



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale  
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*“La casa de papel” : comparación entre el  
doblaje y la subtitulación al italiano del  
primer capítulo*

Relatrice  
Prof.ssa Maria Begoña Arbulu  
Barturen

Laureanda  
Ilaria De Nardi  
n° matr.1155387 / LMLCC

Anno Accademico 2017 / 2018

*A mis padres*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: UNA DEFINICIÓN DE TRADUCCIÓN .....	3
1.1. Una definición de traducción .....	3
1.2. Las dos fases del proceso de traducción .....	4
1.3. La clasificación de la traducción.....	4
1.4. El papel del traductor .....	7
1.4.1. La competencia traductora .....	8
1.5. Nociones centrales de análisis .....	9
1.5.1. La equivalencia traductora .....	9
1.5.2. La unidad de traducción .....	12
1.5.3. La invariable traductora.....	14
1.5.4. El método traductor.....	15
1.5.5. Las técnicas de traducción .....	18
1.5.6 Las estrategias de traducción .....	20
1.5.7. Los problemas de traducción .....	21
1.5.8. Los errores de traducción .....	23
CAPÍTULO 2: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	25
2.1. La traducción audiovisual.....	25
2.2. La noción de equivalencia en la traducción audiovisual .....	26
2.3. La noción de nivelación .....	26
2.4. Las modalidades de traducción audiovisual .....	27
2.5. El doblaje .....	29
2.5.1. El sincronismo del doblaje.....	29
2.5.2. Las fases de realización.....	30
2.6. La subtitulación .....	31
2.6.1. La transformación diamésica.....	32
2.6.2. Los aspectos técnicos.....	32

2.6.3. Las fases de realización .....	34
2.7. Domesticación vs Extranjerización .....	35
2.8. ¿Doblaje o subtitulación?.....	36
CAPÍTULO 3: “LA CASA DE PAPEL” .....	38
3.1. Introducción a la serie de televisión .....	38
3.2. Sinopsis .....	38
3.3. Sinopsis del primer capítulo .....	39
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN .....	42
4.1. La traducción de los <i>realia</i> .....	42
4.2. La traducción de los alimentos.....	49
4.3. La traducción de los coloquialismos .....	53
4.4. La traducción de las expresiones idiomáticas .....	60
4.5. La traducción de las alusiones literarias .....	63
4.6. La traducción de antropónimos .....	66
4.7. La traducción de las palabras malsonantes .....	69
4.8. Las estrategias de reducción en la subtitulación .....	77
4.9. Omisión y adición de partes en el doblaje .....	84
4.10. Los errores de traducción.....	89
4.10.1. Los errores de traducción en los tiempos verbales .....	99
CONCLUSIONES.....	108
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	110

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo quiere proponer el análisis de la traducción italiana, tanto del doblaje como de la subtitulación, del primer capítulo de la serie de televisión española “*La casa de papel*”. Creada por Álex Pina, la serie ha sido originariamente producida por Atresmedia en colaboración con Vancouver Media y estrenada en Antena3 el 2 de mayo 2017. En Italia, “*La casa de papel*” llegó a través de Netflix, que posteriormente adquirió los derechos de distribución. Esta es la razón por la cual el éxito de la serie se ha extendido hacia otros países, confiriéndole el título de serie televisiva de habla no inglesa más vista en la historia de Netflix.

La versión transmitida en España tenía 15 capítulos de 70 minutos cada uno. No obstante, Netflix los redujo creando dos temporadas por un total de 22 episodios de 40-50 minutos. Ya sabemos que la plataforma estadounidense la renovó para una tercera, que será estrenada seguramente en 2019.

Por lo que se refiere a la traducción, el corpus que hemos elegido es el propuesto por Netflix. Previamente al análisis se procedió con la transcripción del guion original, el del doblaje y de los subtítulos.

