ES-LA y ES-ES.

Figura 83 — Detalle de la búsqueda de imágenes de Patrick (temporada 1, episodio 2)

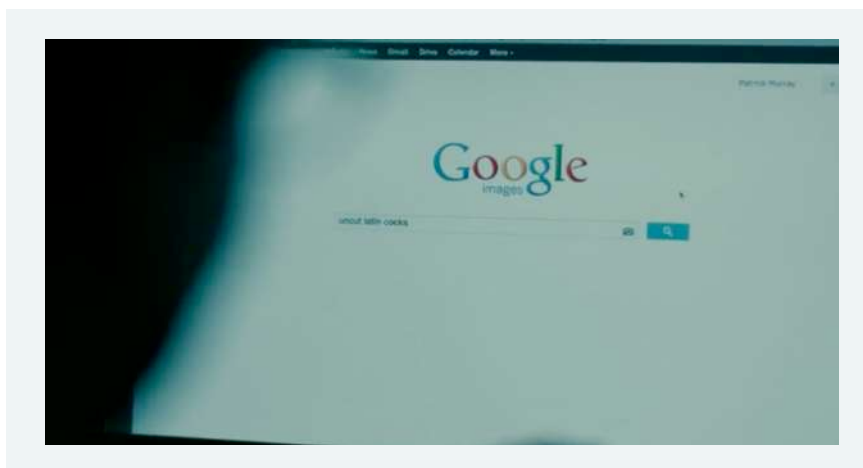
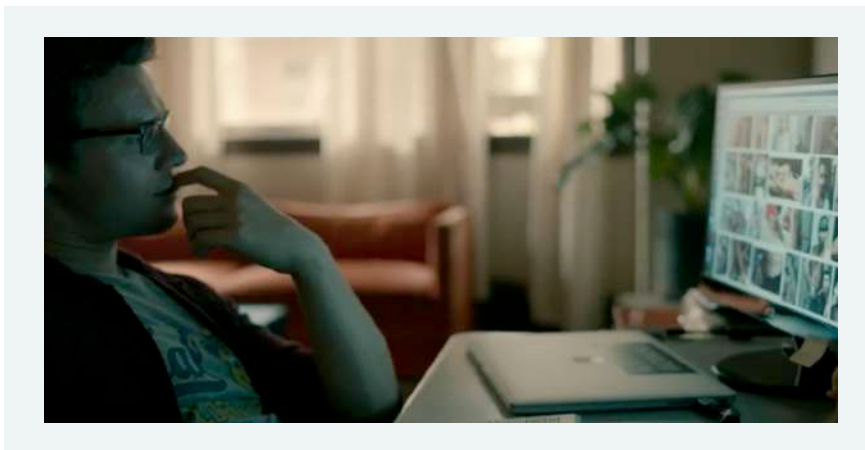


Figura 84 – Patrick observa los detalles de su búsqueda (temporada 1, episodio 2)



En la última parte del episodio «Looking for Uncut», Patrick descubre que Richie sí está circuncidado:

Ejemplo 71 | Temporada 1 | Episodio 2 | 00:23:09

PATRICK: I'm a little disappointed. I'm completely kidding. I'm a sucker for cleanliness, so this is actually much better.

- ▶ Estoy un poco decepcionado. No, estoy bromeando. Soy un maniático de la limpieza, y es una buena noticia. (ES-LA)
- ▶ [RICHIE: Pareces decepcionado]. Pues sí, un poquito. Estoy de coña. Soy un maniático de la limpieza, así que mucho mejor. (ES-ES)

La relación que establece entre la circuncisión y una noción de higiene resulta impertinente y Richie decide irse de la casa de Patrick. Richie comprende que las expectativas de este se basaban en prejuicios. En la segunda temporada, el personaje de Patrick vuelve sobre el tema de la circuncisión, pero esta vez es con respecto al cuerpo de Kevin (blanco, europeo):

Ejemplo 72 | Temporada 2 | Episodio 2 | 00:05:43

PATRICK: I was just telling him about that nice, big, juicy foreskin of yours.

- ▶ Oh. Sí, sí, eso. No, lo siento, es que... le estaba contando de ese gran jugoso prepucio que tienes...
- ▶ Oh. Ya, eso. No, lo siento. Solo... solo le estaba contando lo sabrosón que tienes el prepucio.

La aparente contradicción (¿con o sin circuncisión?) del deseo de Patrick se explica considerando que Kevin no es un otro racializado. Con estas acciones, Patrick demuestra una curiosidad que finalmente se convierte en un deseo erótico. La diferencia se encarna en el cuerpo de Richie reforzando la idea de que es un sujeto racializado a partir de coordenadas culturales, de clase, físicas (de espacios corporales específicos).

La propuesta de análisis más próxima a esta investigación, por su carácter traductológico, es la de Martínez Pleguezuelos (2018). El autor propone que *Looking* potencia las distintas facetas de los protagonistas gay y que la narrativa, en general, construye «un paradigma no esencialista que rompe la barrera del estereotipo y se aproxima desde posturas más inclusivas al colectivo LGBTQ» (Martínez Pleguezuelos, 2018, p. 118). Asimismo, opina que la inclusión de personajes de distintas razas permite representar la realidad interseccional de las relaciones de dicho colectivo, en las que la identidad sexual no tiene por qué ser la característica más destacada de los personajes de *Looking* (Martínez Pleguezuelos, 2018, p. 119). Esta interpretación general de *Looking* halla su fundamento en algunos aspectos destacados de la serie. No obstante, si bien *Looking* incluye personajes de ascendencia latina (Agustin y Richie), la construcción racial apunta sobre todo a una normalización del cuerpo blanco y a este como eje del deseo. La diferencia de interpretación parece radicar en que la noción de raza en el caso de Martínez Pleguezuelos (2018) se basa en la apariencia física de los protagonistas, mientras que el trabajo de análisis realizado en la sección sobre «la otredad racializada» parte de una mirada constructivista de la categoría «raza» y la manera en que este constructo se encarna en el cuerpo de los sujetos representados.

En clave mulveyana, la manera en que la serie construye los objetos de deseo de sus protagonistas y también construye la otredad apunta a una identificación con el espectador, con la finalidad de que lo que se muestra en pantalla también sea placentero. Mulvey plantea que las convenciones de lo filmico centralizan la forma humana. «[C]uriosity and the wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world» (Mulvey, 2012, p. 61). Si bien Mulvey hace una crítica pertinente sobre la mirada masculina heterosexual del cuerpo de la mujer, su propuesta teórica es extrapolable para comprender cómo la representación del cuerpo de varones homosexuales en la pantalla (chica) apunta a la revelación de a quién pertenece la mirada. La mirada del sujeto que desea en *Looking* pertenece al conjunto de protagonistas blancos, con los que se espera que los espectadores superpongan su propia mirada y logren identificarse. El primer y último episodio de la segunda temporada son representativos de esta manera de construir la mirada y lo que se mira.

A



B



C



D



EN

DOM: Oh my God. Gayest beach ever.

PATRICK: I had no idea this beach was here.

DOM: I had no idea there was so much nakedness on this beach.

AGUSTIN: We have arrived.

DOM: I really think we should just stop.

AGUSTIN: Paddy, even you could get laid if we stopped.

[...]

DOM: God, this is beautiful.

AGUSTIN: Dom, I think we found our flow here. Right?

DOM: Oh my God. There are some men up here. Smell that Testosterone.

AGUSTIN: We're hitting bear beach, baby.

DOM: That's a lot of man.

[...]

EDDIE: With fur like that, there's no way you play good. Come to the woods tonight. Bring the clone and the seal pup.

ES-LA

DOM: Ay, por Dios, es la playa más gay del mundo.

PATRICK: No sabía que esta playa estaba aquí.

DOM: No sabía que había tanta desnudez aquí.

AGUSTIN: Hemos llegado, caballeros.

DOM: Realmente pienso que deberíamos parar.

AGUSTIN: Paddy, hasta tú podrías tener sexo si paramos.

[...]

DOM: Ay, es hermoso.

AGUSTIN: Creo que encontramos el paraíso, ¿verdad?

DOM: Ay, por Dios. Vaya que hay hombres aquí. Se siente la testosterona.

AGUSTIN: Es el día en que los osos vienen a la playa.

DOM: Hay muchos hombres.

[...]

EDDIE: Con ese vello, no creo que te portes bien. Vengan al bosque esta noche... Trae al clon y a la foca bebé, son bienvenidos.

ES-ES

DOM: ¡Madre de Dios! Es la playa más gay del mundo.

PATRICK: No tenía ni idea de que esta playa estaba aquí.

DOM: Ni yo de que hubiera tanto tío en bolas en esta playa.

AGUSTIN: Final de trayecto.

DOM: Creo que deberíamos parar.

AGUSTIN: Paddy, seguro que hasta tú mojarías.

[...]

DOM: Esto es precioso.

AGUSTIN: Creo que por este lado del río vamos mejor, ¿verdad?

DOM: Por Dios. Pero cuánto rabo hay por aquí. ¿Oléis la testosterona?

AGUSTIN: Toca día de playa, chicos.

DOM: Hay mucho chulazo.

[...]

EDDIE: Con ese pelamen, ni de coña puedes ser bueno. Vente al bosque esta noche. Tráete al clon y a la foquita. Os esperamos.

En el ejemplo 73, el (gran) plano general de la playa deja ver una bandera gay y mayoritariamente varones blancos, algunos de ellos desnudos (encuadre A) [PLANIFICACIÓN; CORPORALIDAD]. Tanto Dom como Agustin expresan su deseo en estas escenas («God, this is beautiful», «I think we found our flow here»). Cuando se acercan a otro punto de la playa, Dom vuelve a expresar su deseo: «There are some men up here. Smell that Testosterone». La versión ES-ES es más dura al igualar a los hombres con el órgano sexual: «Pero cuánto rabo hay por aquí». La cámara muestra un plano general que ahora reúne los cuerpos de los tres amigos y los intercala con los cuerpos de los hombres en la playa [PLANIFICACIÓN; CORPORALIDAD; COMPOSICIÓN]. La imagen sirve para mimetizarlos con los otros sujetos (encuadre B). Entonces sucede otro proceso de identificación de los hombres de la playa cuando Agustin los identifica como «osos» («We're hitting bear beach, baby») y Dom incide en el volumen de los cuerpos («That's a lot of man»). La versión ES-LA sigue de cerca la expresión en inglés, usando la palabra «oso» para *bear*. De esta manera, la aparición de Eddie como cuerpo significativo del oso ocurre también en la versión ES-LA, como un caso de cohesión semiótica. Sin embargo, la versión ES-ES omite la referencia al modelo identitario/corporal de los osos y, más bien, usa una unidad coloquial «chulazo» para expresar el deseo enfocado en los cuerpos. No obstante, a diferencia de la expresión «oso», el «chulazo» moviliza sentidos de clase popular.

El diálogo entre Agustin y Eddie resulta de interés porque muestra la manera en que los sujetos pueden normalizarse a partir de tipos o modelos identitarios construidos históricamente, incluso en el marco de la liberación gay. Eddie marca a los tres amigos con categorías basadas en los tipos de cuerpo: *clone* (Dom), *seal pup* (Patrick) y, en el caso de Agustin, se refiere a su vello corporal como *fur* —lo que lo incluye dentro de la comunidad de los osos, específicamente, como una nutria (*otter*)—. Dean (2009) se refiere a estos tipos del «gay marketplace of desire» para plantear que se trata de una manera en que los varones gay pueden hacer encajar los cuerpos de otros en sus propios intereses eróticos. Se trata de una manera de materializar el deseo en el imaginario corporal, aunque la variabilidad del deseo siempre termine superando los modelos disponibles. Así los tipos resultan insuficientes y el deseo escapa de cualquier forma de contención. Los tipos, por ello, funcionan momentáneamente y se enfocan solo en un aspecto del erotismo, por ejemplo, el cuerpo, mientras quedan fuera otros factores —los actos sexuales, las posiciones, los accesorios o los entornos— (Dean, 2009, p. 163).

La traducción de estas categorías, como se ve en los ejemplos, puede enfocar aspectos distintos de acuerdo con el equivalente usado. Esta diferencia radica en que las unidades léxicas históricamente construidas ponen de relieve el deseo enfocado en los tipos de cuerpo, pero también basado en nociones de clase, etnicidad o posiciones de género. Por ello, ya sea que estos términos se traduzcan u ocurran como préstamos en el texto meta, no se debe asumir una posición positivista basada en una equivalencia con los componentes semánticos, identitarios o históricos de las unidades. Como han planteado Gualardia y Baldo (2010), en torno a las identidades *bear* y *orso*, la globalización de las identidades puede interpretarse mejor según la metáfora de la migración, mediante la que las

etiquetas identitarias se resemantizan con cada trayecto y, una vez que vuelve a un punto de partida, llevan consigo la respuesta de la experiencia de la diáspora. En estas escenas, lo que vemos es a un grupo de sujetos reconocerse entre ellos mismos como potenciales objetos erotizables a partir de las similitudes de sus cuerpos o de cuerpos que se pueden normalizar a partir de una tipología preexistente.

En *Looking*, la posicionalidad sexual (penetrativa/receptiva) establece un tropo sobre el género y la identidad sexual. La recurrencia de modelos identitarios gay basados en la posicionalidad sexual (*power top*, *hungry bottom*, *size queen*, *power bottom*) es un medio para comprender los significados que se asignan al deseo y al cuerpo del hombre gay y, en particular, a las masculinidades de estos sujetos. En el ejemplo 74, Patrick menciona un modelo identitario que se basa en la posicionalidad sexual: Matthew no solo es un hombre gay receptivo, sino que sus actos sexuales lo convierten en un *power bottom* (un hombre gay pasivo con actitudes dominantes). El personaje a quien se refieren aparece en otras escenas como un sujeto hipermasculino y, por ello, su posición sexual se supone penetrativa. Por ello, la pregunta inicial de Patrick revela incredulidad [CALIDAD DE LA VOZ]; en el caso de las versiones en español se recrea la entonación y, en ambos casos, se usan unidades coloquiales para el verbo *top*: «los dos se echaron a Matthew» (ES-LA) y «los dos os tirasteis a Matthew». No obstante, el verbo en inglés es más específico en relación con la posición penetrativa, mientras que en ambos casos dicho sentido debe inferirse a partir de lo que continúa de la conversación.

En ese mismo diálogo, Patrick no se identifica solo como un gay activo, sino que asume una posición más dominante, masculina, como en el caso de Matthew, y por ello se define como *power top*. En la versión ES-LA, se opta por una frase eufemística «estoy llegando a ser muy bueno estando arriba»; sin embargo, esta expresión no moviliza los componentes (dominación, expresión de género masculina) de la frase en inglés. En el caso de la versión ES-ES, se propone que Patrick tiene una faceta de activo dejando entender que su faceta de pasivo estaba más «avanzada». Sin embargo, a lo largo de la primera temporada, se establece claramente que Patrick sentía vergüenza de ser penetrado.

Un último elemento relacionado con unidades de significación densa de este ejemplo, sucede cuando Dom llama a Patrick «size queen», que implica que le interesan sobre todo hombres con miembros viriles grandes y con lo que se cuestiona la masculinidad de Patrick y su posición sexual penetrativa. En español, la manera en que Dom responde la pregunta se aleja de la versión en inglés. En la versión ES-LA, la insinuación de Dom se omite y se transforma en una pregunta sobre si le interesa Matthew. En el caso de la versión ES-ES, la respuesta es directa y no insinúa que Patrick es pasivo. De esta manera, el léxico relacionado con la posicionalidad sexual sí plantea retos en la expresión en español, que en su expresión en inglés pueden crear ciertas incongruencias con las líneas argumentales de *Looking*.

A



B



EN

PATRICK: You both topped hot Matthew from rugby? Wait, hot Matthew from rugby is a power bottom?

DOM: Yes, he's one of you.

PATRICK: Well, actually, I'm coming into my own as a power top, if you want to know.

DOM: Really?

PATRICK: Yeah. So, umm. How endowed is the young man?

DOM: Size queen.

PATRICK: I'm curious. I want to know.

DOM: Length, average. Girth, well above.

ES-LA

PATRICK: ¿Los dos se echaron a Matthew, el de rugby? Espera. ¿A Matthew de rugby le gusta estar abajo?

DOM: Sí, es uno de los tuyos.

PATRICK: Bueno, estoy llegando a ser muy bueno estando arriba, para que lo sepas.

DOM: ¿En serio?

¿Y qué tan dotado está el muchacho?

DOM: ¿Como para ti?

PATRICK: Soy curioso, quiero saber.

DOM: Largo promedio. Y muy grueso.

ES-ES

PATRICK: ¿Los dos os tirasteis a Matthew, el del rugby? ¿A ese tipo tan buenorro le gusta por detrás?

DOM: Sí, es de los tuyos.

PATRICK: La verdad es que estoy avanzando mucho en mi faceta de activo, por si te interesa.

DOM: ¿En serio?

PATRICK: Sí, oye. Y... ¿está bien dotado vuestro Matthew?

DOM: XXL.

PATRICK: Tengo curiosidad. Quiero saberlo.

DOM: De largo, en la media. De grosor, muy por encima.

La recurrencia del tema de la posicionalidad sexual en *Looking* plantea un sentido de vergüenza gay en Patrick, personaje que expresa constantemente rechazo de ocupar una posición femenina. Este rechazo a su vez remite a la subvaloración de la posición de género femenina y, como explican Sáez y Carrascoa (2011), se equipara al hombre penetrado con el estatuto inferior de «la mujer». «Como el único cuerpo penetrable en ese imaginario colectivo es el de la mujer, el que un hombre sea penetrado es la mayor agresión posible a su virilidad, queda rebajado a algo femenino, ha perdido su hombría, su estatus superior» (Sáez & Carrascosa, 2011, p. 21). Si el constructo de raza se encarnaba en Richie mediante la circuncisión, en el caso de Patrick, la vergüenza también está corporalizada: «Patrick: What is it about my ass that screams out I want to be fucked?» (temporada 1, episodio 5). Este tipo de significados movilizados en las conversaciones revelan supuestos contradictorios sobre el género y la identidad sexual. Las posicionalidades sexuales en una relación homoerótica transgreden la matriz heteronormativa, pero a la vez estas posiciones atraviesan repertorios interpretativos que subordinan la posición receptiva, entendida como femenina. En el caso de ambos doblajes en español, las referencias a la posición receptiva o pasiva de los hombres gay sucede mediante léxico específico, que permite recrear la representación compleja de la versión en inglés.