El presente trabajo está estructurado en cuatro capítulos. En el primero de ellos se presenta la traducción en una perspectiva general, el papel del traductor y las nociones centrales del análisis en traductología. En el segundo se profundiza el concepto de traducción audiovisual, exponiendo sus características y modalidades principales. Asimismo, se hace hincapié en el doblaje y en la subtitulación, poniendo de relieve las diferentes etapas y peculiaridades de ambos procesos. Al final se efectúa una modesta comparación entre las dos modalidades de traducción implicadas. En el tercer capítulo se presenta más en detalle la serie de televisión “*La casa de papel*”, proponiendo también una sinopsis del corpus elegido para el análisis. Finalmente, en el cuarto capítulo se analiza detalladamente la traducción de múltiples fragmentos del corpus implicado, del cual se han elegido los ejemplos más relevantes e interesantes. Puesto que nuestro interés en este corpus reside principalmente en el aspecto léxico de la traducción, cada ejemplo ha sido

desarrollado con una triple visión. Esto quiere decir que para cada uno de ellos se enseñarán, además del original, las dos modalidades de traducción, de modo que el lector pueda observar los dos procedimientos y compararlos. Paralelamente al análisis de las decisiones traductoras, se tratarán también las técnicas empleadas. Al final se ha reservado asimismo un apartado para los errores.

# CAPÍTULO 1: UNA DEFINICIÓN DE TRADUCCIÓN

## 1.1. Una definición de traducción

Muchas son las definiciones que se han dado en la historia de *traducción* y, puesto que en las últimas décadas ha nacido y se ha difundido también el término *traductología*, nos parece necesario ante todo aportar una distinción entre las dos palabras. Hurtado Albir afirma de manera muy explicativa que la traducción nada es sino una habilidad, “un *saber hacer* que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso.”<sup>1</sup> Por el otro lado, con traductología nos referimos a la “disciplina que estudia la traducción; se trata, pues, de un saber *sobre* la practica traductora.”<sup>2</sup> Para mejor definir la traducción nos parece oportuno utilizar la distinción realizada por primera vez por Jakobson (1959) que dividió la traducción en tres tipologías distintas:

- Traducción intralingüística o reformulación: es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos verbales de la misma lengua.
- Traducción Interlingüística o traducción propiamente dicha: es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua.
- Traducción Intersemiótica o transmutación: es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal (Jakobson, 1959/1975: 69)

La traducción es, para Hurtado Albir, ante todo un acto de comunicación, dedicado a un destinatario que tendrá acceso a un texto nacido en otra lengua y que sin traductor no podría comprender. Traducir no significa solamente pasar de una palabra a otra palabra sino reproducir también las intenciones comunicativas. “La finalidad comunicativa de la traducción, nacida de la necesidad de

---

<sup>1</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 25)

<sup>2</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 25)

comunicación para subsanar la barrera de la diferencia lingüística y cultural, es crucial en la reflexión sobre la traducción.”<sup>3</sup> No obstante, hay que tener en cuenta que se trata también de un proceso mental en el que hay que comprender el texto original para luego expresar su contenido en otra lengua considerando que ese texto va dirigido a un destinatario concreto.

## **1.2. Las dos fases del proceso de traducción**

Según García Yebra (1997), la traducción como proceso puede constar de dos fases: la comprensión y la expresión. La primera fase prevé como condición *sine qua non* un conocimiento profundo de la lengua original puesto que hay que comprender exhaustivamente el texto. Se trata de cumplir una actividad semasiológica, es decir de búsqueda del contenido, del sentido del texto original, imprescindible para la traducción. En esta fase, la lectura del traductor será más atenta y minuciosa que la del lector común, dado que, si la finalidad de un lector solo es comprender, la misión del traductor es hacer comprender. En segundo lugar, durante la fase de la expresión, el traductor tiene ya los conocimientos y los medios para buscar en la lengua de llegada los términos y expresiones para reproducir, en la que generalmente es su lengua, el contenido y sentido del original. Esta fase se designa como onomasiológica.

## **1.3. La clasificación de la traducción**

Hurtado Albir nos enseña desde un punto de vista histórico que, hasta el nacimiento de la traductología, casi siempre se había clasificado la traducción solo teniendo en cuenta dos parámetros, es decir, la temática y la metodología. El primer bloque se basa exclusivamente en aspectos temáticos y de contenido del texto de partida, mientras que el criterio metodológico, predominante hasta la

---

<sup>3</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 29)

segunda mitad del siglo XX, hace referencia a la manera de traducir. Esta clasificación ha resultado ser demasiado genérica, dado que no considera todos los matices. Al aparecer también nuevas variedades de traducción y de interpretación, el hecho traductor ha sido enfocado desde distintas perspectivas comprobando entonces que la traducción se puede analizar teniendo en cuenta al menos seis criterios: el cambio de código, el grado de traducibilidad, las diferencias en el método traductor, las áreas convencionales, las diferentes tipologías textuales y, por último, las diferencias de medio y modo. La propuesta clasificatoria de Hurtado Albir presupone cuatro elementos fundamentales que intervienen en la categorización de la traducción. Estos son:

- El ámbito socioprofesional, que influye en el tipo de traducción
- El modo traductor, que influye en las modalidades de traducción
- La naturaleza del proceso en el individuo, que influye en las clases de traducción
- El método empleado, que influye en los métodos de traducción

Para explicar con claridad el concepto de método, la definición de Hurtado Albir resulta adecuada. “El método traductor es, pues, el desarrollo de un proceso traductor determinado, regulado por un principio en función del objetivo perseguido por el traductor; se trata de una opción global que recorre todo el texto.”<sup>4</sup> La noción de método será adecuadamente profundizada en las siguientes páginas pero por el momento podemos distinguir cuatro métodos principales que explicaremos en detalle más adelante: el método interpretativo-comunicativo, el método literal, el método y, por último, el método filológico.

Por lo que se refiere a las clases de traducción, estas dependen de la naturaleza del proceso traductor en el individuo, es decir, si un traductor traduce hacia su lengua madre la traducción se llamará directa. En el caso contrario se llamará inversa. Otro aspecto que influye en las clases de traducción es si el proceso traductor tiene un fin en sí mismo o no y a segunda de los casos producirá respectivamente una traducción instrumental, o profesional. Dentro de la primera clase se distinguen el

---

<sup>4</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 54)

aprendizaje de la traducción profesional, la traducción pedagógica, la traducción interiorizada y la traducción explicativa.

En cambio, los tipos de traducción tienen que ver con el ámbito socio profesional, con lo que llamamos también género textual, “entendido como agrupaciones de textos pertenecientes a un mismo campo y/o modo y que comparten la función, la situación de uso y las convenciones textuales.”<sup>5</sup> Relevante es también la categoría de *campo*, es decir, “la variación lingüística según el marco profesional o social (por ejemplo, científico, técnico, legal, etc.);”<sup>6</sup> según el tipo de traducción nos encontraremos frente a una traducción técnica, jurídica, económica, administrativa, religiosa, literaria, publicitaria, periodística, etc.

Por último, analizamos la categoría de las modalidades de traducción, que varían conforme al modo traductor. Aquí tenemos un listado de las principales modalidades de traducción:

- Traducción escrita: traducción que se produce con textos escritos
- Traducción a la vista: traducción oral de un texto escrito.
- Interpretación simultánea: traducción oral espontánea y simultánea de un texto a medida que este se desarrolla.
- Interpretación consecutiva: traducción oral no espontánea y posterior de un texto oral con toma de notas simultánea al desarrollo del texto original.
- Susurrado: traducción simultánea que se hace en voz baja al oído del destinatario.
- Doblaje: traducción audiovisual en la que se substituye el guion original por otro texto oral en otra lengua.
- Voces superpuestas: traducción en la que se superpone el texto oral traducido al original.
- Subtitulación: traducción de un texto oral con uno escrito y reducido.
- Traducción de programas informáticos: traducción de archivos, softwares, aplicaciones, etc.