Finalmente, en *Looking*, la identidad gay cobra significado a partir de la alteridad con otras identidades diversas. En el ejemplo 75, los adolescentes trans del albergue en el que trabaja Eddie conocen a Agustín. Suponen que Agustín es como ellos; no obstante, la respuesta («Do I look trans?») claramente revela un desconocimiento de las subjetividades trans, cuya corporalidad, en transición o no, no debe comprenderse como el único indicador de su identidad. Ante la respuesta, la segunda opción posible es que Agustín sea *queer*, pero él dice que es gay. Lo *queer* en este intercambio puede apuntar a muchas posiciones de sujeto: una identidad o etiqueta identitaria basada en la disidencia de género/sexo de los adolescentes trans, pero también puede ser una identidad en fuga, constantemente autocrítica y contingente —como se entiende en los registros más teóricos⁸⁰ (Butler, 1993, p. 237; Warner, 1999, p. 40)—. Las versiones traducidas de la palabra *queer* revelan un aspecto problemático que está inscrito en la historia de las ideas sobre la teoría *queer* (Falconi Trávez *et al.*, 2014). Si se hubiera usado un préstamo, ¿qué habría significado la palabra *queer* en español? Al usarse unidades potencialmente peyorativas, como «puto» (ES-LA) o «marica» (ES-ES), la apuesta por una naturalidad del diálogo rechaza el extranjerismo, el barbarismo *queer*. La respuesta de Agustín («No, I'm gay») es significativa porque implica que su forma de experimentar la identidad gay es una manera históricamente específica de ser disidente del sistema sexo/género heteronormativo y no corresponde necesariamente a modelos progresistas o radicales en términos políticos (Mira, 2012, p. 46). Volviendo al primer discurso analizado en este capítulo, en el caso de *Looking*, la identidad gay se fundamenta en el deseo homoerótico.

80 «Indeed, the term “queer” itself has been precisely the discursive rallying point for younger lesbians and gay men and, in yet other contexts, for lesbian interventions and, in yet other contexts, for bisexuals and straights for whom the term expresses an affiliation with anti-homophobic politics. That it can become such a discursive site whose uses are not fully constrained in advance ought to be safeguarded not only for the purposes of continuing to democratize queer politics, but also to expose, affirm, and rework the specific historicity of the term» (Warner, 1999, p. 40). Además de esta explicación, se puede revisar el capítulo «Critically Queer» de Butler en *Bodies that Matter* (1993).

Ejemplo 75 | Discurso 1 | Identidad: gay
Temporada 2 | Episodio 4 | 00:08:32

CM: lengua; corporalidad; composición

A



B



EN

DUSTIN: You trans?
AGUSTIN: Do I look trans?
Dustin: But you're queer, right?
AGUSTIN: No, I'm gay.
CHLOE: Are you the new Ms. Charmenko?
AGUSTIN: I don't know who that is.
CHLOE: She used to work here.
Dustin: He's Eddie's new boyfriend, Chloe.
CHLOE: You poz, too?

ES-LA

DUSTIN: ¿Eres trans?
AGUSTIN: ¿Parezco trans?
DUSTIN: Pero eres puto, ¿no?
AGUSTIN: No. Soy gay.
CHLOE: ¿Eres la nueva Sra. Charmenko?
AGUSTIN: No sé quién sea.
CHLOE: Trabajaba aquí.
DUSTIN: Es el novio de Eddie, Chloe.
CHLOE: ¿También eres positivo?

ES-ES

DUSTIN: ¿Eres trans?
AGUSTIN: ¿Te parezco trans?
DUSTIN: Pero eres marica, ¿no?
AGUSTIN: No. Soy gay.
CHLOE: ¿Eres la nueva Srta. Charmenko?
AGUSTIN: No sé qué es eso.
CHLOE: Trabajaba aquí.
DUSTIN: Es el nuevo novio de Eddie, Chloe.
CHLOE: ¿También tienes sida?

Este último ejemplo permite argumentar que *Looking* representa una visión ciscéntrica de la realidad, en la que los sujetos representados enuncian desde posiciones de género principalmente masculinas y encarnados en cuerpos de varones. En esta realidad, los sujetos que habitan en el continuo trans⁸¹ son un tema tangencial, por lo que aparecen como extras en una escena, a veces sin un nombre identificable (como les chiques del albergue en el que trabaja Eddie) o apenas visibles en un paneo rápido dentro en una discoteca. La invisibilidad de las personas trans en *Looking* contradice la intención de realismo que la serie pretende. En *Looking*, el sujeto gay es alguien cisgénero, que vive en cuerpos sexuales compulsivamente masculinos, y los desea.

81 Halberstam (2018) propone la categoría «trans*» considerando que el asterisco debe diferenciarla de otras identidades que pretenden ser fijas o estables. En ese sentido, trans* significa las formas divergentes del binarismo de género sin determinar una sola manera de vivir esta diversidad.

— Conclusiones

- Identificar las relaciones entre género televisivo y medio de transmisión de *Looking*
- Describir la función del *camp* como instrumento para la representación de las masculinidades gay
- Explorar los discursos de la serie con atención a las posiciones de sujeto representadas
- Analizar la resemiotización del *camp* y los discursos sobre masculinidades gay en las versiones dobladas en español

El objetivo general de la presente tesis era analizar la construcción de las masculinidades gay de los personajes de la serie *Looking* en sus versiones dobladas para Latinoamérica y España. De acuerdo con el diseño metodológico, este objetivo general se operativizó en dos etapas, cada una con una serie de objetivos específicos (véase la tabla 8, al final del capítulo 4). A continuación, se presentan las conclusiones relacionadas con cada uno de dichos objetivos específicos. Este capítulo concluye con una breve exposición de líneas de investigación prospectivas.

— Identificar las relaciones entre género televisivo y medio de transmisión de *Looking*

El análisis de *Looking* como producto televisivo tuvo como fundamento la relación entre los estratos de la semiosis propuestos en la teoría sociosemiótica de la multimodalidad. El diseño metodológico de la tesis incluía, por ello, una dimensión de exploración del contexto en el que surgió el caso de estudio, así como una dimensión relacionada con las características genéricas de la serie. El resultado del análisis del contexto y del género de *Looking* conllevó comprender la tensión productiva que surge entre medio y las características materiales y narrativas de un producto televisivo. En este sentido los resultados apuntaron a que *Looking* se adscribía a un género híbrido, entre el drama y la comedia, cuya función frente a un público destinatario objetivo era la de proponer un relato coral, situado en un espacio cosmopolita y con una estética innovadora cuya autoría pudiera rastarse hasta un director o creador. De esta manera, *Looking* cumplía con los modelos de producción de la llamada *Quality TV* y a la vez debía proponer «algo más» con respecto al contexto de la hipervisibilidad LGBTQ+.

En cuanto a la narrativa, el análisis demostró la complejidad del vínculo entre las líneas argumentales de la serie y los componentes estéticos. Por un lado, el modelo de producción relacionado con la televisión de calidad reflejó el trayecto que siguieron Andrew Haigh y Michael Lannan (quienes se identifican como gays) para transformar un corto preexistente (*Lorimer*) en un producto serializado con una estética telecinemática. Aunque las nociones de autoría en este tipo de productos resultan discutibles, el análisis también propuso la relación existente entre una obra previa de Haigh (la película *Weekend*) y los paralelos y novedades con respecto a *Looking*. De esta forma, se estableció una relación genética entre *Lorimer*, *Weekend* y *Looking*, en la que esta última bebía de líneas argumentales previamente elaboradas. En relación con la función de Haigh, como director de gran parte de la serie y finalmente del telefilme, también se identificaron influencias en la fotografía, la música y los materiales de promoción o paratextos de la serie que estaban a cargo de otros equipos creativos/producción, pero que contribuían a la coherencia entre narrativa y estética. Narrativa y estética daban como resultado una serie de televisión que apuntaba al realismo, así como a un discurso general entendido como lo posgay.

Los resultados del análisis del género televisivo de *Looking* también permitieron delimitar los modos comunicativos más destacados en relación con la cinematografía de la serie, en particular, el trabajo con la cámara (planificación, movimiento), la iluminación y el color, así como la atención a los diálogos (escritos por guionistas casi en su totalidad identificados como varones

gay). Finalmente, como se propuso al final del capítulo 5, descubrir la tensión entre medio y género conlleva un marco analítico productivo, en particular, en el caso de producciones de autor que proponen una mirada atípica. En el caso de *Looking*, estas características refuerzan la idea de que se trata de un caso atípico (como se planteó *a priori* en la sección 4.2.2). La atipicidad del caso de estudio redundante en el potencial de generalización teórica de los resultados de las siguientes etapas analíticas en los campos de la TAV, la traductología y también en los estudios LGBTQ+ relacionados con las representaciones televisuales.

— Describir la función del *camp* como instrumento para la representación de las masculinidades gay

Comprender el *camp* como un registro permite entender que, si bien los actos y eventos de habla representados en *Looking* se pueden relacionar con un sociolecto asignado a los personajes, los mismos enunciados se enmarcan en el uso de una variedad de recursos léxicos, estructurales, suprasegmentales que dependen del contexto. Por ello, el habla *camp* resulta de un uso específico de la lengua de acuerdo con una situación que lo motiva o permite. Este uso de la lengua y la situación pueden analizarse considerando los componentes básicos de la teoría del registro de Halliday (1978): el tenor, el modo y el campo. En ese sentido, los usos y características del *camp* en *Looking* que se han analizado hasta este punto pueden clasificarse de la siguiente manera:

- a. En cuanto al tenor, el habla *camp* es dialógica; se desarrolla en eventos de habla entre personajes. Sirve para establecer la cercanía o amistad de los sujetos gay representados, pero también permite interacciones violentas. Asimismo, sirve para identificar a los interlocutores como miembros de una comunidad gay; proporciona además nociones de la situación de habla (una fiesta, una cita), el entorno inmediato (un restaurante, una calle) pero también el espacio en el que se desarrolla el relato (El Castro, San Francisco) en la medida que forman parte de un contexto comunitario gay. Su tono varía entre lo informal, lo coloquial y lo vulgar.
- b. El *camp* no constituye un campo por cuenta propia; el habla *camp* se integra en eventos que ocurren en otros registros y así incluye referencias culturales relacionadas con una cultura gay, pero también temas relacionados con la sexualidad —el sexo, el deseo, el erotismo, lo obsceno, la intimidad—. Estas referencias sexuales no dejan de ser referencias culturales en cuanto elementos semióticos propios de la comunidad gay y de las subjetividades representadas. Los temas recurrentes en el habla *camp* influyen en el vínculo entre los interlocutores, dado que los temas abordados, por lo general, implican pertenencia a la comunidad gay, cercanía, amistad o intimidad. Este registro, por tanto, no está marcado por el campo del discurso.
- c. Dejando de lado que el habla *camp* de *Looking* procede de diálogos guionizados (escritos para ser hablados), el *camp* recurre casi exclusivamente a la ironía para marcar el registro o cambio de registro. De esta manera, el modo de hablar permite establecer

una manera específica de entender lo dicho (por ejemplo, comprender lo obsceno sin valorar si el erotismo es bueno o malo; entender que el uso de marcadores gramaticales femeninos en verdad se refieren a un hombre homosexual) o de reaccionar defensiva u ofensivamente a circunstancias que resulten interpeladoras. Dentro de la ficción que representan unos diálogos escritos para ser dichos como si no fueran escritos, el modo del discurso del *camp* quiere dotar de vivacidad a los diálogos y, en especial, hacerlos verosímiles como instancias propias de la comunidad gay.

Los componentes del habla *camp* como registro permiten identificar sus funciones en *Looking* en dos dimensiones: la primera, intradiegética, en relación con las funciones convencionales de los diálogos en la narrativa audiovisual; y la segunda, extradiegética, relativa a la manera en que *Looking* se adscribe a un continuo de representaciones de masculinidades gay en una época de hipervisibilidad.

En tanto diálogos guionizados, el habla *camp* en *Looking* es un caso de oralidad fingida —«a particular imitation of people talking» (Kozloff, 2000, p. 29)—. La integración del habla *camp* cumple con las funciones regulares de los diálogos en la teleficción o en las películas. Por un lado, sirve para establecer las identificaciones sexuales de los personajes y aspectos destacados de su masculinidad gay, así como para elaborar las dinámicas de los personajes y matizar la manera en que estos se relacionan entre sí. En relación con lo anterior, el habla *camp* caracteriza los eventos de habla entre los personajes, por ejemplo, conversaciones amicales en situaciones como fiestas o salidas por la noche y también en lo que se presenta como el quehacer cotidiano de los personajes (de camino al trabajo, en el gimnasio). El uso del *camp* en las conversaciones entre personajes permite el uso de recursos lingüísticos y semióticos, por ejemplo, las creaciones discursivas y las referencias culturales y sexuales, respectivamente. No obstante, el recurso de la feminización y de la teatralidad/afeminamiento también son elaboraciones lingüísticas precisas en cuanto a la representación de los sujetos gay. Por otro lado, la ironía que produce el humor a lo largo de la serie y la película es una dinámica prácticamente exclusiva del habla *camp* y que hace sostenible categorizar *Looking* en los géneros de drama y comedia.

El valor diegético del *camp* en los diálogos no contribuye necesariamente al progreso de la narrativa en tanto proceso lineal; sin embargo, sí contribuye a la diégesis en cuanto mundo ficticio en el que los personajes hablan y así realizan acciones que matizan el desarrollo del relato. Sin dejar de lado que el habla *camp* en *Looking* es un caso de oralidad fingida, no se debe olvidar que «words in a script become transfigured when they are spoken by an actor, filmed by the camera, edited together, underscored with music» (Kozloff, 2000, p. 90). Es decir, el texto guionizado cobra una nueva materialidad mediante los actores, el director y el conjunto de la producción que integra este tipo de diálogos en cada episodio de la serie. *Looking* como un producto de teleficción coherente consigue una estética realista, en gran parte, debido a la cinematografía, pero también debido al guion en su realización audiovisual. Por ello, la función del *camp* como registro es un recurso fundamental para la diégesis.

La segunda dimensión funcional del *camp* en *Looking* es extradiegética, por los mensajes que hacen referencia a fenómenos sociales contemporáneos y por vínculos intertextuales con otros productos audiovisuales. En este punto es importante recordar la manera en que los personajes de Doris y Patrick usan el recurso de la ironía y que el contenido de dichos enunciados apelaba a controversias como la misoginia gay, la banalización de la identidad gay y la manera en que las políticas identitarias habían terminado en prácticas asimilacionistas a modelos heteronormativos. Kozloff (2000) ha conceptualizado esta funcionalidad de los diálogos como «alegorías» considerando que suceden dos niveles de significación: uno diegético (ya abordado en el párrafo anterior) y otro extradiegético.

Many films offer such dual levels of signification—their stories cohere as self-contained narratives, while at the same time the viewer is guided to read an allegory of political or social events. In such cases, as with ironical dialogue, the viewer brings to the dialogue a level of knowledge and interpretation superior to that of the characters; the broader, thematic significance of their words is unavailable to the characters (Kozloff, 2000, p. 59).

Considerando que el habla *camp* usa como recurso la ironía, que ya cuenta con dos «niveles» en la enunciación (en general, la incongruencia entre lo enunciado como verdad y lo que se sabe que sí es cierto), la alegoría apunta a un nivel de información que resulta más implícito. En ese sentido, la informatividad de los diálogos depende de interpretar la relación entre la diégesis, las acciones de los personajes (actos de habla) y los eventos que tienen relevancia social. En ese sentido, esta función extradiegética constituye lo que se ha conceptualizado como «pedagogía de la televisión digital» (Villarejo, 2007) o de manera más específica «pedagogía de la televisión *queer*» (Parsemain, 2019). La función pedagógica de la teleficción se basa en el entretenimiento —entendido como el placer del visionado que deriva del humor, lo estético, la pasión (Parsemain, 2019, p. 6)— como un medio para que las representaciones *queer* trasciendan el contenido audiovisual y el espectador las entienda como formas de vida posibles. De esta manera, ver televisión conlleva un reconocimiento o desidentificación del sujeto espectador con respecto a las representaciones (positivas o negativas). Las narrativas de la teleficción *queer* hacen que lo público y lo privado converjan, y que las representaciones se interpreten y asuman como modos de vida o posturas críticas viables. Por ello, el habla *camp* contribuye a una función extradiegética pedagógica en *Looking*.

Finalmente, el habla *camp* funciona relacionando *Looking* con un repertorio de productos audiovisuales más amplio, en particular, mediante la citacionalidad (intertextualidad) de referentes (por ejemplo, *The Golden Girls*) que, a su vez, establecen un horizonte cultural de elementos compartidos por una comunidad gay. Esta noción de cultura compartida es un efecto performativo de los diálogos marcados por el *camp*; esta performatividad se basa en la manera en que los enunciados movilizan representaciones y producen efectos subjetivos (entretenimiento o placer del visionado como se planteó en el párrafo anterior). No obstante, los enunciados no son efectivos solo por ser material lingüístico, sino, como plantea Leap (2012) sobre el inglés de los varones gay, por estar «determinado además por consideraciones contextuales, por los participantes y sus procedencias, por el o los temas

y las articulaciones intertextuales y demás elementos relacionados» (p. 36). Esta función extradiegética y performativa se basa en una semiótica, una manera de hacer sentido y construir significados, no solamente mediante recursos lingüísticos, sino también mediante experiencias subjetivas, identificaciones culturales, juegos retóricos (ironía, sarcasmo), posiciones de género ambiguas (feminización, afeminamiento).

— Explorar los discursos de la serie con atención a las posiciones de sujeto representadas

Es importante retomar la consideración de que *Looking* como producto narrativo de televisión no incluye personajes con trayectos psicológicos analizables. Más bien, se trata de la movilización de significados que integran discursos sobre la clase, la raza, el género, el cuerpo, las identidades sexuales. Por ello, aunque los ejemplos ponen de relieve el personaje de Patrick, no se trata de él como un sujeto histórico, sino de sus acciones y las de otros personajes que permiten reconstruir qué propone *Looking* en cuanto al sistema sexo/género. Al respecto, Mira (2012) sugiere pensar en los paradigmas, que ordenan la realidad y le dan un sentido determinado, y a los que las narrativas recurren para ser sostenibles. No obstante, los paradigmas no son excluyentes entre sí ni se suceden uno tras otro, más bien coexisten. Por ello, la teleficción, como sucede con *Looking*, presenta elementos contradictorios que se reúnen y juntos dinamizan los relatos. En este sentido, Mira (2012) plantea que «[c]entrarse en los paradigmas en conflicto que determinan cualquier representación es un paso necesario, previo a cualquier análisis de las mismas, sea desde una perspectiva académica o política» (p. 42).

La noción del discurso (paradigma) y la de los discursos en conflicto resultan pertinentes para comprender cómo los resultados de esta investigación integran y pretenden dar una estructura a los distintos significados y formas de representación de las masculinidades gay en *Looking*. En efecto, en el capítulo anterior, las categorías del análisis de contenidos y temático se han expresado ya como enunciados que contribuyen a comprender qué sucede en esta teleficción:

- a. La identidad gay es significada principalmente mediante la dimensión sexual de los personajes, sin recurrir a nociones de política identitaria.
- b. El sujeto gay está marcado por diferencias étnicas y de clase que terminan dándole sentido también a las diferencias corporales.
- c. El cuerpo blanco del sujeto gay cisgénero determina el tipo de cuerpos erotizables.

Uno de los primeros puntos que destacar de dichos resultados es que los análisis y la mirada crítica sobre la representación de las identidades sexuales y del género han permitido elaborar interpretaciones alternativas que sirven para evitar caer en el binarismo de representaciones positivas/negativas. Por otro lado, estos resultados contribuyen a otras posturas teóricas que vienen apareciendo sobre *Looking* como caso de estudio y ya no solo como producto televisivo.