---

<sup>5</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 58)

<sup>6</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 58)

- Traducción de productos informáticos multimedia: traducción de productos informáticos que incluyen video y audio.
- Traducción de canciones: traducción de letras de canciones.
- Supratitulación musical: traducción de las letras de una canción situada generalmente encima de la pantalla.
- Traducción icónico-gráfica: traducción de textos de tipo iconográfico como carteles publicitarios, jeroglíficos, crucigramas, etc.

Es importante recordar que las categorías propuestas no han de ser consideradas como bloques separados y que a menudo nos encontramos frente a categorías que se entrecruzan.

#### **1.4. El papel del traductor**

Después de haber intentado enfocar los aspectos básicos de la traducción, nos parece fundamental mencionar la figura que hace todo esto posible: el traductor. El papel del traductor y su competencia han sido objeto de múltiples discusiones y teorías. Es evidente que se trata de la figura principal del proceso de traducción, por la cual utilizamos la metáfora más empleada en la historia de la disciplina, es decir, la de un puente de mediación entre dos orillas. Para algunos puede parecer simplemente el portador de un mensaje con poca importancia, pero si uno profundiza, el traductor sí que tiene un papel importante, ya que permite el acceso a un texto que de otra manera sería inaccesible. Por otro lado, el traductor se configura también como autor, reconstruye el texto original y, por lo tanto, su acción de puente no es siempre una acción neutral u objetiva y no puede ser ejercitada en una única manera. Umberto Eco prefiere llamar al traductor *negociador*<sup>7</sup>, puesto que se propone buscar soluciones a problemas que le plantea el texto original y la lengua de llegada, intentando encontrar un equilibrio ideal entre la voluntad del autor y la comprensión del lector final. Bruno Osimo (2004)

---

<sup>7</sup> ECO, UMBERTO (2003: 18)

distingue dos tendencias: la traducción como reescritura, con un traductor muy presente en el texto a través de notas, datos, extranjerismos, y la traducción invisible, es decir, una traducción que se pone en segundo plano para hacer visible al autor y la obra original. Lo ideal sería encontrar un equilibrio.

#### **1.4.1. La competencia traductora**

Un traductor ha de tener varios conocimientos que van más allá de los lingüísticos. Además de tener una competencia de comprensión de la lengua de partida y una capacidad de expresión y reformulación en la lengua de llegada, tiene que poseer unos conocimientos extralingüísticos, una conciencia metacultural. Eso quiere decir que tiene que ser capaz de identificar las diferencias entre las dos culturas con las que está trabajando. Un traductor tiene que tener habilidades también de transferencia, nos referimos a la capacidad de cambiar rápidamente de un código lingüístico a otro. Los conocimientos instrumentales son igualmente importantes, es decir, conocer el funcionamiento del mercado laboral, saber documentarse, saber utilizar todas las herramientas informáticas. Otro tipo de competencia que distingue al traductor de cualquier otro experto lingüista es la capacidad de dominar las estrategias de todo tipo, necesarias para resolver los problemas de traducción. Todos los conocimientos de un traductor se identifican en su *competencia traductora*. La definición del grupo PACTE<sup>8</sup> resulta ser muy clara ya que define la competencia traductora como “el sistema subyacente de conocimientos, aptitudes y habilidades necesarios para traducir”<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Grup PACTE, Procés d'Adquisició de la Competència Traductora i Avaluació. Es un grupo de investigación que agrupa expertos de todo el mundo en investigación empírica y experimental en traducción, situado en Barcelona.

<sup>9</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 383)

## 1.5. Nociones centrales de análisis

Para emprender un análisis de traducción consideramos fundamental introducir algunos conceptos que han sido acuñados por la traductología y de los cuales Hurtado Albir propone unas definiciones con el objetivo de aclarar las muchas zonas de sombra que todavía quedan en la traductología. A lo largo de la historia, el concepto de fidelidad para describir la relación que se establece entre el texto original y el texto meta, ha sido una noción clave en ese ámbito. A este respecto ofrecemos una cita de Umberto Eco:

Ma il concetto di fedeltà a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione (come il riassunto, la parafrasi, la valutazione critica, la lettura ad alta voce di un testo scritto) e che l'interpretazione debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato.<sup>10</sup>