Parsemain (2019) ha elaborado un balance general de la serie y la película de *Looking* considerando los distintos temas que estas abordan (clase, raza, VIH, asimilación). Se trata de un análisis matizado entre aspectos que contribuyen a nuevas formas de comprender las identidades gay y otros que reafirman modelos restrictivos. El análisis de la autora apunta a ver *Looking* considerando su potencial pedagógico *queer*. Lo importante y valioso de su propuesta es que no cae en las casillas de lo positivo o negativo, y describe lo mostrado en *Looking*. Los puntos comunes con el análisis de esta tesis, por ello, abundan y resulta necesario retomar una idea compartida: la autorreflexividad de la serie. *Looking* apuesta por la yuxtaposición de perspectivas contemporáneas sobre lo que significa ser gay, por motivar preguntas, por invitar a la reflexión y generar debates (Parsemain, 2019). De esta manera, son las propias acciones de los personajes las que sirven para cuestionar los aspectos ideológicos de la serie o, según el análisis de la tesis, los discursos movilizados por esta teleficción.

Manganas (2015, 2017, 2018) ha propuesto que *Looking* es un producto de televisión que muestra nuevas representaciones sobre la identidad gay mediante imágenes honestas, casuales, que abordan los problemas de las vidas *queer* en su intimidad e incomodidad. No obstante, la falta de éxito y la cancelación de la serie derivan, probablemente, de las expectativas de una audiencia que esperaba una serie que elaborara una narrativa sobre la identidad gay más cercana a los modelos post-Stonewall. *Looking* solo recurre ocasionalmente a algunos tropos específicos de dicha historia; es solo un eco de una narrativa que sí está presente en otras series, como *Will & Grace*. La contribución de *Looking* deriva de mostrar una cotidianidad y de representar la identidad gay como un componente más, un elemento banal, de sus personajes principales sin que ello implique una representación negativa. Este argumento de Manganas se abordó mediante la función del habla *camp* discutida en la sección anterior. En ese sentido, *Looking* sí cuenta con un repertorio semiótico que lo vincula con representaciones de las identidades gay previas, de ahí que puedan identificarse tantos aspectos del *camp* como un elemento que no deja de estar presente en cada episodio y la película. No obstante, y la corta duración de la serie lo demuestra, la forma de movilizar estos elementos no fue efectiva. Manganas (2018) señala que el modelo alternativo, por el que *Looking* decididamente no optó, era el de un relato sobre el orgullo, posicionado en bases políticas sobre identidades diversas y reivindicativas.

Entonces, ¿qué paradigmas/discursos entran en juego en *Looking*? Si consideramos que en *Looking* «gay is no longer queer» (Keegan, 2015, p. 137), se trata de un relato que cuestiona el modelo identitario post-Stonewall del orgullo y que no se ajusta por completo al paradigma *queer* de lucha contra el heterosexismo de las identidades fijas (Mira, 2012). Esta falta de determinación de un solo paradigma en las acciones y la narrativa en su totalidad se refleja en el carácter frustrante y circular de los arcos argumentales (los personajes consiguen algo, pero a la vez pierden algo más; o creen haberlo conseguido, pero no resulta duradero). La identidad gay en *Looking* no se cuestiona a partir de la sexualidad, dado que los personajes son gay y se mantienen gay a lo largo de toda la serie (no hay narrativas de salidas del armario; no hay luchas identitarias). Como plantea Connell (1992), «a gendered sexuality, the evidence implies, is likely to be a gradual and provisional construction. But the social identity of being

gay is another matter» (p. 743). Lo que se representa como eje problemático, entonces, es el género, que articula no solo la sexualidad de los personajes gay, sino también otros factores sociales que entran en juego (el éxito, la intimidad, los proyectos de vida, la edad, la raza, la clase) para hacer referencia a masculinidades gay. *Looking* vuelve a incluir la inestabilidad y el malestar del género en la representación de la identidad sexual.

Al respecto, Keegan (2015) sostiene que el género no es un aspecto problematizado en relación con la identidad gay y, más bien, se apuesta por la conformidad de género y la marginalización de las expresiones femeninas por parte de los sujetos gay. No obstante, las coordenadas de género están presentes a lo largo de toda la serie, pero estas deben enfocarse considerando las posiciones que los personajes ocupan en distintas escenas y momentos del relato. Claramente las identidades cisgénero son predominantes, pero el género en tanto dinámica y sistema que organiza la expresión de la sexualidad y el trabajo corporal no deja de ser un tema transversal a toda la serie. Precisamente, la ansiedad que surge de la vergüenza gay de Patrick representa el conflicto entre concepciones de género heteronormativas y el deseo homoerótico. Esta falta de estabilidad y sentido de progresión en el arco argumental de Patrick refleja que el género está en disputa. No obstante, la resolución o la falta de resolución hacia el final de *Looking* no implica un avance reivindicativo. De esta manera, lo posidentitario (lo posgay, lo posfeminista) puede integrarse a narrativas como las de *Looking*, pero no por ello se puede concluir que los productos de teleficción renuncian a una propuesta política. En efecto, son las series de televisión contemporáneas las que permiten mirar la pantalla detrás del mundo. En las narrativas más coherentes o con mensajes aparentemente despolitizados, se pueden llegar a ver refracciones críticas.

— Analizar la resemiotización del *camp* y los discursos sobre masculinidades gay en las versiones dobladas en español

En esta sección se abordan dos objetivos específicos que, en el diseño metodológico, se separaron por cuestiones procedimentales y, durante el análisis e interpretación de los resultados, acabaron constituyendo una gran dimensión del análisis de los doblajes en español.

- a. Analizar el tratamiento del uso del *camp* en la representación de las masculinidades gay en las versiones dobladas en español.
- b. Analizar las traducciones y las formas de integración semiótica usadas en las versiones dobladas en español.

Los resultados del análisis contrastivo son los más complejos debido a la cantidad de datos producidos (1282 ejemplos analizados), así como al componente interaccional que debió observarse al momento de interpretar cómo funcionaba el modo lingüístico hablado en relación con los demás modos comunicativos que ocurrían simultáneamente. A este

arduo trabajo de análisis se sumó evaluar de qué manera la realización lingüística de las versiones dobladas en interacción con las demás dimensiones semióticas de la serie influían en la construcción de los discursos previamente analizados. Por ello, y en relación con el diseño metodológico, el instrumento usado para este análisis (la ficha de vaciado de la transcripción contrastiva y multimodal) facilitó el reconocimiento de características muy específicas de la realización microtextual, así como de componentes multimodales (no lingüísticos), en el total de los segmentos que componían el corpus paralelo.

La complejidad del instrumento usado radica en el hecho de que reunía tres categorías (las restricciones, las técnicas y las normas de traducción) que, a su vez, incluían un conjunto de subcategorías (los tipos de restricciones, el repertorio de técnicas y normas). De esta forma, cada segmento o ficha contrastiva debía codificarse con cerca de nueve categorías fijas. De ello derivó la gran cantidad de datos que debieron usarse heurísticamente considerando su valor porcentual y que finalmente sirvieron para comprender el comportamiento del corpus paralelo (la estructura y etapas de análisis del corpus se pueden revisar en la sección 4.3.4 y la figura 17). Por otro lado, debido a que las categorías de restricciones, normas y técnicas de traducción son deductivas, es decir, parten de una propuesta teórica previa (Martí Ferriol, 2006, 2010, 2013), la aplicación de estas al estudio del corpus tuvo que adecuarse según su potencial explicativo o descriptivo y con la saturación de los datos.

En lo que continúa, se revisarán los principales resultados expuestos en los capítulos analíticos 6 y 7 tomando como criterio de organización las restricciones, las técnicas y las normas de traducción.

Restricciones

A lo largo del análisis, las nociones de restricción semiótica y formal han pasado a comprenderse, sobre todo, como formas de «interacción semiótica». Esto se debe a que la restricción formal y la restricción semiótica son categorías relevantes para el análisis pretraslativo con fines prácticos (es decir, la identificación de problemas de traducción desde la perspectiva del traductor profesional o en formación) o con el fin de explorar posibles causas de los cambios en la traducción. No obstante, en la exploración de las representaciones —lo que el texto una vez traducido representa y la manera en que lo representa—, la exploración de causas potenciales o retrospectión sobre posibles problemas de traducción dejan de ser parte de la agenda investigativa. En otras palabras, la etiqueta de «restricción» obedece sobre todo a la convención teórica que establece, con fines aplicados, como eje de la TAV el modo lingüístico; mientras que el análisis del texto audiovisual traducido se beneficia del supuesto de que los modos comunicativos interactúan productivamente y no restrictivamente.

Comprender las restricciones semiótica y formal como interacción semiótica significó que la codificación de la composición de los encuadres, el montaje, el trabajo con la cámara, el sonido, entre otros, del total de segmentos del corpus paralelo se interpretaran

como datos finos, muy específicos, que daban validez a los hallazgos sobre el análisis del género y el medio de *Looking*. Entre estos se pueden mencionar, por ejemplo, la relación entre la predominancia de primeros planos en relación con el género dramático o la innovación en la representación de las masculinidades gay en la televisión a partir de un estilo telecinemático (iluminación, representación de la corporalidad, musicalización de las escenas). En segundo lugar, este cambio de mirada sobre las restricciones permitió identificar patrones en la construcción de las escenas en relación con la dimensión de la sexualidad explorada o los temas abordados. Es decir, las restricciones pudieron usarse como indicadores de una configuración modal específica en la serie. Un par de casos representativos de este tipo de patrones identificados fueron:

- a. La representación del erotismo en *Looking*, cuya interacción semiótica cumplía a su vez tres funciones: la exploración y la cartografía del cuerpo, la contextualización del deseo homoerótico y la construcción de la intimidad. En estas escenas, se produce un juego productivo de significación que tiene como base el trabajo con la cámara, el encuadre de los cuerpos o partes de estos, el material lingüístico como elemento performativo del placer y la intimidad.
- b. La ironía y el sarcasmo: ambas categorías del *camp* se basaban en las interacciones entre personajes, mediante planos de conjunto o el recurso del plano/contraplano. La voz fue también un modo relevante en estas escenas, porque el tono o la impostación de uno contribuían a la construcción de la ironía.

En relación con las restricciones socioculturales y lingüísticas, estas sirvieron como indicadores sobre potenciales cambios en las versiones traducidas y para señalar cómo sucedía la red semiótica a la que se adscribía *Looking*, en tanto producto mediático sobre identidades gay. En ese sentido, fueron categorías relevantes que se podrán explorar mejor en relación con los datos microtextuales en la sección sobre las técnicas de traducción.

Normas y técnicas

Las categorías de normas de traducción resultaron de gran utilidad y pertinentes para codificar los segmentos del corpus paralelo. Con respecto a las técnicas de traducción, la propuesta de Martí Ferriol (2006, 2010, 2013) es la de un *continuum* de hasta veinte categorías que, en el caso de sus investigaciones, sirvieron para identificar, mediante un enfoque cuantitativo, cómo los cambios de traducción configuraban métodos de traducción. En ese sentido, los objetivos y enfoque distintos de esta tesis conllevaron que solo algunas categorías de dicho *continuum* sean aplicables. La razón de ello es que las categorías descriptivas usadas en el análisis contrastivo de esta tesis debían ser útiles para caracterizar el texto en su trabajo de representación y movilización de significados distintos a los del texto fuente. En ese sentido, el total de datos analizados alcanzaron la saturación con el uso de entre 6 y 13 técnicas de traducción por grupos de datos.

Por otro lado, aunque los datos de codificación del corpus paralelo tienen forma numérica (porcentual), la interpretación de los datos es solamente cualitativa, como se mostró a lo largo de los capítulos 6 y 7. La propuesta de Martí Ferriol apuntaba a establecer un vínculo entre el conjunto de datos y su relación con una manera de traducir dependiente de valores numéricos; por ello, se justifica el trabajo del autor de codificar el texto a partir de parámetros textuales tan específicos. A pesar de esta diferencia entre los enfoques metodológicos, la sistematización sobre las técnicas de Martí Ferriol y su organización de acuerdo con los métodos de traducción ha sido esclarecedora en distintos momentos de la investigación.

Un aprendizaje sobresaliente, antes de continuar con las conclusiones específicas, es que la interpretación de los datos relacionados con las normas y las técnicas de traducción debe basarse en una revisión constante de la definición de las categorías deductivas. Ello se debe a que cada corpus paralelo analizado o caso de estudio presentará características específicas que pueden contribuir a la teoría preexistente. En el caso de esta tesis, los matices que surgieron de analizar la realización microtextual son una parte de la contribución teórica a la sistematización de autores como Martí Ferriol.

En relación con los resultados de los dos grandes grupos de datos, es decir, las categorías del *camp* (figuras 44 y 45) y las que correspondían a los discursos (figuras 72 y 73), la coherencia de los porcentajes de las normas de fidelidad lingüística y naturalización son destacables. En ese sentido se puede concluir que la versión ES-LA recurre sobre todo a la norma de la fidelidad lingüística en la realización microtextual, mientras que la versión ES-ES presenta mayoritariamente instancias de naturalización. El resumen de los porcentajes relativos a la ocurrencia de estas formas de traducción en el corpus paralelo se presenta en la siguiente tabla.

Tabla 23 — Resumen de datos totales de fidelidad lingüística y naturalización

	Camp			Discursos		
	F. lingüística	Naturalización	Otras	F. lingüística	Naturalización	Otras
Versión ES-LA	56 %	25 %	19 %	56 %	25 %	19 %
Versión ES-ES	25 %	64 %	11 %	29 %	59 %	12 %

La naturalización en relación con la versión peninsular del doblaje se basa en la movilización de los recursos de un lenguaje coloquial que, a su vez, contribuye a la representación de una oralidad prefabricada. En el caso del doblaje de *Looking*, dichas características sobresalieron en relación con la versión fuente y también en relación con la versión para América Latina. En ese sentido, se pueden mencionar las siguientes características:

- a. La inclusión de sustantivos con sufijos diminutivo o superlativo como marca de coloquialidad, en algunos casos como compensación de un elemento coloquial en la versión fuente, pero también como una variación o añadido en la versión peninsular.
- b. El uso de léxico y frases coloquiales para recrear el tenor de los diálogos de la versión fuente; pero también como variaciones o matices de lenguaje coloquial propios de la versión peninsular.
- c. Los recursos lingüísticos que señalan a la existencia de repertorios (léxicos, simbólicos, culturales) pertenecientes a una comunidad gay. Estos recursos léxicos remiten a formas de hablar indexicalizadas con respecto a los sujetos gay. Es decir, la lengua se usa para representar o significar la diversidad sexual.

Estas características suceden en parte en el caso de la versión para América Latina; sin embargo, son menos en cantidad y sobre todo se enfocan en los puntos a y b señalados arriba. Debido a la falta de un sentido de coloquialidad o color local relacionado con un habla indexicalizada, esta versión del doblaje carece de la representación de una identidad gay localizada mediante la lengua. Se debe señalar que la recurrencia de elementos que naturalizan la versión peninsular del doblaje no tiene valor por su cantidad, sino sobre todo por su transversalidad a lo largo de toda la serie. En ese sentido, importa más la impronta que crea el lenguaje coloquial por su recurrencia y no solo por su valor cuantitativo. Esta impronta que crea un sentido a partir de su repetición o reiteración apunta a un efecto performativo de la lengua.

En el caso de *Looking*, el efecto performativo de la lengua no tiene que ver con la creación de un sentido de comunidad entre los personajes, debido a que estos no son sujetos históricos o psicológicos. Sin embargo, sí tiene un efecto de transformación de *Looking* en producto televisual que tiene sentido en una red semiótica de otros textos que también cobran sentido a partir de las comunidades LGBTQ+. Como se expuso en los capítulos analíticos, el uso del *camp* y los discursos que estructuran el relato de *Looking* evocan dichos sentidos comunitarios a pesar de no tener una temática que visibiliza la política identitaria. Los referentes culturales han sido así aspectos clave para evaluar si esta dimensión semiótica de la serie de televisión ocurría en español. En particular, son relevantes las unidades que hacían referencia a una organización del sistema de género en torno a las masculinidades gay.

En el análisis del corpus paralelo fueron recurrentes el léxico y las frases relativas a la posicionalidad sexual (activo/pasivo) de los hombres gay. En los capítulos analíticos se mostró evidencia de que unidades como *power-top* se transferían de distintas formas en español: «activo dominante» o «macho penetrador», por ejemplo. Más allá de estas variaciones o de equivalentes más o menos estables, se llegó a concluir que la traducción revelaba una tensión entre este tipo de unidades densas de significación, debido a que excedían cualquier tipo de identidad u homologación entre configuraciones del género en distintas lenguas. Esta idea pudo elaborarse aun más con otros ejemplos que demostraban que las versiones en español recurrían a léxico alternativo para las palabras en inglés, por lo que las distintas dimensiones

del *camp* o los referentes culturales no eran determinados por el inglés. En efecto, en las versiones en español, se hacía uso de formas de hablar vinculadas con el joteo, el mariconeo o el mujerejo para representar identidades gay localizadas o transhispanicas. Por otro lado, con respecto a la versión fuente y las unidades que demostraban cierta estabilidad y univocidad en inglés, se propuso que las identificaciones sexuales representadas en inglés demostraban la potencialidad de esta lengua de sintetizar el imaginario sexual, los valores y los prejuicios vinculados con la sexualidad. El uso de préstamos o anglicismos en las versiones en español, en particular en el doblaje para América Latina, demostraba la influencia de la globalización de modelos identitarios desde el Norte anglófono.

Finalmente, un aspecto relevante del análisis contrastivo fue el relacionado con la representación del erotismo. Los datos microtextuales mostraron sobre todo el uso de variaciones en el tratamiento de signos duros, vulgarismos o disfemismos que hacían referencia al sexo o a los espacios corporales. Como se propuso a partir del análisis de escenas que abordaban dichos temas, la transformación de lo estándar a lo coloquial o a lo vulgar no es solo una prueba de cómo los significados no son idénticos en traducción, sino también de la posibilidad de crear un contexto narrativo menos estándar o más transgresor mediante decisiones en la traducción. En ese sentido, la traducción de los signos duros o referencias explícitas a actos sexuales en la versión en inglés atendían a un exceso que era parte del relato de *Looking*, en el que la representación del erotismo no solo dependía de las imágenes explícitas, sino también de las posibilidades de enunciar el deseo a lo largo de los diálogos. Por ello, los cambios de lo vulgar a lo estándar o viceversa que han sucedido en ambas versiones señalan una inconmensurabilidad relativa a la expresión del deseo en español. Y esta inconmensurabilidad tenía lugar incluso entre las variantes regionales del español, debido a que la versión peninsular recreó con más recurrencia los disfemismos del inglés o agregó signos duros para lograr una oralidad fingida más erotizada.

Coda

Tras el análisis de los cambios microtextuales o la proximidad de la expresión en español de los contenidos lingüísticos en inglés, se puede concluir que las versiones traducidas sí modifican los discursos identificados en el texto fuente. No obstante, estas transformaciones relativas a los doblajes en español no implican una agenda de censura o alguna manipulación ideológica heterosexista. Estos son, más bien, cambios que afectan dimensiones específicas de la representación de las sexualidades divergentes y la manera en que el producto telecinemático fue inicialmente diseñado. Los cambios que suceden son parte de la resemiotización del texto audiovisual debido a la integración de un nuevo repertorio de recursos semióticos, con una historia propia y que hace referencia a formas de hablar y crear significados relativos a comunidades sexo-diversas localizadas. De esta manera, los análisis e interpretación sostenidas en la tesis vuelven sobre un supuesto sociosemiótico y multimodal clave: cada versión doblada de la serie moviliza significados que no son completamente similares, pero sí siempre diferentes. Y estos, a su vez, pueden derivar en mundos posibles diferenciados.