Sin embargo, en tiempos más o menos recientes, han surgido nuevos objetos de discusión y debate. Estos son: la equivalencia traductora, la invariable traductora, la unidad de traducción, las estrategias traductorales, los problemas de traducción y los errores de traducción. Decidimos empezar por la equivalencia puesto que es considerada como “la noción central que rige el funcionamiento de las demás”.<sup>11</sup>

### 1.5.1. La equivalencia traductora

Siendo una noción central e importante en la definición de la traducción, el concepto de equivalencia ha sido causa de numerosas controversias y opiniones

---

<sup>10</sup> ECO, UMBERTO (1995: 123)

<sup>11</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 202)

contrastantes que, por su vastedad, no podemos recoger por completo. Los precursores en el uso de este concepto han sido Vinay y Darbelnet (1958), Nida (1959) y Jakobson (1959), pero es Catford el que parte de este concepto para desarrollar su definición de la traducción: “La sustitución de material textual en una lengua (LO) por material textual equivalente en otra lengua (LT) (Catford, 1965/1970: 39, cito a través de Hurtado, 2001: 203)”. El mismo Catford declara la centralidad del concepto de equivalencia tanto en la traducción como en la teoría de la traducción: “El problema central de la práctica de la traducción es encontrar equivalentes de traducción en LT. La tarea central de la teoría de la traducción es definir la naturaleza y las condiciones de la equivalencia de traducción” (1965/1970: 40, cito a través de Hurtado, 2001: 203). Nida y Taber hablan de equivalencia “natural y exacta” y Rabadán publica un libro, *Equivalencia y traducción* (1991), en el que define la equivalencia como la “Noción central de la disciplina transléctica, de carácter dinámico y condición funcional y relacional, presente en todo binomio textual y sujeta a normas de carácter sociohistórico.” (Rabadán 1991: 291, cito a través de Hurtado, 2001: 204). A pesar del gran número de definiciones y consideraciones con respecto a la noción de equivalencia, se ha quedado un término cubierto de ambigüedad, de difícil circunscripción y las distintas posturas difieren en su naturaleza, clasificación e influencia en la traducción. Este concepto va evolucionando a lo largo de los años hacia una concepción más actual y moderna. Snell-Honby (1988) menciona una *ilusión de equivalencia* y añade:

[...] equivalencia es inapropiado como concepto básico en teoría de la traducción; el término *equivalencia*, aparte de ser impreciso y estar mal definido (incluso tras más de veinte años de intenso debate), presenta una ilusión de simetría entre lenguas que apenas existe más allá de un nivel de vagas aproximaciones y que tergiversa el problema básico de la traducción. (1988: 22, cito a través de Hurtado, 2001: 206).

También Hatim y Mason (1990) consideran un problema el uso de la palabra *equivalencia* y estiman más oportuno hablar de *adecuación*: “Y es que parece

implicar que la equivalencia completa es una meta alcanzable, esto es, como si realmente existiese algo parecido a un equivalente, formal o dinámico, en la lengua de llegada para un texto dado en una lengua de salida” (1990/1995: 19, cito a través de Hurtado, 2001: 206). Ladmiral también cuestiona una idea de equivalencia tradicional y afirma:

[...] hemos visto aparecer modelos traductológicos que proceden por “idealización” y que privilegian una idea paradójicamente prescriptiva de la equivalencia, y en cierto modo abstracta, entre el texto original y el texto meta. Semejante concepción de la equivalencia resulta muy problemática, ya que, más que contribuir a resolverla, designa su dificultad. Se le podría sustituir en la práctica la idea de aproximación, que expresa de modo más explícito la subjetividad del traductor (1981: 393; cit. Reiss y Vermeer 1984/1996: 111, cito a través de Hurtado, 2001: 205-206).