Este balance final sirve para considerar que la propuesta de la manipulación ideológica en relación con la representación de las diversidades sexuales y de género debe considerar no solo elementos aislados —como cambios léxicos o ejemplos específicos que no reflejan la narrativa de un producto televisual o cinematográfico—, sino que se debe tener en cuenta cómo dichos cambios contribuyen o modifican los discursos transversales del relato que siempre suceden multimodalmente. Esta propuesta se sostiene en que, en todas las instancias de análisis de esta tesis, lo lingüístico no funciona por cuenta propia, sino que siempre depende de aspectos relacionados con el medio de representación y el género de teleficción. En otras palabras, la interacción semiótica, por la naturaleza del texto audiovisual, es algo que sucede en cada momento de *Looking*; por ello, en todas las dimensiones exploradas en relación con el *camp* o los discursos, el modo lingüístico hablado no se ha explorado de manera aislada. Partir del supuesto de que los diálogos pueden analizarse aisladamente para reconstruir el relato de la serie hubiera sido una opción metodológica arriesgada y, en todo caso, habría atendido a objetivos de investigación diferentes a los de esta investigación.

Solo sobra señalar que la pequeña contribución esperada de esta tesis a un diálogo más amplio sobre las representaciones LGBTQ+ y la traducción en los medios audiovisuales es proponer maneras de leer imágenes (en movimiento) desde una perspectiva traductológica —como propone Remael (2012)—, de leer atendiendo a la resemiotización interlingüística y de rastrear cómo suceden los influjos y las respuestas en la creación de una supuesta «cultura gay transnacional» (Goltz, 2007, p. 95) o, mejor dicho, la lucha entre sistemas de representación en el marco de la cultura popular.

— Líneas de investigación prospectivas

A partir del análisis e interpretación de los datos de esta investigación y de la exploración de algunas vías teóricas que sirvieron para comprender este caso de estudio, las siguientes líneas de investigación destacan por su viabilidad (repertorios interdisciplinarios ya existentes) y contribución al conocimiento desde la traductología (puntos de vista innovadores aún no hallados en la teoría existente):

- a. Si bien el análisis fonético y de la dimensión prosódica del doblaje no fueron parte del objeto de estudio de esta tesis, se debe destacar que el *camp*, además de sus características pragmáticas y microtextuales, puede estudiarse también considerando los aspectos suprasegmentales de los enunciados. En efecto, esta dimensión de estudio es una línea de investigación en potencia, no solo para el análisis de los productos doblados (Sánchez-Mompeán, 2020), sino también desde su recepción por parte del público en las lenguas meta. La percepción sobre la sexualidad de los personajes se basa en la representación de las identidades sexuales, como un complejo que no solo incluye referencias al homoerotismo, sino también puede integrar formas convencionalizadas de hablar, como sucede con el joteo, el mariconeo o el mujereo en países como México, Colombia o Chile, o el loxoro en el Perú. Integrar dichas formas de hablar puede explorarse considerando su relación con ideologías lingüísticas que

se basan sobre todo en prejuicios, pero también considerando la manera en que la indexicalidad y las funciones simbólicas de dichas formas de hablar contribuyen a la identificación por parte de los receptores de los productos doblados.

- b. Un campo destacado durante el análisis de la representación de la sexualidad, en particular, en cuanto al sexo y el placer, fueron las expresiones «pornoperformativas». En ese sentido, se propone establecer un vínculo entre los estudios sobre el porno, la lingüística telecinemática y la traductología audiovisual. La intersección entre estas disciplinas permitirá comprender las formas en las que los géneros de la pornografía, en particular de aquella que recurre a modalidades de la TAV para su distribución global (es decir, la que no se produce originalmente en inglés), representa mediante los diálogos y sus traducciones las posiciones sexuales (activo/pasivo/versátil), por ejemplo, mediante referencias a espacios corporales, usos de verbos en modos diferenciados para acciones específicas, marcación del registro (de lo estándar a lo vulgar o viceversa), entre otros. Este tipo de análisis podría ampliarse a un nivel discursivo sobre cómo se construyen los modelos identitarios que han surgido en el análisis del corpus de esta tesis, por ejemplo, con respecto al *power bottom*, *power top*, *gay clone*. Asimismo, los aspectos textuales pueden dar cuenta sobre la representación de los cuerpos racializados en producciones en las que se usan modelos con corporalidades específicas (por ejemplo, actores de América Latina y que hablan español). Además de explorar cómo se traduce la expresión del erotismo, en estos análisis es importante considerar qué se traduce y qué no, dado que ello apunta a nociones translingüísticas de expresar el placer.
- c. Una tercera vía de investigación tiene que ver con la construcción de corpus que superen el estudio de caso. Si bien se ha sostenido a lo largo de toda esta investigación que los estudios de caso son un método de investigación riguroso y significativo para la producción de conocimiento y la contribución a la teoría, construir corpus de más extensión y, sobre todo, con características determinadas contribuye a comprender mejor cómo se han traducido las identidades sexo/género diversas a lo largo del tiempo y también en distintos géneros de televisión y de cine. Por ejemplo, en cuanto a *performances* de género específicas, como el dragqueenismo, un corpus diacrónico podría permitir explorar cómo ha sucedido la globalización de formas de referirse a dichas prácticas transgenéricas, cómo se ha ido actualizando la manera de hablar de travestismo mediante el influjo de las políticas identitarias trans para ahora tener campos más fijos o estables que diferencian a una *drag queen*, de una travesti o de una persona trans.

Finalmente, el diseño metodológico de esta tesis puede replicarse para otros estudios de caso integrales o compuestos. Lo que destacamos de esta propuesta metodológica es la integración de distintos métodos de investigación y técnicas de producción de datos de las ciencias sociales que, además de proponer una terminología comprensible entre distintas disciplinas y no solo la traductología, demuestra que algunas técnicas de producción de datos comunes en la TAV (el análisis contrastivo) se ven beneficiadas de otras dimensiones de análisis (el narratológico y la multimodalidad).

— Bibliografía

- Aaltio, I., & Heilmann, P. (2010). Case study as a Methodological approach. In A. J. Milles, G. Durepos, & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of Case Study Research* (pp. 66–76). SAGE Publications.
- Aarons, D. (2017). Puns and Tacit Linguistic Knowledge. In S. Attardo (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 80–94). Routledge.
- Ablove, H., Barale, M., & Halperin, D. M. (1993). Introduction. In H. Ablove, M. Barale, & D. Halperin (Eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader* (pp. xv–xvii). Routledge.
- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Ariel.
- Allwood, J. (2009). Multimodal Corpora. In A. Lüdeling & M. Kytö (Eds.), *Corpus Linguistics: An International Handbook, Vol. 1* (pp. 207–225). De Gruyter.
- Álvarez, R., & Vidal Claramonte, M. C. Á. (1996). Translating: A Political Act. In R. Álvarez & M. C. Á. Vidal Claramonte (Eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 1–9). Multilingual Matters.
- Anderson, E. (2005). *In the game*. State Univ. of New York Press.
- Anderson, J., & Lotman, M. K. (2018). Intrasemiotic translation in the emulations of ancient art: On the example of the collections of the University of Tartu Art Museum. In *Semiotica* (Vol. 2018, Issue 222, pp. 1–24). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/sem-2016-0118>
- Andone, O. (2002). Gender issues in translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 10(2), 135–150. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2002.9961439>
- Anfara, V., & Mertz, N. (2015). Setting the Stage. In V. Anfara & N. Mertz (Eds.), *Theoretical Frameworks in Qualitative Research* (pp. 1–19). SAGE Publications.
- Angelelli, C., & Baer, B. (2016). Exploring Translation and Interpreting. In C. Angelelli & B. Baer (Eds.), *Research Translation and Interpreting* (pp. 5–13). Routledge.

- Armstrong, G. (2020). Media and Mediality. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 310–315). Routledge.
- Arrojo, R. (2012). Deconstruction, Psychoanalysis, and the Teaching of Translation (B. Van Wyke, Trans.). *Translation and Interpreting Studies*, 7(1), 96–110.
- Artero, P., & Serban, A. (2013). The Status of Qualitative and Quantitative Methods of Enquiry in Translation Research: C. S. Lewis’s Narnia in French – A Corpus-based Approach. *Corela. Cognition, Représentation, Langage*, 25. <https://doi.org/https://doi.org/10.4000/corela.3071>
- Asimakoulas, D. (2012). Dude (Looks like a Lady). Hijacking Transsexual Identity in the Subtitled Version of *Strella* by Panos Koutras. *The Translator*, 18(1), 47–75.
- Aslinger, B. (2009). Creating a Network for Queer Audiences at Logo TV. *Popular Communication*, 7(2), 107–121. <https://doi.org/10.1080/15405700902776495>
- Assis Rosa, A. (2016). Descriptive translation studies of audiovisual translation. *Target. International Journal of Translation Studies*, 28(2), 192–205. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.02ros>
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- Babuscio, J. (1993). Camp and Gay Sensibility. In D. Bergman (Ed.), *Camp Grounds. Style and Homosexuality* (Primera, pp. 19–38). University of Massachusetts Press.
- Backus, A., & Dorleijn, M. (2009). Loan Translation versus Code-switching. In B. Bullock & A. J. Toribio (Eds.), *The Cambridge Handbook of Linguistic Code-switching* (pp. 75–93). Cambridge University Press.
- Baer, B. J., & Massardier-Kenney, F. (2015). Gender and sexuality. In C. Angelelli & B. J. Baer (Eds.), *Researching Translation and Interpreting* (pp. 83–96). Routledge.
- Bailey, M. (2013). *Butch Queens Up in Pumps. Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. The University of Michigan Press.
- Baker, M. (2018). *In other words: A coursebook on translation*. Routledge.
- Baldo, M. (2017). Queer translation as performative and affective un-doing: Translating butler’s undoing gender into Italian. In B. J. Baer & K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 188–205). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315505978>

- Baldry, A. (2004). Phase and transition, type and instance: patterns in media texts as seen through a multimodal concordancer. In K. O'Halloran (Ed.), *Multimodal Discourse Analysis. Systemic-Functional Perspectives* (pp. 83–108). Continuum.
- Baldry, A., & Thibault, P. (2006). *Multimodal Transcription and Text Analysis. A multimedia toolkit and coursebooks with associated on-line course*. Equinox.
- Baños, R., Bruti, S., & Zanotti, S. (2013). Corpus linguistics and Audiovisual Translation: In search of an integrated approach. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(4), 483–490. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831926>
- Baños, R., & Díaz Cintas, J. (2017). Language and Translation in Film. In K. Malmkjær (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics* (pp. 313–326). Routledge.
- Barker, C. (2004). *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. SAGE Publications.
- Barrett, R. (1995). Supermodels of the World, Unite! Political economy and the language of performance among African American Drag Queens. In W. L. Leap (Ed.), *Beyond the Lavender Lexicon. Authenticity, Imagination, and Appropriation in Lesbian and Gay Languages* (pp. 207–226). Gordon and Breach Publishers.
- Barrett, R. (1997). The “Homo-genius” Speech Community. In A. Livia & K. Hall (Eds.), *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality* (pp. 181–202). Oxford University Press.
- Barrett, R. (2006). Queer Talk. In E. K. Brown (Ed.), *Encyclopedia of Language & Linguistics* (pp. 316–323). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B0-08-044854-2/00406-5>
- Barrett, R. (2017). *From Drag Queens to Leathermen. Language, Gender, and Gay Male Subcultures*. Oxford University Press.
- Barthes, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. In *Análisis estructural del relato* (pp. 9–43). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (2009). La muerte del autor. In C. F. Medrano (Trans.), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 75–84). Paidós.
- Bassi, S. (2014). Tick as Appropriate: (A) Gay, (B) Queer, or (C) None of the Above: Translation and Sexual Politics in Lawrence Venuti's A Hundred Strokes of the Brush Before Bed. *Comparative Literature Studies*, 51(2), 298–320. <https://muse.jhu.edu/article/548827>
- Bassi, S. (2017). Displacing LGBT. Global Englishes, Activism and Translated Sexualities. In O. Castro & E. Ergun (Eds.), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives* (pp. 235–248). Routledge Taylor & Francis Group.

- Bassi, S. (2018). The Future Is a Foreign Country. Translation and Temporal Critique in the Italian It Gets Better Project. In B. Baer & K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer* (pp. 58–71). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315505978-5>
- Bassnett, S. (1998). The translation turn in cultural studies. In André Lefevere & S. Bassnett (Eds.), *Construction Cultures. Essays on literary translation* (pp. 123–140). Multilingual Matters.
- Bassnett, S. (2002). *Translation Studies*. Routledge.
- Bateman, J. A. (2008). *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Palgrave Macmillan.
- Bateman, J. A. (2014). Using Multimodal Corpora for Empirical Research. In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 238–252). Routledge.
- Bateman, J. A., Delin, J., & Henschel, R. (2004). Multimodality and empiricism: Preparing for a corpus-based approach to the study of multimodal meaning-making. In E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher (Eds.), *Perspectives on Multimodality* (pp. 65–87). John Benjamins.
- Battles, K., & Hilton-Morrow, W. (2002). Gay characters in conventional spaces: Will and Grace and the situation comedy genre. *Critical Studies in Media Communication*, 19(1), 87–105. <https://doi.org/10.1080/07393180216553>
- Bedoya, R., & León Frías, I. (2011). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Universidad de Lima.
- Belsey, A. (2010). Positivism. In M. Payne & J. R. Barrera (Eds.), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory* (pp. 555–556). Wiley-Blackwell.
- Ben-Ari, N. (2013). Taking up the Challenge of a Non-Prescriptive Approach to Translation. Gideon Toury and Descriptive Translation studies. In C. Millan & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 151–158).
- Bennet, T. (2013). Popular Culture and the “Turn to Gramsci.” In J. Storey (Ed.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader* (pp. 81–87).
- Bermann, S. (2014). Performing Translation. In S. Bermann & C. Porter (Eds.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 285–297). Wiley-Blackwell.
- Bernabo, L. E. (2017). Glee-talia: adapting Glee for an Italian audience, *Critical Studies. Critical Studies in Media Communication*, 1–9. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/15295036.2017.1292040>

- Bernard, H. R., & Ryan, G. W. (2010). *Analyzing Qualitative Data. Systematic Approaches*. SAGE Publications.
- Bernard, H. R., Wutich, A., & Ryan, G. W. (2017). *Analyzing Qualitative Data. Systematic Approaches*. SAGE Publications.
- Bezemer, J., & Mavers, D. (2011). Multimodal transcription as academic practice: a social semiotic perspective. *International Journal of Social Research Methodology*, 14(3), 191–206. <https://doi.org/10.1080/13645579.2011.563616>
- Bielsa, E. (2018). Identity. In S.-A. Harding & O. Carbonell i Cortés (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Culture* (pp. 48–60). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315670898-3>
- Blau, S. (2017). Indexing Gay Identities in American Sign Language. *Sign Language Studies*, 18(1). <https://doi.org/10.1353/sls.2017.0019>
- Bleijenbergh, I. (2010). Case Selection. In M. B. Miles, G. Durepos, & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of Case Study Research* (pp. 61–63). SAGE Publications.
- Boellstorff, T. (2003). Dubbing culture: Indonesian gay and lesbi subjectivities and ethnography in an already globalized world. *American Ethnologist*, 30(2), 225–242. <https://doi.org/10.1525/ae.2003.30.2.225>
- Boeriis, M., & van Leeuwen, T. (2017). Vectors. In O. Seizov & J. Wildfeuer (Eds.), *New Studies in Multimodality: Conceptual and Methodological Elaborations* (pp. 15–35). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/dx.doi.org/10.5040/9781350026544.0008>
- Bogucki, Ł. (2004). The Constraint of Relevance in Subtitling. *The Journal of Specialised Translation*, 1, 71–88. https://www.jostrans.org/issue01/art_bogucki_en.php
- Bogucki, Ł., & Bogucki. (2015). *Areas and methods of audiovisual translation research*. Peter Lang AG.
- Bolaños García-Escribano, A. (2017). Subtitling audiovisual humour: The case of ‘early Almodóvar’ films during la movida in Spain (1980-1984). *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 9, 219–247. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.8>
- Borges, J. L. (2005). Las versiones homéricas. In *Discusión* (pp. 109–116). Debolsillo.
- Borodo, M. (2015). Multimodality, Translation and Comics. *Perspectives: Studies in Translatology*, 23(1), 22–41.

- Bosseaux, C. (2008). Buffy the vampire slayer. *Translator*, 14(2), 343–372. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799262>
- Bosseaux, C. (2012). Some Like it Dubbed: Translating Marilyn Monroe. In H. J. Minors (Ed.), *Music, Text and Translation* (pp. 81–92). Bloomsbury.
- Bosseaux, C. (2015). *Dubbing, Film and Performance*. Peter Lang.
- Bosseaux, C. (2019). Voice in French dubbing: the case of Julianne Moore. *Perspectives*, 27(2), 218–234. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1452275>
- Bourdieu, P. (2017). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Bowman, P. (2010). Sick man of transl-Asia: Bruce Lee and rey chow's queer cultural translation. *Social Semiotics*, 20(4), 393–409. <https://doi.org/10.1080/10350330.2010.494393>
- Boxer, D., & Cortés-Conde, F. (1997). From bonding to biting: Conversational joking and identity display. *Journal of Pragmatics*, 27(3). [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(96\)00031-8](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(96)00031-8)
- Bradbury-Rance, C. (2017). The translation of desire: Queering visibility in Nathalie... and Chloe. In B. J. Epstein & R. Gillett (Eds.), *Queer in Translation*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315603216>
- Broverman, N., & Lannan, M. (2015). The Exit Interview With Looking Creator Michael Lannan. *Advocate*. <https://www.advocate.com/arts-entertainment/television/2015/08/10/exit-interview-looking-creator-michael-lannan>
- Brufau Alvira, N. (2010). *Las teorías feministas de la traducción a examen: Destilaciones para el siglo XXI*. Comares.
- Brufau Alvira, N. (2011). Traducción y género: el estado de la cuestión en España. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 3, 181–207.
- Burneo Salazar, C. (2018). Sobre los manifiestos: la traducción como afirmación de la diferencia. *Jornadas Internacionales de Traducción Comparada. Variedades Regionales En Las Lenguas de Traducción*. https://cvc.cervantes.es/lengua/actas_jitc/22_salazar.htm
- Butler, J. (1986). Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig, and Foucault. *Praxis International*, 5(4), 505–516.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theater Journal*, 40(4), 519–531.

- Butler, J. (1990). *Gender trouble. Feminism and the Subversion of identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J. (1997). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford University Press.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge.
- Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press.
- Butler, J. (2015). *Senses of the Subject*. Fordham University Press.
- Calvert, B., Casey, N., Calvert, B., French, L., & Lewis, J. (2008). *Television Studies. The Key Concepts*. Routledge.
- Cameron, D., & Kulick, D. (2003). *Language and Sexuality*. Cambridge University Press.
- Cameron, D., & Kulick, D. (Eds.). (2006). *The Language and Sexuality Reader*. Routledge.
- Cante, R., & Restivo, A. (2004). The Cultural-Aesthetic Specificities of All-male Moving-Image Pornography. In Linda Williams (Ed.), *Porn Studies* (pp. 142–166). Duke University Press.
- Carbonell i Cortés, O. (2019). Translation and Ideology. Spanish Perspectives. In R. A. Valdeón & M. C. Á. Vidal Claramonte (Eds.), *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies* (pp. 118–138). Routledge.
- Cardwell, S. (2007). Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (pp. 19–34). T. B. Tauris.
- Carrie, S. (2014). L.A.'S Answer to HBO's Gay Dramedy Looking? Funny or Die's Not Looking. *L. A. Weekly*. <https://www.laweekly.com/l-a-s-answer-to-hbos-gay-dramedy-looking-funny-or-dies-not-looking/>
- Carrión Domínguez, Á. (2019). La *Quality TV* y la edad de oro de las ficciones seriadas. *Zer*, 24(46), 111–128. <https://doi.org/https://doi.org/10.1387/zer.20386>
- Cascajosa Virino, C. (2006). No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Zer*, 11(21), 23–33.
- Cascajosa Virino, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias. Revista de Historia Del Cine*, 26, 7–31.

- Castiglia, C., & Reed, C. (2004). “Ah, Yes, I Remember It Well”: Memory and Queer Culture in “Will and Grace.” *Cultural Critique*, 56, 158–188.
- Castro, O., & Ergun, E. (2018). Translation and Feminism. In F. Fernández & J. Evans (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Politics* (pp. 125–143). Routledge.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford University Press.
- Cattrysse, P. (1997). Audio-visual Translation and New Media. In R. Hodgson Jr & P. A. Soukup (Eds.), *From One Medium to Another. Basic Issues for Communicating the Bible in New Media* (pp. 67–89). Sheed & Ward and American Bible Society.
- Cattrysse, P. (2001). Multimedia, Multilingua: Multiple Challenges. In Y. Gambier & H. Gottlieb (Eds.), *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research* (pp. 1–12). John Benjamins. <https://doi.org/https://doi.org/10.1075/btl.34.01gam>
- Chamberlain, L. (1988). Gender and the Metaphorics of Translation. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 13(3), 454. <https://doi.org/10.1086/494428>
- Chaume, F. (1998). Textual Constraints and the Translator’s Creativity in Dubbing. In A. Baylard-Ozeroff, J. Králova, & B. Moser-Mercer (Eds.), *Translators’ Strategies and Creativity* (pp. 15–22). John Benjamins.
- Chaume, F. (2001). Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción. In J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación* (pp. 45–57). Universidad de Alicante.
- Chaume, F. (2004a). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Chaume, F. (2004b). Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation. *Meta*, 49(1), 12–24. <https://doi.org/10.7202/009016ar>
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. St Jerome Publishing.
- Chaume, F. (2013a). Research Paths in Audiovisual Translation. The Case of Dubbing. In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 288–302). Routledge.
- Chaume, F. (2013b). The Turn of Audiovisual Translation: New Audiences and New Technologies. *Translation Spaces*, 2(1), 105–123. <https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>
- Chaume, F. (2018a). An Overview of Audiovisual Translation: Four Methodological Turns in a Mature Discipline. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 40–63.

- Chaume, F. (2018b). Is audiovisual translation putting the concept of translation up against the ropes? *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation*, 30, 84–104. http://jostrans.org/issue30/art_chaume.pdf
- Chaume, F. (2019). Audiovisual Translation. In R. A. Valdeón & M. C. A. Vidal Claramonte (Eds.), *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies* (pp. 311–351). Routledge.
- Chaume, F. (2001). Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción. In J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación* (pp. 45–57). Universidad de Alicante.
- Chen, Y. (2019). *Translating Film Subtitles into Chinese. A Multimodal Study*. Springer.
- Chesterman, A., & Williams, J. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. St Jerome Publishing.
- Clare, S. D. (2013). (Homo)normativity's romance: Happiness and indigestion in Andrew Haigh's Weekend. *Continuum*, 27(6), 785–798. <https://doi.org/10.1080/10304312.2013.794197>
- Clarke, V., & Braun, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77–101.
- Clarke, V., & Braun, V. (2013). Teaching thematic analysis. *The Psychologist*, 26(2), 120–123.
- Cohen, D., & Dyer, R. (2018). The Politics of Gay Culture. In G. L. Collective (Ed.), *Homosexuality, Power and Politics* (pp. 172–186). Verso.
- Colston, H. L. (2017). Irony and Sarcasm. In S. Attardo (Ed.), *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 234–249). Routledge.
- Connell, R. (1992). A Very Straight Gay: Masculinity, Homosexual Experience, and the Dynamics of Gender. *American Sociological Review*, 57(6), 735–751.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. University of California Press.
- Connell, R., Davis, M., & Dowsett, G. (1993). A Bastard of a Life: Homosexual Desire and Practice among Men in Working-class Milieux. *The Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 29(1), 112–135. <https://doi.org/10.1177/144078339302900107>
- Connell, R., & Messerschmidt, J. (2005). Hegemonic Masculinity. *Gender & Society*, 19(6), 829–859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>

- Connell, R., & Pearse, R. (2018). *Género desde una perspectiva global*. Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Cooper, E. (2003). Decoding *Will & Grace*: Mass Audience Reception of a Popular Network Situation Comedy. *Sociological Perspectives*, 46(4), 513–533.
- Cornejo-Salinas, G. (2019). *Travesti Dreams Outside in the Ethnographic Machine*. *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 25(3), 457–482. <https://doi.org/10.1215/10642684-7551140>
- Corrius, M., de Marco, M., & Espasa, E. (2016). Situated learning and situated knowledge: gender, translating audiovisual adverts and professional responsibility. *The Interpreter and Translator Trainer*, 10(1), 59–75. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2016.1154343>
- Cortvriend, J. (2018). Stylistic convergences between British film and American television: Andrew Haigh’s *Looking*. *Critical Studies in Television*, 13(1), 96–112. <https://doi.org/10.1177/1749602017746115>
- Cosculluela, C. (2003). Semiotics and translation studies: An emerging interdisciplinarity. *Semiotica*, 145, 105–137. <https://doi.org/10.1515/semi.2003.045>
- Creswell, J. (2015). *A Concise Introduction to Mixed Methods Research*. SAGE Publications.
- Creswell, J. W., & Creswell, J. D. (2018). *Research Design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. SAGE Publications.
- Cross, J. L. (2016). Enigma: Aspects of Multimodal Inter-Semiotic Translation. *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, 55, 91-103. <https://doi.org/10.7146/hjlc.voi55.24611>
- Crotty, M. (1998). *The Foundations of Social Research. Meaning and Perspective in the Research Process*. SAGE Publications.
- Culpeper, J. (2011). *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*. Cambridge University Press.
- D’Emilio, J. (1992). Making Trouble. Essays on Gay History, Politics, and the University. In *Making Trouble. Essays on Gay History, Politics, and the University* (pp. 3–16). Routledge.
- Damaskinidis, G. (2015). Mediating between verbal and visual semiotic elements in the translation of English multimodal texts into Greek | *Punctum*. *Punctum*, 1(2), 22–38. [10.18680/hss.2015.0013](https://doi.org/10.18680/hss.2015.0013)

- Damaskinidis, G. (2016). The Visual Aspect of Translation Training in Multimodal Texts. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 61(2), 299–319. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1037761ar>
- Darsey, J. (1981). Gayspeak: A Response. In J. W. Chesebro (Ed.), *Gayspeak: Gay Male and Lesbian Communication* (pp. 58–67). Pilgrim Press.
- De Higes, I. (2014). *Estudio descriptivo comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Universitat Jaume I.
- De Lauretis, T. (1987a). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press.
- De Lauretis, T. (1987b). The Technology of Gender. In *Technologies of Gender* (pp. 1–30). Indiana University Press.
- De Linde, Z., & Kay, N. (1999). *The Semiotics of Subtitling*. St Jerome Publishing.
- De los Reyes Lozano, J. (2015). *La traducción del cine para niños. Un estudio sobre recepción*. Universitat Jaume I.
- De Marco, M. (2012). *Audiovisual Translation through a Gender Lens*. Rodopi.
- De Marco, M. (2016). The ‘engendering’ approach in audiovisual translation. *Target*, 28(2), 314–325. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.11dem>
- De Pedro Ricoy, R. (2013). Multimodality in translation: Steps towards socially useful research. *Journal Multimodal Communication*, 1(2). <https://doi.org/10.1515/mc-2012-0012>
- Dean, T. (2009). *Unlimited Intimacy. Reflections on the Subculture of Intimacy*. The University of Chicago Press.
- DeCuir-Gunby, J. T., Marshall, P. L., & McCulloch, A. W. (2011). Developing and Using a Codebook for the Analysis of Interview Data. *Field Methods*, 23(2), 136–155. <https://doi.org/10.1177/1525822X10388468>
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and TV. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35(4), 193–218. <https://doi.org/10.1075/babel.35.4.o2del>
- Denzin, N. K. (2004). Reading Film: Using Films and Videos as Empirical Social Science Material. In U. Flick, E. von Kardoff, & I. Steinke (Eds.), & B. Jenner (Trans.), *A Companion to Qualitative Research* (pp. 237–242). SAGE Publications.

- Derrida, J. (1989). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humana. In P. Peñalver (Trans.), *La escritura y la diferencia* (pp. 383–401). Anthropos.
- Dey, I. (1993). *Qualitative Data Analysis. A User-Friendly Guide For Social Scientists*. Routledge.
- Díaz Cintas, J. (1998). Propuesta de un Marco de Estudio para el Análisis de Subtítulos Cinematográficos. *Babel*, 44(3), 254–267. <https://doi.org/https://doi.org/10.1075/babel.44.3.o6dia>
- Díaz Cintas, J. (2004). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. In P. Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 21–34). John Benjamins.
- Díaz Cintas, J. (2005). El subtítulado y los avances tecnológicos. In R. Merino, E. Pajares, & J. M. Santamaría (Eds.), *Trasvases culturales: {Literatura}, cine y traducción 4* (pp. 155–175). Universidad del País Vasco.
- Díaz Cintas, J. (2012). Clearing the Smoke to See the Screen: Ideological Manipulation in Audiovisual Translation. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 57(2), 279. <https://doi.org/10.7202/1013945ar>
- Díaz Cintas, J. (2013). Subtitling. Theory, Practice and Research. In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 273–287). Routledge.
- Díaz Cintas, J. (2018). ‘Subtitling’s a carnival’: New practices in cyberspace. *The Journal of Specialised Translation*, 30, 127–148. https://www.jostrans.org/issue30/art_diaz-cintas.php
- Díaz Cintas, J., & Neves, J. (2020). Audiovisual Translation. In E. Angelone, M. Ehrensberger, & G. Massey (Eds.), *The Bloomsbury Companion to Language Industry Studies* (pp. 209–230). Bloomsbury Academic.
- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. St Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2021). *Subtitling. Concepts and Practices*. Routledge.
- Díaz Pérez, F. J. (2018). Language and identity representation in the English subtitles of Almodóvar’s films. *Cultus: The Journal of Intercultural Mediation and Communication*, 11, 96–121. <http://www.cultusjournal.com/files/Archives/Francisco-J-Diaz-Perez.pdf>
- Doblaje Wiki. (2018). *Looking*. <https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Looking>
- Dore, M., & Zarrelli, I. (2018). Transfeminine Identity and HIV/AIDS in Audiovisual Translation. Dallas Buyers Club and Its Italian Subtitled Versions. In J. T. Williams

Camus, C. Gómez Castro, A. Assis Rosa, & C. Camus Camus (Eds.), *Translation and Gender: Discourse Strategies to Shape Gender* (pp. 59–78). Cantabria University Press.

- Dow, B. (2001). Ellen , Television, and the Politics of Gay and Lesbian Visibility. *Critical Studies in Media Communication*, 18(2), 123–140. <https://doi.org/10.1080/07393180128077>
- Echauri-Galván, B. (2020). Text-illustration transmutation: A model for the analysis of its effect on the dynamics and functions of children’s books. *Ikala*, 25(1), 173–187. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v25n01a08>
- eldoblaje.com. (2018). *Looking*. <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=39996>
- Eller, W.A. (2019). *Sociolingüística del español gay mexicano. Variación fónica, estereotipos, creencias y actitudes en una red social de hombres homosexuales*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In L. Elleström (Ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 11–48). Palgrave Macmillan.
- Embry, M. (1996). Cholo angels in Guadalajara: The politics and poetics of Anzaldúa’s borderlands/La Frontera. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory*, 8(2), 87–108. <https://doi.org/10.1080/07407709608571233>
- Engebretsen, M. (2012). Balancing cohesion and tension in multimodal rhetoric. An interdisciplinary approach to the study of semiotic complexity. *Learning, Media and Technology*, 37(2), 145–162. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/17439884.2012.655745>
- Epstein, B. J., & Gillett, R. (2017). Introduction. In B. J. Epstein & R. Gillett (Eds.), *Queer in Translation* (pp. 1–7). Routledge.
- Ergun, E., & Castro, O. (2017). Pedagogies of Feminist Translation. Rethinking Difference and Commonality across Borders. In E. Ergun & O. Castro (Eds.), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives* (pp. 93–107). Routledge.
- Eribon, D. (2004). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Editorial Anagrama.
- Eribon, D. (2005). *Escapar del Psicoanálisis*. Edicions Bellaterra.
- Evans, J. (2014). Film remakes, the black sheep of translation. *Translation Studies*, 7(3), 300–314. <https://doi.org/10.1080/14781700.2013.877208>

- Even-Zohar, I. (1990a). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 11(1), 9–26.
- Even-Zohar, I. (1990b). The “Literary System.” *Poetics Today*, 11(1), 27–44.
- Even-Zohar, I. (1990c). The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today*, 11(1), 45–52. <https://doi.org/10.2307/1772668>
- Fairclough, N. (1993). *Discourse and Social Change*. Polity Press.
- Falconi Trávez, D. (2018). Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina. In D. Falconi Trávez (Ed.), *Inflexión marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina* (pp. 9–22). Editorial Egales.
- Falconi Trávez, D., Castellano, S., & Viteri, M. A. (2014). Resentir lo *queer* en América Latina: diálogos desde/con el Sur. In D. Falconi Trávez, S. Castellano, & M. A. Viteri (Eds.), *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Editorial EGALES.
- Farmer, B. (2005). The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship. *Camera Obscura*, 20(2), 165–195. https://doi.org/https://doi.org/10.1215/02705346-20-2_59-165
- Fernández-Costales, A. (2018). On the reception of mobile content. New challenges in audiovisual translation research. In E. Di Giovanni & Y. Gambier (Eds.), *Reception Studies and Audiovisual Translation* (pp. 297–319). John Benjamins.
- Fernández Fernández, M. J. (2006). Screen Translation. A Case Study: The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film *South Park* into Spanish. *Translation Journal*, 10(3).
- Fetterman, D. M. (2008). Emic/Etic Distinction. In L. M. Given (Ed.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (p. 249). SAGE Publications.
- Feuer, J., Eyles, A., Kerr, P., Vahimagi, T., & Meeker, D. (1984). *MTM: “Quality Television”* (J. Feuer, A. Eyles, P. Kerr, T. Vahimagi, & D. Meeker (Eds.)). British Film Institute.
- Fiske, J. (2002). *Introduction to Communication Studies*. Routledge.
- Fletcher, M., & Plakoyiannaki, E. (2010). Sampling. In M. B. Miles, G. Durepos, & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of Case Study Research* (pp. 837–839).
- Flewitt, R., Hampel, R., Hauck, M., & Lancaster, L. (2017). What Are Multimodal Data and Transcription? In *Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 44–59). Routledge.
- Flick, U., von Kardoff, E., & Steinke, I. (2004). *A Companion to Qualitative Research* (B. Jenner (Trans.)). SAGE Publications.

- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* (T. Segovia (Trans.)). Siglo XXI.
- Foucault, M. (1994a). De l'amitié comme mode de vie. In *Dits et écrits Vol. IV 1980-1988* (pp. 163–167). Gallimard.
- Foucault, M. (1994b). The Social Triumph of the Sexual Will. In P. Rabinow (Ed.), *Ethics. Subjectivity and Truth* (pp. 157–162). The New Res.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prision*. Siglo XXI.
- Fought, C. (2003). *Chicano English in Context*. Palgrave Macmillan.
- Frank, M. (1993). The Critic as Performance Artist: Susan Sontag's Writing and Gay Cultures. In D. Bergman (Ed.), *Camp Grounds. Style and Homosexuality* (pp. 173–184). University of Massachusetts Press.
- Freddi, M. (2012). What AVT Can Make of Corpora: Some Findings from the Pavia Corpus of Film Dialogue. In A. Remael, P. Orero, & M. Carroll (Eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3* (pp. 381–407). Rodopi. https://doi.org/https://doi.org/10.1163/9789401207812_021
- Freddi, M. (2013). Constructing a corpus of translated films: a corpus view of dubbing. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 21(4), 491–503. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2013.831925>
- Frei, D. (2012). *Challenging Heterosexism from the Other Point of View. Representations of Homosexuality in Queer as Folk and The L Word*. Peter Lang.
- Frosh, S., Phoenix, A., & Pattman, R. (2002). *Young Masculinities. Understanding Boys in Contemporary Society*. Palgrave.
- Fuller, S., & Driscoll, C. (2015). HBO's Girls: Gender, generation, and quality television. *Continuum*, 29(2), 253–262. <https://doi.org/10.1080/10304312.2015.1022941>
- Gagne, É., & Rodríguez, A. (2006). Muestra del vocabulario empleado por la Comunidad Gay de Bogotá. *Análisis*, 70, 79–109.
- Gambier, Y. (2012). The Position of Audiovisual Translation Studies. In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 45–59). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203102893.ch3>

- Gambier, Y. (2018). Concepts of translation. In L. D'hulst & Y. Gambier (Eds.), *A History of Modern Translation Knowledge. Sources, Concepts, Effects* (pp. 19–38). John Benjamins.
- García Luque, F. (2020). La variación dialectal en el doblaje al español de la saga Hotel Transylvania. *Sendebarr*, 31, 33–50. <https://doi.org/10.30827/SENDEBAR.V31I0.11838>
- Genette, G. (1991). Introduction to the Paratext. *New Literary History*, 22(2), 261–272. <https://www.jstor.org/stable/469037>
- Genette, G. (2001). *Umbralles*. Siglo XXI.
- Gentzler, E., & Tymoczko, M. (2002). Introduction. In E. Gentzler & M. Tymoczko (Eds.), *Translation and Power* (pp. xi–xxviii). University of Massachusetts Press.
- Ghaziani, A. (2011). Post-Gay Collective Identity Construction. *Social Problems*, 58(1), 99–125. <https://doi.org/https://doi.org/10.1525/sp.2011.58.1.99>
- Gianossa, L. (2016). Corpus-Based Studies. In C. Angelelli & B. Baer (Eds.), *Researching Translation and Interpreting* (pp. 195–201). Routledge.
- Gibbons, A., & Whiteley, S. (2018). Analysing the multimodal text. In *Contemporary Stylistics. Language, Cognition, Interpretation* (pp. 249–266). Edinburgh University Press.
- Gillham, B. (2000). *Case Study Research Methods*. Continuum.
- Giraldo, P. (2014, November). *¿Qué podemos esperar de lo nuevo de “Looking”? - ShangayShangay*. Shangay. <https://shangay.com/2014/11/20/que-podemos-esperar-de-lo-nuevo-de-looking/>
- GLAAD. (2006). *Where We Are on TV Report: 2006 - 2007 Season*. <https://www.glaad.org/publications/tvreport07>
- GLAAD. (2007). *Where We Are on TV Report: 2007 - 2008 Season*. <https://www.glaad.org/publications/tvreport08>
- GLAAD. (2008). *Where We Are on TV Report: 2008 - 2009 Season*. http://glaad.org/files/WWAT/WWAT_GLAAD_2008-2009.pdf
- GLAAD. (2009). *Where We Are on TV Report: 2009 - 2010 Season*. <https://www.glaad.org/publications/tvreport09>
- GLAAD. (2010). *Where We Are on TV Report: 2010 - 2011 Season*. <https://www.glaad.org/publications/tvreport10>