Al final podemos decir que dos son las críticas a la noción de equivalencia: la falta de una definición unánimemente compartida y la disparidad de criterios para clasificarla. La intuición de Nida (1964) intenta sin embargo superar el carácter fijo de la equivalencia. Fue el lingüista y traductor estadounidense quien desarrolló la teoría de la equivalencia dinámica, en la que predomina la adecuación del texto de partida a las necesidades de los receptores. Cuando hablamos de equivalencia, nos estamos refiriendo tanto al texto original como a lo de llegada, tiene que haber una relación entre los dos. También es muy importante tener en cuenta que la traducción se da siempre en una situación de comunicación completa y distinta en cada caso. Tenemos que partir de la traducción como un acto comunicativo dinámico, puesto que las equivalencias en las palabras no son fijas y hay que tener en cuenta la complejidad del acto traductológico. A partir de una concepción dinámica de la equivalencia, Hurtado Albir propone cuatro factores que participan en la construcción de la equivalencia traductora y que le confieren un carácter relativo. Estos son: el contexto lingüístico y textual, el tipo y género textual, el contexto sociohistórico (época y medio de comunicación) y la modalidad de

traducción. Conforme a estos distintos condicionamientos, ya no podemos hablar de equivalencias preestablecidas sino de una generalizada flexibilidad.

A lo largo de los años, además de evolucionar las concepciones de equivalencia desde una perspectiva más lingüística y prescriptiva a una más flexible y dinámica, han sido planteadas diferentes clasificaciones de la equivalencia traductoras. No obstante, Hurtado Albir intenta aclarar el asunto:

[...] dado el carácter contextual y dinámico de la equivalencia traductora, cualquier intento clasificatorio a priori es relativo. La textualidad y la contextualidad de la equivalencia traductora anulan las propuestas clasificatorias que la segmenten por niveles (léxico, gramática, etc.) o que la desmenuen en equivalencias parciales (denotativa, connotativa, etc.).<sup>12</sup>

Y finalmente llega a la siguiente conclusión:

Pensamos que hay que partir de una caracterización flexible y dinámica de la equivalencia traductora considerándola como un concepto relacional entre la traducción y el texto original que define la existencia de un vínculo entre ambos; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa (receptor, finalidad de la traducción) y del contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto traductor, y, por consiguiente, tiene un carácter relativo, dinámico y funcional.<sup>13</sup>

### **1.5.2. La unidad de traducción**

La unidad de traducción es un concepto relacionado con la noción de equivalencia y hace referencia a la unidad mínima de la que parte el traductor para traducir un texto y también para comparar el texto original con su traducción. El debate sobre esta noción, que se queda todavía bastante confuso, ha sido si esta

---

<sup>12</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 214)

<sup>13</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 208)

unidad se podía considerar una palabra, una frase, etc. Existe un cierto acuerdo entre los teóricos en definir, como hizo Rabadán, la unidad de traducción como “el segmento textual mínimo que ha de traducirse de modo unitario” (1991: 300, cito a través de Hurtado, 2001: 224) pero, a pesar de esto, es un tema de gran controversia. Aún no es cierto si esta unidad sea de carácter estructural o semántico, si hay que considerar solo el texto original o si se deben tener en cuenta el original y su traducción, si se parte de la palabra como forma lingüística o como elemento portador de sentido. Hurtado Albir propone una clasificación en cuatro concepciones o enfoques:

- Concepciones de carácter lingüístico, que consideran la palabra como unidad de traducción. A este respecto escribieron Vinay y Darbelnet (1958) dando la primera definición de la unidad de traducción: “El segmento de enunciado más pequeño con tal cohesión de los signos, que no deben traducirse separadamente”.<sup>14</sup>
- Concepciones textuales, que ven como unidad de traducción el texto completo. No obstante, a pesar de muchas consideraciones con respecto a esta concepción, Hurtado Albir afirma que “si bien podemos considerar que el texto es la macrounidad de traducción, la capacidad de procesamiento del ser humano no admite unidades tan grandes y hace falta definir unidades operativas más pequeñas relacionadas con el proceso traductor.”<sup>15</sup>
- Concepciones interpretativas y procesuales, donde se tiene en cuenta el proceso traductor y la fase de comprensión que le precede. A través de esta perspectiva, se trabaja con unidades de sentido, consideradas a su vez unidades de comprensión. Este enfoque busca en el texto de origen un conjunto de palabras únicas que vehicula todo un único significado. Se trata de una caracterización cognitiva, que considera las unidades de sentido como unidades de comprensión. Estas unidades de comprensión son fruto de la síntesis entre el semantismo del enunciado y los conocimientos que el receptor tiene que crean en él un estado de consciencia (su sentido