- GLAAD. (2011). *Where We Are on TV Report: 2011 - 2012 Season*. <https://www.glaad.org/publications/whereweareontv11>
- GLAAD. (2012). *Where We Are on TV Report: 2012 - 2013 Season*. <https://www.glaad.org/publications/whereweareontv12>
- GLAAD. (2013). *About GLAAD*. <https://www.glaad.org/about>
- GLAAD. (2014). *Where We Are on TV Report: 2014 - 2015 Season*. <https://www.glaad.org/whereweareontv14>
- GLAAD. (2015). *Where We Are on TV Report: 2015 - 2016 Season*. www.glaad.org/whereweareontv15
- GLAAD. (2016). *Where We Are on TV Report: 2016 - 2017 Season*. www.glaad.org/wwtv16
- GLAAD. (2017). *Where We Are on TV Report: 2017 - 2018 Season*. <https://www.glaad.org/whereweareontv17>
- Glaser, B., & Strauss, A. (2004). Theoretical Sampling. In C. Seale (Ed.), *Social Research Methods. A Reader* (pp. 226–231). Routledge.
- Godard, B. (1990). Theorizing Feminist Discourse/Translation. *Translation, History, Culture*, 87–96. <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/tessera/article/viewFile/23583/21792>
- Godayol, P. (2014). Frontera Spaces: Translating as/like a Woman. In J. Santaemilia (Ed.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities* (pp. 9–14). Routledge.
- Goltz, D. B. (2007). Laughing at Absence: Instinct Magazine and the Hyper-Masculine Gay Future? *Western Journal of Communication*, 71(2). <https://doi.org/10.1080/10570310701348783>
- Gómez Pérez, F. J. (2002). Tipografía en el cartel cinematográfico: La escritura creativa como modo de expresión. *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1, 203–216.
- Gonzales, L. (2018). *Sites of Translation. What Multilinguals Can Teach Us about Digital Writing and Rhetoric*. University of Michigan Press.
- González Meade, A. G. (2020, May 11). *Audiovisual Translation Practice: A Movie Trailer Genre Analysis*. Audiovisual Division Part of the American Translators Association. <https://www.ata-divisions.org/AVD/audiovisual-translation-practice-a-movie-trailer-genre-analysis/>

- Gorlee, D. (2010). Metacreations. *Applied Semiotics*, 9(24).
- Gottlieb, H. (2004). Subtitles and International Anglification. *Nordic Journal of English Studies*, 3(1), 219–230.
- Graf, R., & Lippa, B. (1995). The Queens’ English. In W. L. Leap (Ed.), *Beyond the Lavender Lexicon. Authenticity, Imagination, and Appropriation in Lesbian and Gay Languages* (pp. 227–234). Gordon and Breach Publishers.
- Gramsci, A. (2002). Algunos temas sobre la cuestión meridional. In *La cuestión meridional* (pp. 75–96). Quadrata.
- Grau i Muñoz, A., & Navas Saurin, A. (2018). Prólogo a la edición en lengua castellana: enmarañadas en el género. In R. Connell & R. Pearse (Eds.), *Género desde una perspectiva global* (pp. 11–43). Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Grosse, S. A. (2007). The Transformed Gay Self: the Male Body and its Scenic Presence as Sites of Gay Self-Enunciation. In H. Sauntson & S. Kyrtziz (Eds.), *Language, Sexualities and Desires. Cross-Cultural Perspectives* (pp. 165–184). Palgrave Macmillan.
- Grutman, R. (2020). Multilingualism. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 341–346). Routledge.
- Gualardia, A., & Baldo, M. (2010). Bear or “orso”? Translating Gay Bear Culture into Italian. In *Other Words: The Journal for Literary Translators*, 36, 23–38.
- Guba, E. G. (1981). Criteria for Assessing the Trustworthiness of Naturalistic Inquiries. *ERIC/ECTJ Annual*, 29(2), 75–91.
- Haigh, A. (2011). *Weekend*.
- Haigh, A. (2014). *Looking. Temporada 1*. HBO.
- Haigh, A. (2015). *Looking. Temporada 2*. HBO.
- Haigh, A. (2016). *Looking. The Movie*. HBO. Synchronicity Films.
- Halberstam, J. (2018). *Trans* A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. University of California Press.
- Halberstam, J. (2005). The Transgender Look. In *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* (pp. 76–96). New York University.

- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.
- Hale, M. (2016). “Looking: The Movie” Finds Change (and Angst) Are Constant. *The New York Times*.
- Hall, S. (1993). Encoding, Decoding. In S. During (Ed.), *The Cultural Studies Reader* (pp. 477–487). Routledge.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who Needs “Identity”? In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 1–17). SAGE Publications.
- Hall, S. (2013a). The Spectacle of the Other. In Jessica Evans, S. Hall, & S. Nixon (Eds.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 215–271). SAGE Publications.
- Hall, S. (2013b). The Work of Representation. In Jessica Evans, S. Hall, & S. Nixon (Eds.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 1–47). SAGE Publications.
- Halliday, M. A. K. (1978). *Language as a Social Semiotic*. Edward Arnold.
- Halliday, M. A. K. (2014). *Halliday’s Introduction to Functional Grammar*. Routledge.
- Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. Longman.
- Halperin, D. M. (2012). *How to Be Gay*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Halverson, S. (2010). Translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies, Vol. 1* (pp. 378–384). John Benjamins.
- Hammonds, E. (1999). Toward a Genealogy of Black Female Sexuality: The Problematic of Silence. In J. Price & M. Shlidrick (Eds.), *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (pp. 93–104). Routledge.
- Hargraves, H. (2020). Looking. Smartphone Aesthetics. In E. Thompson & J. Mittell (Eds.), *How to Watch Television* (pp. 41–50). New York University.
- Hart, K.-P. (2016). *Queer TV in the 21st century*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Harvey, K. (1998). Translating Camp Talk. *The Translator*, 4(2), 295–320. <https://doi.org/10.1080/13556509.1998.10799024>
- Harvey, K. (2000a). Describing camp talk: language/pragmatics/politics. *Language and Literature*, 9(3), 240–260. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/096394700000900303>

- Harvey, K. (2000b). Gay Community, Gay Identity and the Translated Text. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, 13(1), 137–165. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/037397ar>
- Harvey, K. (2000c). Translating Camp Talk. Gay Identities and Cultural Transfer. In L. Venuti (Ed.), *The Translation Studies Reader* (Primera, pp. 446–467). Routledge.
- Harvey, K. (2002). Camp talk and Citationality: a Queer Take on “Authentic” and “Represented” Utterance. *Journal of Pragmatics*, 34, 1145–1165. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(01\)00058-3](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0378-2166(01)00058-3)
- Harvey, K. (2003). Events and Horizons. Reading Ideology in the Bindings of Translations. In M. Calzada Pérez (Ed.), *Apropos of Ideology. Translation Studies on Ideology-ideologies in Translation Studies* (pp. 43–70). Routledge.
- Harvey, K., & Shalom, C. (1997). Introduction. In K. Harvey & C. Shalom (Eds.), *Language and Desire: Encoding Sex, Romance and Intimacy* (pp. 1–17). Routledge.
- Haslop, C. (2019). ‘Do you wanna come with me?’: The role of the star image as brand for the commodification of cult in mainstream telefantasy. *Celebrity Studies*. <https://doi.org/10.1080/19392397.2019.1607511>
- Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Longman Group UK Limited.
- Hatim, B., & Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción. Una introducción al discurso*. Ariel.
- Haugh, M., & Bousfield, D. (2012). Mock impoliteness, jocular mockery and jocular abuse in Australian and British English. *Journal of Pragmatics*, 44(9), 1099–1114. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2012.02.003>
- Hayes, J. J. (1976). *Gayspeak*. *Quarterly Journal of Speech*, 62(3), 256–266. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/00335637609383340>
- Haywood, C., & Macn an Ghaill, M. (2003). *Men and Masculinities. Theory, Research and Social Practice*. Open University Press.
- HBO. (2016). *Looking - Official Website for the HBO Series*. <https://www.hbo.com/looking>
- HBO Latino. (2014). *Looking: Nueva Serie de Comedia (HBO Latino)*. HBO Latino (Youtube).
- Hearn, J., Nordberg, M., Andersson, K., Balkmar, D., Gottzén, L., Klinth, R., Pringle, K., & Sandberg, L. (2012). Hegemonic Masculinity and Beyond. *Men and Masculinities*, 15(1), 31–55. <https://doi.org/10.1177/1097184X11432113>

- Hermans, T. (1985). Introduction. Translation Studies and a New Paradigm. In T. Hermans (Ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (pp. 7–11). Croom Helm.
- Hermans, T. (1999). *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Saint Jerome Publishing.
- Heureng, D., & Morano, R. (2013). *Reed Morano Preps LOOKING in San Francisco*. American Cinematographer. <https://ascmag.com/blog/parallax-view/reed-morano-preps-looking-in-san-francisco>
- Hodge, R., & Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Cornell University Press.
- Holmes, J. S. (1988). The Name and Nature of Translation Studies. In *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies* (pp. 66–80). Rodopi.
- Hoppe, T. (2011). Circuits of power, circuits of pleasure: Sexual scripting in gay men's bottom narratives. *Sexualities*, 14(2), 193–217. <https://doi.org/10.1177/1363460711399033>
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (2013). *La industria cultural*. El Cuenco de Plata.
- Hurtado Albir, A. (2004). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Iedema, R. (2003). Multimodality, resemiotization: Extending the analysis of discourse as multi-semiotic practice. *Visual Communication*, 2(1), 29–57. <https://doi.org/10.1177/1470357203002001751>
- IMDb.com Inc. (2018). *Looking/Looking. The Movie*. <https://www.imdb.com/title/tt2581458/>
- Jacques, R. S. (2010). Discourse Analysis. In A. J. Mills, G. Durepos, & E. Wiebe (Eds.), *Encyclopedia of Case Study Research* (pp. 304–308). SAGE Publications.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. In R. Brower & A. Fang (Eds.), *On Translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Jewitt, C. (2014a). An Introduction to Multimodality. In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 15–30). Routledge.
- Jewitt, C. (2014b). Different Approaches to Multimodality. In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 31–43). Routledge.
- Jia, H. (2017). Roman Jakobson's triadic division of translation revisited. *Chinese Semiotic Studies*, 13(1), 31–46. <https://doi.org/10.1515/css-2017-0003>

- Jiang, M. (2020). Retranslation in popular culture: a multimodal extension of taboo love. *The Translator*, 26(1), 91–108. <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1707385>
- Jiménez, C., & Seibel, C. (2012). Multisemiotic and Multimodal Corpus Analysis in Audio Description: TRACCE. In A. Remael, P. Orero, & M. Carroll (Eds.), *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads. Media for All 3* (pp. 409–425). Rodopi. https://doi.org/https://doi.org/10.1163/9789401207812_o22
- Johnson, C. (2007). Tele-Branding in TVIII. The network as brand and the programme as brand. *New Review of Film and Television Studies*, 5(1), 5–24. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/17400300601140126>
- Johnson, E. P. (2004). Mother Knows Best: Black Gay Vernacular and Transgressive Domestic Space. In W. L. Leap & T. Boellstorff (Eds.), *Speaking in Queer Tongues. Globalization and Gay Language* (pp. 279–282). University of Illinois Press.
- Kaindl, K. (2004). Multimodality in the translation of humour in comics. In E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher (Eds.), *Perspectives on Multimodality* (pp. 173–192). John Benjamins.
- Kaindl, K. (2012a). From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German. In H. J. Minors (Ed.), & L. Brodbeck & J. Page (Trans.), *Music, Text and Translation* (pp. 151–161). Bloomsbury.
- Kaindl, K. (2012b). Multimodality and Translation. In C. Millán & F. Bartrina (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 257–269). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203102893>
- Kaindl, K. (2020). A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In M. Boria, Á. Carreres, M. Noriega-Sánchez, & M. Tomalin (Eds.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (pp. 49–70). Routledge.
- Kalha, H. (2014). Fantasy Uncut: Foreskin Fetishism and the Morphology of Desire. In T. Dean, S. Ruszczycky, & D. Squires (Eds.), *Porn Archives* (pp. 375–398). Duke University Press.
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation: The choice between Subtitling and Revoicing in Greece*. Editions Rodopi.
- Karpinski, E. (2015). Gender, genetics, translation: Encounters in the Feminist Translator's Archive of Barbara Godard. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14, 19–39. <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/365>

- Keegan, C. M. (2015). Looking Transparent. *Studies in Gender and Sexuality*, 16(2), 137–138. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1080/15240657.2015.1038197>
- Keller, K. (1993). Walt Whitman Camping. In D. Bergman (Ed.), *Camp Grounds. Style and Homosexuality* (pp. 113–120). University of Massachusetts Press.
- Kimmel, M. (2001). Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. In T. Cohen (Ed.), *Men and Masculinity. A Text Reader* (pp. 29–41). Wadsworth.
- Kinloch, D. (2011). A Queer Glaswegian Voice. In D. Asimakoulas & M. Rogers (Eds.), *Translation and Opposition. Multilingual Matters*.
- Kiraly, D. (2014). From Assumptions about Knowing and Learning to Praxis in Translator Education. *InTRAlinea Special Issue: Challenges in Translation Pedagogy*, 16. http://www.intralinea.org/specials/article/from_assumptions_about_knowing_and_learning_to_praxis
- Kiraly, D. (2015). Occasioning translator competence: Moving beyond social constructivism toward a postmodern alternative to instructionism. *Translation and Interpreting Studies*, 10(1), 8–32. <https://doi.org/10.1075/tis.10.1.02kir>
- Klecker, C. (2015). The other kind of film frames: a research report on paratexts in film. *Word & Image*, 31(4), 402–413. <https://doi.org/10.1080/02666286.2015.1053035>
- Knight, D. (2011). The future of multimodal corpora. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, 11(2), 391–415.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. University of California Press.
- Kress, G. (2000). Design and Transformation: New theories of meaning. In B. Cope & M. Kalantzis (Eds.), *Multiliteracies. Literacy learning and the design of social futures* (pp. 149–157). Routledge.
- Kress, G. (2010). *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge.
- Kress, G. (2014). What Is Mode? In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 60–75). Routledge.
- Kress, G. (2020). Transposing meaning: translation in a multimodal semiotic landscape. In M. Boria, Á. Carreres, M. Noriega-Sánchez, & M. Tomalin (Eds.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (pp. 24–48). Routledge.

- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2002). Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. *Visual Communication*, 1(3), 343–368. <https://doi.org/10.1177/147035720200100306>
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Routledge.
- Krijnen, T., & Van Bauwel, S. (2015). *Gender and Media. Representing, Producing, Consuming*. Routledge.
- Kristal, E. (1999). *Borges y la traducción*. XXIII(1), 3–23.
- Kulick, D. (1998). *Travesti. Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. The University of Chicago Press.
- Kulick, D. (2000). Gay and Lesbian Language. *Annual Review of Anthropology*, 29(1), 243–285. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.29.1.243>
- Kulick, D. (2003). Language and Desire. In J. Holmes & M. Meyerhoff (Eds.), *The Handbook of Language and Gender* (pp. 119–141). Blackwell Publishing.
- Lan, Y., Dong, D., & Chiu, A. (2009). Research Trend and Methods in Translation Studies: A Comparison between Taiwanese and International Publications. *Compilation and Translation Review*, 2(2), 177–191.
- Lang, N. (2013, November 15). HBO’s “Looking” looks awfully white. *Los Angeles Times*.
- Langarita Adiego, J. A. (2017). Cruising. In R. L. Platero, M. Rosón, & E. Ortega (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 125–131). Edicions Bellaterra.
- Lannan, M. (2009). *Lorimer*.
- Larkosh, C. (2011). Introduction. Re-Engendering Translation. In C. Larkosh (Ed.), *Re-Engendering Translation. Transcultural Practice, Gender/Sexuality and the Politics of Alterity* (pp. 1–9). Routledge.
- Laviosa, S. (2010). Corpora. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of {Translation} {Studies}* (Vol. 1, pp. 80–86). John Benjamins.
- Leap, W. L. (1995). Introduction. In W. L. Leap (Ed.), *Beyond the Lavender Lexicon. Authenticity, Imagination, and Appropriation in Lesbian and Gay Languages* (pp. vii–xix). Gordon and Breach Publishers.
- Leap, W. L. (1996). *Word’s Out. Gay Men’s English*. University of Minnesota Press.

- Leap, W. L. (2012). En torno a una cierta “negativa lavender a expresar(se).” In F. Forastelli & G. Olivera (Eds.), *Estudios queer. Semiótica y políticas de la sexualidad* (pp. 35–46). La Crujía.
- Leap, W. L. (2020). *Language before Stonewall. Language, Sexuality, History*. Palgrave Macmillan.
- Lee, T. K. (2013). Performing multimodality: Literary translation, intersemioticity and technology. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(2), 241–256. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.693107>
- Lee, T. K. (2014). Translation, materiality, intersemioticity: Excursions in experimental literature. *Semiotica*, 2014(202), 345–364. <https://doi.org/10.1515/sem-2014-0044>
- Lefevere, André, & Bassnett, S. (1990). Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights: “The Cultural Turn” in Translation Studies. In Andre Lefevere & S. Bassnett (Eds.), *Translation, History and Culture* (pp. 1–13). Cassell.
- Lemke, J. (1998). Multiplying meaning. Visual and verbal semiotics in scientific text. In J. R. Martin & R. Veel (Eds.), *Reading Science: Critical and Functional Perspectives on Discourses of Science* (pp. 87–114). Routledge.
- Leung, H. H.-S. (2016). Always in Translation. *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, 3(3–4), 433–447. <https://doi.org/10.1215/23289252-3545143>
- Levine, M. P. (1998). *Gay Macho. The Life and Death of the Homosexual Clone*. New York University Press.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. (2012). Explicit and tacit. An interplay of the quantitative and qualitative approaches to translation. In M. P. Oakes & M. Ji (Eds.), *Quantitative Methods in Corpus-Based Translation Studies. A Practical Guide to Descriptive Translation Research* (pp. 3–34). John Benjamins.
- Lewis, E. S. (2010). “This is My Girlfriend, Linda” Translating Queer Relationships in Film: A Case Study of the Subtitles for *Gia* and a Proposal for Developing the Field of Queer Translation Studies. In *Other Words: The Journal for Literary Translators*, 3, 3–22.
- Lin, A. Y. M., & Li, D. C. S. (2012). Codeswitching. In M. Martin-Jones, A. Blackledge, & A. Creese (Eds.), *The Routledge Handbook of Multilingualism* (pp. 470–481). Routledge.
- Linares, R. (2009). *La promoción cinematográfica. Estrategias de comunicación y distribución de películas*. Editorial Fragua.

- Lincoln, Y., & Guba, E. (2013). *The Constructivist Credo*. Left Coast Press.
- List, C. (1996). *Chicano Images. Refiguring Ethnicity in Mainstream Film*. Routledge.
- Littau, K. (2011). First steps towards a media history of translation. *Translation Studies*, 4(3), 261–281. <https://doi.org/10.1080/14781700.2011.589651>
- Livia, A., & Hall, K. (1997). It's a Girl! Bringing Performativity Back to Linguistics. In A. Livia & K. Hall (Eds.), *Queerly Phrased: Language, Gender, and Sexuality* (pp. 3–18). Oxford University Press.
- Lowry, B. (2015). TV Review: HBO's 'Girls,' 'Looking.' *Variety*.
- Iyuken, G. M. (1991). *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. The European Institute for the Media.
- Mack, S. (2010). A sociophonetic analysis of perception of sexual orientation in Puerto Rican Spanish. *Laboratory Phonology*, 1(1). <https://doi.org/10.1515/labphon.2010.004>
- Maloney, L. (2018). ...And House Music Was Born: Constructing a Secular Christianity of Otherness. *Popular Music and Society*, 41(3), 231–249. <https://doi.org/10.1080/03007766.2018.1519099>
- Manganas, N. (2015). “You Only Like the Beginnings” Ordinarity of Sex and Marriage in Looking. *SQS-Lehti*, 9(1–2), 36–43.
- Manganas, N. (2017). The new gay loneliness? Desire and urban gay male cultures. In O. Sagan & E. Miller (Eds.), *Narratives of Loneliness. Multidisciplinary Perspectives from the 21st Century* (pp. 225–234). Routledge.
- Manganas, N. (2018). Queer Fantasies, Queer Echoes: The Post-Closet Word of Looking. In V. McGollum & G. Monteverde (Eds.), *HBO's Original Voices. Race, Gender, and Power*. (pp. 57–68). Routledge.
- Mann, S. L. (2011). Drag Queens' Use of Language and the Performance of Blurred Gendered and Racial Identities. *Journal of Homosexuality*, 58(6–7), 793–811. <https://doi.org/10.1080/00918369.2011.581923>
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico descriptivo del método de traducción para el doblaje y subtítulos*. Universitat Jaume I.
- Martí Ferriol, J. L. (2007). An empirical and descriptive study of the translation method for dubbing and subtitling. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 6, 171–184.

- Martí Ferriol, J. L. (2010). *Cine independiente y traducción*. Tirant lo Blanch.
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción: Doblaje y subtitulación frente a frente*. Universidad Jaume I.
- Martí Ferriol, J. L. (2020). Norms in AVT: A Dual Approach to a Long-Lasting and Fundamental Notion. *Journal of Audiovisual Translation*, 3(1), 72–86. <https://doi.org/http://orcid.org/0000-0002-2604-9094>
- Martínez, D. E., & Gonzalez, K. E. (2020). “Latino” or “Hispanic”? The Sociodemographic Correlates of Panethnic Label Preferences among U.S. Latinos/Hispanics. *Sociological Perspectives*, 1–22. <https://doi.org/10.1177/0731121420950371>
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2016). Representación de la homosexualidad, identidad saliente y traducción: estudio del doblaje de Will & Grace en español. In R. Martín Ruano & M. C. A. Vidal Claramonte (Eds.), *Traducción, medios de comunicación, opinión pública* (pp. 209–226). Comares.
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2017). Representación y traducción del camp talk en el cine de Almodóvar: los casos de “La mala educación” y “Los amantes pasajeros.” *TRANS. Revista de Traductología*, 21, 235–249. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2017.voi21.3655>
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2018). *Traducción e identidad sexual. Reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer*. Editorial Comares.
- Martínez Pleguezuelos, A. J., & González-Iglesias, J. D. (2019). Identidades presas: representación, estereotipo e interseccionalidad en la traducción de la mujer latina en Orange Is The New Black. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 4, 173–198. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.6>
- Martínez Sierra, J. J. (2004). Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson. *Departament de Traducció i Comunicació, Ph.D.*(8468920495), 552. <http://hdl.handle.net/10803/10566>
- Martínez Sierra, J. J. (2008). *Humor y Traducción. Los Simpson cruzan la frontera*. Universitat Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2011). De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de Traducción*, 151–170. <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v11.11>
- Matamala, A. (2009a). Interjections in original and dubbed sitcoms in Catalan: A comparison. *Meta*, 54(3), 485–502. <https://doi.org/10.7202/038310ar>

- Matamala, A. (2009b). Translating documentaries: From Neanderthals to the Supernanny. *Perspectives: Studies in Translatology*, 17(2), 93–107. <https://doi.org/10.1080/09076760902940112>
- Mayoral Asensio, R. (2001). Campos de estudio y trabajo en traducción audio-visual. In M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 19–45). Cátedra.
- Mayoral Asensio, R. (2002). Nuevas perspectivas para la traducción audiovisual. *Sendebarr*, 13, 123–140.
- Mayoral, R. (2012). El estudio de la traducción audiovisual: comentarios. In J. J. Martínez Sierra (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos* (pp. 179–185). Universitat de Valencia.
- Mayoral, R., Kelly, D., & Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 33(3), 356–367. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/003608ar>
- Mazdon, L. (2000). Translating Stereotypes in the Cinematic Remake. In M. Salama-Carr (Ed.), *On Translating French Literature and Film II* (pp. 171–182). Rodopi.
- McDavitt, B., Iverson, E., Kubicek, K., Weiss, G., Wong, C. F., & Kipke, M. D. (2008). Strategies Used by Gay and Bisexual Young Men to Cope with Heterosexism. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 20(4), 354–380. <https://doi.org/10.1080/10538720802310741>
- McEnergy, A., & Xiao, Z. (2004). Swearing in Modern British English: The Case of Fuck in the BNC. *Language and Literature*, 13(3), 235–268. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/0963947004044873>
- Medhurst, A. (1997). Camp. In A. Medhurst & S. Munt (Eds.), *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction* (pp. 274–293). Cassell.
- Meister, L. (2018). On methodology: How mixed methods research can contribute to translation studies. *Translation Studies*, 11(1), 66–83. <https://doi.org/10.1080/14781700.2017.1374206>
- Mejías Climent, L. (2018). Multimodality and dubbing in video games: A research approach. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 17, 99–113.
- Mejías Climent, L. (2019). *La sincronización en el doblaje de videojuegos. Análisis empírico y descriptivo de los videojuegos de acción-aventura*. Universitat Jaume I.
- Mével, P.-A. (2017). *Subtitling African American English into French. Can We Do the Right Thing?* Peter Lang.

- Meyer, B. (2016). Case studies. In C. Angelelli & B. J. Baer (Eds.), *Research Translation and Interpreting* (pp. 177–184). Routledge.
- Miles, M. B., Huberman, M. A., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative Data Analysis. A Methods Sourcebook*. SAGE Publications.
- Miller, D. A. (1998). *Place for Us. Essays on the Broadway Musical*. Harvard University Press.
- Mira, A. (2012). ¿Gay, queer, gender...? Paradigmas críticos: ele ejemplo de representación lésbica en las nuevas series. In M. T. Vera Rojas (Ed.), *Nuevas subjetividades. Sexualidades literarias* (pp. 41–52). Editorial Egales.
- Molina, L. & Hurtado, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 47(4), 498. <https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Monaghan, W. (2020). Post-gay television: LGBTQ representation and the negotiation of ‘normal’ in MTV’s Faking It. *Media, Culture and Society*. <https://doi.org/10.1177/0163443720957553>
- Moscovici, S. (1988). Notes towards a description of social representations. *European Journal of Social Psychology*, 18(3), 211–250. <https://doi.org/10.1002/ejsp.2420180303>
- Moylan, B. (2015, March 26). Looking for love: why HBO’s decision to cancel leaves a gap in gay culture. *The Guardian*.
- Moylan, B. (2016). *Looking the Movie: a fitting sendoff for HBO’s slowburning show*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/jul/20/looking-movie-hbo-gay-friends-tv-show>
- MsCaslin, M. L. (2008). Pragmatism. In L. M. Given (Ed.), *The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods* (pp. 671–675). SAGE Publications.
- Mulvey, L. (2012). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In M. C. Kearney (Ed.), *Gender and the Media* (pp. 59–66). Routledge.
- Munt, S. (1997). Mapping the Field. In A. Medhurst & S. Munt (Eds.), *Lesbian and Gay Studies. A Critical Introduction* (pp. xi–xvii). Cassell.
- Nelson, R. (2007). Quality TV Drama. Estimations and Influences Through Time and Space. In J. McCabe & K. Akass (Eds.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (pp. 38–51). T. B. Tauris.

- Newfield, D. (2014). Transformation, Transduction and the Transmodal Moment. In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 100–113). Routledge.
- Newton, E. (1972). *Mother Camp. Female Impersonators in America*. The University of Chicago Press.
- Ng, E. (2013). A “Post Gay” Era? Media Gaystreaming, Homonormativity, and the Politics of LGBT Integration. *Communication, Culture & Critique*, 6(2), 258–283. <https://doi.org/10.1111/cccr.12013>
- Nguyen, T. H. (2004). The Resurrection of Brandon Lee: The Making of a Gay Asian American Porn Star. In Linda Williams (Ed.), *Porn Studies* (pp. 223–270). Duke University Press.
- Nord, C. (2018). *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*. Routledge.
- Norris, S. (2002). The implication of visual research for discourse analysis: transcription beyond language. *Visual Communication*, 1(1), 97–121. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/147035720200100108>
- Norris, S. (2004). *Analyzing Multimodal Interaction. A methodological framework*. Routledge.
- Norris, S. (2017). Modal density and modal configuration. Multimodal Actions. In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 86–99). Routledge.
- Nowell, L. S., Norris, J. M., White, D. E., & Moules, N. J. (2017). Thematic Analysis: Striving to Meet the Trustworthiness Criteria. *International Journal of Qualitative Methods*, 16, 1–13. <https://doi.org/10.1177/1609406917733847>
- Nussbaum, E. (2014). Boys’ Town. The Quiet Provocations of “Lookin’”; “Episodes.” *The New Yorker*.
- O’Halloran, K., Marissa, K. L. E., & Tan, S. (2015). Multimodal Semiosis and Semiotics. In J. J. Webster (Ed.), *The Bloomsbury Companion to M. A. K. Halliday* (pp. 386–411). Bloomsbury.
- O’Halloran, K., & Smith, B. A. (2012). Multimodal Text Analysis. In C. A. Chapelle (Ed.), *The Encyclopedia of Applied Linguistics* (pp. 1–5). Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbealo817>
- Okulska, I. (2016). From Intersemiotic Translation to Tie-in Products, or Transmedial Storytelling as a Translation Strategy. *Forum of Poetics*, 18, 58.69.

- Ormsbee, J. T. (2010). *The Meaning of Gay. Interaction, Publicity, and Community among Homosexual Men in 1960's San Francisco*. Lexington Books.
- Orrego Carmona, D., & Lee, Y. (2017). Non-Professional Subtitling. In D. Orrego Carmona & Y. Lee (Eds.), *Non-Professional Subtitling* (pp. 1–12). Cambridge Scholars Publishing.
- Ortega Román, J. J. (2007). Un territorio lingüístico en expansión geográfica: la jerga gay española. *Anales de Geografía*, 27(1), 69–82.
- Osle Ezquerro, A. (2015). The impact of sexual orientation on the pronunciation of stressed vowels in Peninsular Spanish: an acoustic analysis. *Sociolinguistic Studies*, 9(1). <https://doi.org/10.1558/sols.v9i1.18395>
- O'Sullivan, S. (2017). True Detective (2014), Looking (2014), and the Televisual Long Take. In J. Gibbs & D. Pye (Eds.), *The Long Take. Critical Approaches* (pp. 239–252). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-58573-8_16
- Parsemain, A. L. (2019). *The Pedagogy of Queer TV*. Palgrave Macmillan.
- Pastrana, A., Battle, J., & Harris, A. (2017). *An Examination of Latinx LGBT Populations Across the United States*. Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56074-2>
- Payne, M. (2002). Teoría crítica. In M. Payne (Ed.), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* (pp. 613–614). Paidós.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television*. John Benjamins.
- Pérez-González, L. (2007). Appraising dubbed conversation: Systemic functional insights into the construal of naturalness in translated film dialogue. *Translator*, 13(1), 1–38. <https://doi.org/10.1080/13556509.2007.10799227>
- Pérez-González, L. (2014a). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge. <https://www.escholar.manchester.ac.uk/uk-ac-man-scw:256644>
- Pérez-González, L. (2014b). Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and Methodological Perspectives. In S. Bermann & C. Porter (Eds.), *A Companion to Translation Studies* (pp. 119–131). Wiley-Blackwell.
- Pérez-González, L. (2020a). From the “cinema of attractions” to danmu: a multimodal-theory analysis of changing subtitling aesthetics across media cultures. In M. Boria, Á. Carreres, M. Noriega-Sánchez, & M. Tomalin (Eds.), *Translation and Multimodality. Beyond Words* (pp. 94–116). Routledge.

- Pérez-González, L. (2020b). Multimodality. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *The Routledge Encyclopedia of Translation* (pp. 346–351). Routledge.
- Perez, J. (2011). Word Play, Ritual Insult, and Volleyball in Peru. *Journal of Homosexuality*, 58(6–7). <https://doi.org/10.1080/00918369.2011.581926>
- Pérez L. Heredia, M. (2016). Translating Gender Stereotypes: An Overview on Global Telefiction. *Otras Modernidades*, 2, 166–181.
- Perrachione, T. K. (2018). Recognizing Speakers Across Languages. In S. Frühholz & P. Belin (Eds.), *The Oxford Handbook of Voice Perception*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198743187.013.23>
- Petrilli, S., & Ponzio, A. (2019). Identity and Alterity of the Text in Translation. *International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric*, 3(1), 46–65. <https://doi.org/10.4018/ijsvr.2019010104>
- Pidduck, J. (2003). After 1980. Margins and Mainstreams. In *Now You See It* (pp. 265–294). Routledge.
- Pidduck, J. (2011). The Visible and the Sayable: the Moment and Conditions of Hypervisibility. In F. Grandena & C. Johnston (Eds.), *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films* (pp. 9–40). Peter Lang.
- Platero, R. L., Rosón, M., & Ortega, E. (2017). Introducción. In R. L. Platero, M. Rosón, & E. Ortega (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 9–18). Edicions Bellaterra.
- Prieto Velasco, J. A., Tercedor-Sánchez, M. I., & López-Rodríguez, C. I. (2008). Using Multimedia Materials in the Teaching of Scientific and Technical Translation. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6, 115–134.
- Pym, A. (2001). Four Remarks on Translation Research and Multimedia. In Y. Gambier & H. Gottlieb (Eds.), *(Multi)Media Translation* (pp. 275–282). John Benjamins.
- Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. Routledge.
- Quimby, K. (2005). Will & Grace: Negotiating (Gay) Marriage on Prime-Time Television. *The Journal of Popular Culture*, 38(4), 713–731.
- Quintana Docio, F. (1990). Intertextualidad genética y lectura palimpséstica. *Castilla: Estudios de Literatura*, 15, 169–182.

- Rabadán, R., & Merino, R. (2004). Los estudios de traducción: la disciplina y el marco epistemológico. In *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (pp. 17–33). Cátedra.
- Ramírez Espinosa, A., & Herrera Marín, R. (2018). El habla rosa: Creación léxica en un grupo de hombres homosexuales en Santiago de Cali (Colombia). *Lenguaje*, 46(1), 41–67.
- Rampton, B., & Charalambous, C. (2012). Crossing. In M. Martin-Jones, A. Blackledge, & A. Creese (Eds.), *The Routledge Handbook of Multilingualism* (pp. 482–498). Routledge.
- Ranzato, I. (2012). Gayspeak and Gay Subjects in Audiovisual Translation: Strategies in Italian Dubbing. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 57(2), 369–384. <https://doi.org/10.7202/1013951ar>
- Ranzato, I. (2015). “God Forbid, a Man!”: Homosexuality in a Case of Quality TV. *Between*, 5(9), 1–24. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1397>
- Ranzato, I. (2016). *Translating Culture Specific References On Television: The Case Of Dubbing*. Routledge.
- Reed, J. (2005). Ellen DeGeneres. *Feminist Media Studies*, 5(1), 23–36. <https://doi.org/10.1080/14680770500058165>
- Reed, J. (2007). The Three Phases of Ellen: From Queer to Gay to Postgay. In T. Peele (Ed.), *Queer Popular Culture. Literature, Media, Film, and Television* (pp. 9–26). Palgrave Macmillan.
- Reese, H., Lannan, M., & Haigh, A. (2014). *HBO's Looking: Not 'the Ultimate Gay Show About All Gay People*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/01/hbos-em-looking-em-not-the-ultimate-gay-show-about-all-gay-people/283087/>
- Reiss, K., & Vermeer, H. J. (2014). *Toward a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained* (C. Nord (Trans.)). Routledge.
- Remael, A. (2001). Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation. In Y. Gambier & H. Gottlieb (Eds.), *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research* (pp. 13–22). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.34.04rem>
- Remael, A. (2010). Audiovisual translation. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies, Vol. 1* (pp. 12–17). John Benjamins.
- Remael, A. (2012). Media Accessibility. In Y. Gambier & L. van Doorslaer (Eds.), *Handbook of Translation Studies Volume 3* (pp. 115–121). John Benjamins.

- Remael, A., & Reviere, N. (2018). Multimodality and audiovisual translation. Cohesion in accessible films. In L. Pérez-Gonzalez (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* Routledge (pp. 260–280). Routledge.
- Rettenmund, M., & Lannan, M. (2016). *LOOKING Back: An Interview With Michael Lannan As Everybody's Favorite/Least Favorite Gay Series Comes To Blu-ray/DVD*. Boy Culture. https://www.boyculture.com/boy_culture/2016/11/looking-gay-lgbt-hbo-michael-lannan.html
- Robinson, D. (2003). *Performative Linguistics. Speaking and translating as doing things with words*. Routledge.
- Rodrigues Júnior, A. S. (2004). 'Gender-bend(er)ing' male identity: first steps in search of a critical-discursive approach to gay literature translation. *Cadernos de Tradução*, 13(1), 55–79. <https://doi.org/10.5007/%x>
- Rogers, M., Epstein, M., & Reeves, J. L. (2002). The Sopranos as HBO brand equity. The art of commerce in the age of digital reproduction. In D. Lavery (Ed.), *This thing of ours. Investigating "The Sopranos"* (pp. 42–57). Columbia University Press.
- Romero-Fresco, P. (2013). Accessible filmmaking: Joining the dots between audiovisual translation, accessibility and filmmaking. *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation*, 20, 201–223.
- Rubin, G. (1975). The Traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of Sex. In R. R. Reiter (Ed.), *Toward an Anthropology of Women* (pp. 157–210). Monthly Review Press.
- Rubin, G. S. (1993). Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In H. Abelove, M. Barale, & D. M. Halperin (Eds.), *The Lesbian and Gay Studies Reader* (Vol. 128, Issue 2, pp. 3–44). Routledge. <https://doi.org/10.1148/128.2.512a>
- Ruiz, J., & Ispizua, M. (1989). *La descodificación de la vida cotidiana. Métodos de investigación cualitativa*. Universidad de Deusto.
- Sáez, J., & Carrascosa, S. (2011). *Por el culo. Políticas anales*. Egales.
- Saldaña, J. (2012). *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. SAGE Publications.
- Saldanha, G., & O'Brien, S. (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. Routledge.
- Sánchez-Mompeán, S. (2020). *The Prosody of Dubbed Speech. Beyond the Character's Words*. Palgrave Macmillan.

- Sandrelli, A. (2016). The dubbing of gay-themed TV series in Italy: Corpus-based evidence of manipulation and censorship. *Altre Modernita*, 15, 124–143.
- Santaemilia, J. (2014). Introduction. In J. Santaemilia (Ed.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities* (pp. 1–8). Routledge.
- Santaemilia, J. (2017). A Corpus-Based Analysis of Terminology in Gender and Translation Research. The Case of Feminist Translation. In O. Castro & E. Ergun (Eds.), *Feminist Translation Studies. Local and Transnational Perspectives* (pp. 15–28). Routledge.
- Santilli, D. (2012). *¿Por qué son tan malos los subtítulos de HBO?* Tradugeek. <http://tradugeek.com/2012/05/subtitulos-hbo-gotla/>
- Santilli, D. (2018). *¿Hasta cuándo seguirá HBO ninguneando al público en América Latina?* Tradugeek. <https://tradugeek.wordpress.com/tag/hbo/>
- Sanz Sánchez, I. (2009). Creatividad léxica en una jerga gay de la frontera México-Estados Unidos. *Hispania*, 82(1), 142–154.
- Savin-Baden, M., & Major, C. (2013). *Qualitative Research. The Essential Guide to Theory and Practice*. Routledge.
- Schiappa, E., Gregg, P. B., & Hewes, D. E. (2008). Can One TV Show Make a Difference? a Will & Grace and the Parasocial Contact Hypothesis. *Journal of Homosexuality*, 51(4), 15–37. https://doi.org/10.1300/J082v51n04_02
- Schmidlin, C., & Haigh, A. (2015, December). *Interview: '45 Years' Director Andrew Haigh Talks Fear And Doubts in Older Characters, New Film 'Lean On Pete' & More | IndieWire*. IndieWire. <https://www.indiewire.com/2015/12/interview-45-years-director-andrew-haigh-talks-fear-and-doubts-in-older-characters-new-film-lean-on-pete-more-95830/>
- Schreier, M. (2012). *Qualitative Content Analysis in Practice*. SAGE Publications.
- Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*, 91(5), 1053. <https://doi.org/10.2307/1864376>
- Sedgwick, E. K. (1985). *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press.
- Sedgwick, E. K. (1991). How to Bring Your Kids up Gay. *Social Text*, 29, 18–27.

- Seizov, O., & Wildfeuer, J. (2020). Introduction: Rethinking Multimodality in the Twenty-first Century. In O. Seizov & J. Wildfeuer (Eds.), *New Studies in Multimodality: Conceptual and Methodological Elaborations* (pp. 1–13). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/dx.doi.org/10.5040/9781350026544.0007>
- Ser Gay en el Perú. (2017). *Gay Serie : LOOKING Temp.2*. Ser Gay En El Perú. <http://sergayenelperu.com/fer/1021-gay-serie-looking-temp-2>
- Shugart, H. A. (2003a). Performing ambiguity: The passing of Ellen DeGeneres. *Text and Performance Quarterly*, 23(1), 30–54. <https://doi.org/10.1080/10462930310001602039>
- Shugart, H. A. (2003b). Reinventing Privilege: The New (Gay) Man in Contemporary Popular Media. *Critical Studies in Media Communication*, 20(1), 67–91. <https://doi.org/10.1080/0739318032000067056>
- Sikov, E. (2010). *Film Studies. An Introduction*. Columbia University Press.
- Silva Barbosa, J. P. (2018). A produção de significados em pôsteres de filmes queer: diálogos entre a Análise Crítica do Discurso, os Estudos da Tradução e a Identidade de Gênero. *RE-UNIR*, 5(1), 197–217.
- Simon, Sherry. (1996). *Gender in Translation*. Routledge.
- Simon, Sherry. (2000). Introduction. In Sherry Simon & P. St-Pierre (Eds.), *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era* (pp. 9–20). University of Ottawa Press.
- Sindoni, M. G. (2016). “The semantics of Migration”. Translation as Transduction: Remaking meanings across modes. *Hermes (Denmark)*, 55, 91-103.. <https://doi.org/10.7146/hjlc.voi55.24287>
- Skerski, J. (2007). From Prime-Time to Daytime: The Domestication of Ellen DeGeneres. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 4(4), 363–381. <https://doi.org/10.1080/14791420701632964>
- Smith, V. (2008). Visual persuasion: Issues in the translation of the visual in advertising. *Meta*, 53(1), 44–61. <https://doi.org/10.7202/017973ar>
- Snell-Hornby, M. (1995). *Translation Studies. An Integrated Approach*. John Benjamins.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?* John Benjamins.

- Snell-Hornby, M. (2018). Turns. In L. D'hulst & Y. Gambier (Eds.), *A History of Modern Translation Knowledge. Sources, Concepts, Effects* (pp. 143–148). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.142.19sne>
- Snyder, Z., & Hart, K.-P. (2016). Gay it forward: How Will & Grace Made Gay Male Couples Okay on Television. In *Queer TV in the 21st Century: Essays on Broadcasting from Taboo to Acceptance*. McFarland & Company, Inc.
- Soffritti, M. (2018). Multimodal corpora in audiovisual translation studies. In L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (pp. 334–349). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315717166-21>
- Sokoli, S. (2009). Subtitling Norms in Greece and Spain. In J. Díaz Cintas & G. Anderman (Eds.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen* (pp. 36–48). Palgrave Macmillan.
- Spiteri Miggiani, G. (2019). *Dialogue Writing for Dubbing. An Insider's Perspective*. Palgrave Macmillan.
- Spivak, G. C. (1993). The Politics of Translation. In G. C. Spivak (Ed.), *Outside in the Teaching Machine* (pp. 1789–2007). Routledge.
- Spurlin, W. J. (2017). Queering Translation. Rethinking gender and sexual politics in the spaces between languages and cultures. In B. . J. Epstein & R. Gillett (Eds.), *Queer in Translation* (pp. 172–183). Routledge.
- Stanitzek, G. (2005). Texts and Paratexts in Media. *Critical Inquiry*, 32(1), 27–42. <https://doi.org/https://doi.org/10.1086/498002>
- Stöckl, H. (2004). In Between Modes: Language and Image in Printed Media. In E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher (Eds.), *Perspectives on Multimodality* (pp. 9–30). John Benjamins.
- Stöckl, H. (2017). Semiotic Paradigms and Multimodality. In C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (pp. 274–286). Routledge.
- Susam-Sarajeva, S. (2001). Is one case always enough? *Perspectives: Studies in Translatology*, 9(3), 167–176. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2001.9961415>
- Susam-Sarajeva, S. (2009). The Case Study Research Method in Translation Studies. *The Interpreter and Translator Trainer*, 3(1), 37–56. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2009.10798780>

- Susam-Sarajeva, S. (2014). A course on “Gender and Translation” as an Indicator of Certain Gaps in the Research on the Topic. In J. Santaemilia (Ed.), *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities* (pp. 161–176). Routledge.
- Sütiste, E., & Torop, P. (2007). Processual boundaries of translation: Semiotics and translation studies. *Semiotica*, 163, 187–207. <https://doi.org/10.1515/SEM.2007.011>
- Swinson, B., & Lannan, M. (2016, November). Defending Your Time to Write: Michael Lannan on Looking. *Creative Screenwriting*. <https://creativescreenwriting.com/looking/>
- Szarkowska, A., & Orero, P. (2014). The importance of sound for audio description. In A. Maszerowska, A. Matamala, & P. Orero (Eds.), *Audio Description. New Perspectives Illustrated* (pp. 121–139). John Benjamins.
- Taylor, C. J. (2003). Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films. *The Translator*, 9(2), 191–205. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799153>
- Taylor, C. J. (2004). Multimodal text analysis and subtitling. In E. Ventola, C. Charles, & M. Kaltenbacher (Eds.), *Perspectives on Multimodality* (pp. 153–172). John Benjamins.
- Taylor, C. J. (2016). The multimodal approach in audiovisual translation. *Target*, 28(2), 222–236. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.04tay>
- Taylor, C. J. (2017). Audio Description: A Practical Application of Multimodal Studies. In O. Seizov & J. Wildfeuer (Eds.), *New Studies in Multimodality: Conceptual and Methodological Elaborations* (pp. 153–174). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5040/9781350026544.0013>
- Taylor, C. J. (2020). Multimodality and Intersemiotic Translation. In Ł. Bogucki & M. Deckert (Eds.), *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 83–99). Palgrave Macmillan. https://doi.org/https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_5
- Tercedor-Sánchez, M. I., & Abadía-Molina, F. (2005). The Role of Images in the Translation of Technical and Scientific Texts. *Meta*, 50(4). <https://doi.org/10.7202/019857ar>
- Tercedor-Sánchez, M. I., Alarcón-Navío, E., Prieto-Velasco, J. A., & López-Rodríguez, C. I. (2009). Images as part of technical translation courses: implications and applications. *The Journal of Specialised Translation*, 11, 143–168.
- Tercedor-Sánchez, M. I., López-Rodríguez, C. I., & Robinson, B. (2005). Textual and Visual Aids for E-learning Translation Courses*. *Meta*, 50(4). <https://doi.org/10.7202/019904ar>

- Thomas, A. (1995). The House the Kids Built. The Gay Black Imprint on American Dance Music. In C. K. Creekmur & A. Doty (Eds.), *Out in Culture. Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture* (pp. 437–445). Duke University Press.
- Thompson, R. J. (1996). *Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. Continuum.
- Thomson, M. (2008). *Endowed. Regulating the Male Sexed Body*. Routledge.
- Titford, C. (1982). Subtitling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen*, XXVII(3), 113–116.
- Torresi, I. (2008). Advertising: A Case for Intersemiotic Translation. *Meta*, 53(1), 62–75. <https://id.erudit.org/iderudit/017974ar>
- Toto, P. A. (2009). “Less about sex, more about shopping”: Will & Grace e il linguaggio gay. In S. Petrilli & D. Buchbinder (Eds.), *Masculinities. Identità maschili e appartenenze culturali* (pp. 153–158). Mimesis.
- Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de la traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. R. Rabadan & R. Merino (Trans.). Cátedra.
- Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins.
- Tranche, R. R. (1994). El cartel de cine en el engranaje del “star system.” *Archivos de La Filmoteca*, 18, 135–143.
- Turek, S. (2012). Gay Characters in the Margins: Gender-Based Stereotypes in Subtitled French Film. *The Journal of Popular Culture*, 45(5), 1020–1040. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2012.00971.x>
- Tylenev, S. (2018). Speaking Silence and Silencing Speech. The Translations of Grand Duke Konstantin Romanov as Queer Writing. In B. Baer & K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, Translating the Queer. Theory, Practice, Activism* (pp. 112–129). Routledge.
- Vaismoradi, M., Turunen, H., & Bondas, T. (2013). Content analysis and thematic analysis: Implications for conducting a qualitative descriptive study. *Nursing & Health Sciences*, 15(3), 398–405. <https://doi.org/10.1111/nhs.12048>
- Valdeón, R. A. (2010a). Dynamic versus Static Discourse: Will & Grace and its Spanish Dubbed Version. In D. Chiaro (Ed.), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour Volume 2* (pp. 238–249). Continuum.
- Valdeón, R. A. (2010b). Schemata, scripts and the gay issue in contemporary dubbed sitcoms. *Target*, 22(1), 71–93. <https://doi.org/10.1075/target.22.1.05val>

- Valentini, C. (2013). Phrasal verbs in Italian dubbed dialogues: A multimedia corpus-based study. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(4), 543–562. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831919>
- Van Leeuwen, T. (2004). *Introducing Social Semiotics*. Routledge.
- Van Meerbergen, S. (2009). Dutch picture books in Swedish Translation: Towards a model for multimodal analysis. In D. De Crom (Ed.), *Translation and (Trans)formation of Identitie. Selected papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies* (pp. 1–20). Centre for Translation Studies (KU Leuven). <https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/van-meerbergen.pdf>
- Vidal Claramonte, M. C. A. (1997). De por qué no se puede traducir en femenino. In M. Vega & R. Martín Gaitero (Eds.), *VII Encuentros (Volumen II): Lengua y Cultura. Estudios en torno a la Traducción* (pp. 229–232). Universidad Computense.
- Vidal Claramonte, M. C. A. (2004). *En los límites de la traducción*. Editorial Comares.
- Vidal Claramonte, M. C. A. (2018). Power. In S.-A. Harding & O. Carbonell i Cortés (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Culture* (pp. 79–96). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315670898-5>
- Villanueva Jordán, I. (2015). “You better werk.” Camp representations of Rupaul’s Drag Race in Spanish subtitles. *Meta: Journal Des Traducteurs*, 60(2), 376. <https://doi.org/10.7202/1032927ar>
- Villanueva Jordán, I. (2019). «You better werk». Rasgos del camp talk en la subtitulación al español de Rupaul’s Drag Race. *Cadernos de Tradução*, 39(2), 156–188. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p156>
- Villarejo, A. (2007). Materiality, Pedagogy, and the Limits of Queer Visibility. In G. Haggerty & M. McGarry (Eds.), *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies* (pp. 389–403). Blackwell Publishing Ltd.
- Villarreal, D. (2015). <https://hornet.com/stories/5-reasons-hbo-cancelled-looking-and-whats-next-for-gay-tv/>. *Hornet*.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J. (1977). *Stylistique comparée du français et de l’anglais: méthode de traduction* (1977 [1958]). Beauchemin.
- Voellmer, E., & Zabalbeascoa, P. (2014). How multilingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors. *Linguistica Antverpiensia*, 13(1), 232–250.

- Von Flotow, L. (1991). Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, 4(2), 69. <https://doi.org/10.7202/037094ar>
- Von Flotow, L. (1997a). Mutual Pun-ishment? Translation Radical Feminist Wordplay. In D. Delabastida (Ed.), *Traduction. Essays on Punning and Translation* (pp. 45–66). Routledge.
- Von Flotow, L. (1997b). *Translation and Gender. Translating in the “Era of Feminism”*. St Jerome Publishing & University of Ottawa Press.
- Von Flotow, L. (2006). Feminism in Translation : the Canadian Factor. *Quaderns : Revista de Traducció*, 13, 11–20.
- Von Flotow, L. (2011). Preface. In L. Von Flotow (Ed.), *Translating Women* (pp. 1–10). University of Ottawa Press.
- Von Flotow, L., & Josephy-Hernández, D. E. (2018). Gender in Audiovisual Translation Studies: Advocating for Gender Awareness. *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation*. <https://doi.org/10.4324/9781315717166-19>
- Von Flotow, L., & Scott, J. (2016). Gender Studies and Translation Studies. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (Eds.), *Border Crossings. Translation Studies and other Disciplines* (pp. 349–373). John Benjamins.
- Wallmach, K. (2006). Feminist translation strategies: Different or derived? *Journal of Literary Studies*, 22(1–2), 1–26. <https://doi.org/10.1080/02564710608530388>
- Walters, S. D. (2001). *All the rage*. University of Chicago Press.
- Warner, M. (1999). *The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Harvard University Press.
- Weeks, J. (1990). Post-modern AIDS? In T. Boffin & S. Gupta (Eds.), *Ecstatic Antibodies: Resisting the AIDS Mythology* (pp. 133–141). Rivers Oram Press.
- Wenger, D. (2015, March 22). “Looking,” Marriage, and the New Gay Sadness. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/looking-marriage-and-the-new-gay-sadness>
- Westerfelhaus, R., & Lacroix, C. (2006). Seeing “Straight” through Queer Eye: Exposing the Strategic Rethoric of Heteronormativity in a Mediated Ritual of Gay Rebellion. *Critical Studies in Media Communication*, 23(5), 426–444.

- Williams, L. (2004). Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An introduction. In L Williams (Ed.), *Porn Studies* (pp. 1–23). Duke University Press.
- Williams, M. (2006). Positivism. In V. Jupp (Ed.), *The SAGE Dictionary of Social Research Methods* (pp. 229–231). SAGE Publications.
- Wolf, M. (2006). The Female State of the Art: Women in the “Translation Field.” In A. Pym, M. Shlesinger, & Z. Jettmarová (Eds.), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting* (pp. 129–142). John Benjamins.
- Woods, G. (2002). *Historia de la literatura gay. La tradicion masculina*. Akal Ediciones Sa.
- Yarza, A. (1999). *Un canibal en Madrid : la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodovar*. Ediciones Libertarias.
- Yep, G., & Russo, S. (2016). Media Representations of LGBTQ People. In A. Goldberg (Ed.), *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies* (pp. 757–760). SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.4135/9781483371283.n264>
- Yin, R. (2003). *Case Study. Design and Methods*. SAGE Publications.
- Zabalbeascoa, P. (1996). Translating jokes for dubbed television situation comedies. *Translator*, 2(2), 235–257. <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976>
- Zabalbeascoa, P. (2008). The Nature of the Audiovisual Text and Its Parameters. In J. Díaz Cintas (Ed.), *The Didactics of Audiovisual Translation* (pp. 21–37). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.77.05zab>
- Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. In J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación* (pp. 113–126). Universidad de Alicante.
- Zabalbeascoa, P. (1994). Un esquema de prioridades y restricciones para la didáctica de la traducción. *Actas de Las Primeras Jornadas de Traducción e Interpretación: Tendencias Actuales*, 1–11.
- Zanettin, F. (2012). *Translation-Driven Corpora*. St Jerome Publishing.

— Lista de anejos

Anejo 1 — Fuentes y figuras de la revisión sistemática de la literatura

Anejo 2 — Criterios para revisión sistemática de la literatura

Anejo 3 — Definición de técnicas de traducción

Anejo 4 — Segmentos del corpus monolingüe del primer ciclo de codificación

Anejo 5 — Elaboración del libro de códigos

Anejo 6 — Gráficos de la concurrencia/recurrencia de categorías en el corpus monolingüe

Anejo 7 — Ejemplo de red temática

Anejo 8 — Segmentos completos, fichas contrastivas y datos del capítulo 6

Anejo 9 — Datos de unidades léxicas sobre referentes culturales

Anejo 10 — Segmentos completos, fichas contrastivas y datos del capítulo 7

Anejo 11 — Datos de unidades léxicas sobre referencias sexuales

Anejo 12 — Escenas con contenido sexual en *Looking*

Anejo 13 — Discursos analizados no incluidos en el capítulo 7

Anejo 14 — Transcripción de entrevista a Luis Daniel Ramírez, director de doblaje

Anejo 15 — Análisis multimodal e intersistémico de los tráileres de *Looking*