---

<sup>14</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 226)

<sup>15</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 230)

comprendido); cuando se efectúa esta síntesis, surge una unidad de sentido, que, gracias a su carácter no verbal, permite al interprete reformularla en otra lengua.<sup>16</sup>

- Concepciones binarias, donde se tiene en cuenta tanto el texto original como su correspondiente traducido. Según Rabadán (1991) estas unidades binarias “se sitúan en un marco bitextual, ya que tienen en cuenta el texto original y la traducción.”<sup>17</sup>

A pesar de estas distintas concepciones, Hurtado Albir intenta resolver la cuestión:

Pensamos que la cuestión que conviene plantearse no es si la unidad de traducción es la palabra, el sintagma, la frase, etc. Siendo como es una unidad comunicativa, su extensión y estructuración variará según los casos; incluso a veces un punto, o un silencio, pueden ser una unidad de sentido.<sup>18</sup>

Así le confiere a la unidad de traducción un carácter dinámico y variable según la modalidad de traducción, el tipo, etc.

### **1.5.3. La invariable traductora**

Este concepto remite a la naturaleza de la relación entre la traducción y el original, es decir, qué es lo que queda invariable al traducir o qué naturaleza tiene ese nexo que vincula la traducción con un original estableciendo una relación de equivalencia. Estamos siempre en el ámbito del debate sobre la fidelidad. Algunos enfocan el análisis centrándolo en el proceso traductor; en la teoría de Seleskovitch y Lederer este concepto se basa en el sentido:

---

<sup>16</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 230)

<sup>17</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 231-232)

<sup>18</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 235)

[...] la traducción queda definida como un proceso de comprensión, desverbalización y reexpresión del sentido. El sentido es inseparable de la comunicación y está vinculado al proceso mental de comprensión, siendo su resultado; el sentido es la síntesis no verbal, de todos los elementos, verbales y no verbales, que intervienen en la comunicación.<sup>19</sup>

Podemos decir que también la invariable traductora es un concepto dinámico, dado que está vinculada con el proceso traductor y relacionada con un contexto. Hurtado Albir nos presenta un ejemplo, sacado de un anuncio publicitario de RENFE, que puede funcionar para explicar mejor esta noción: *Cualquier estación es buena para viajar en tren*. Si consideramos la palabra *estación* fuera de contexto, tienes por lo menos dos significados: el periodo del año y el lugar donde se encuentran los trenes. Si pensamos en esta frase dentro de su contexto inicial, el anuncio publicitario, la palabra *estación* actualiza un sentido preciso que probablemente no sería lo mismo si la frase tuviera otro contexto. Podemos afirmar entonces que hay muchos elementos que influyen en la configuración del sentido: la función del texto y el género textual, todos los aspectos que se refieren al registro lingüístico, el contexto sociohistórico. Otro elemento relevante es la finalidad de la traducción: según el objetivo de una traducción, la naturaleza de la invariable traductora puede subir modificaciones.

#### **1.5.4. El método traductor**

Veamos ahora más en detalle lo que en las páginas anteriores hemos solamente mencionado, es decir, la noción de método traductor. Abordamos esta noción retomando la definición que propone Hurtado Albir: “[...] el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios; estos principios

---

<sup>19</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 238)

vienen determinados por el contexto y la finalidad de la traducción.”<sup>20</sup> Antes de analizar más detenidamente la propuesta de Hurtado Albir de los cuatro métodos básicos que antes solo hemos citado, nos parece oportuno hacer un pequeño *ex cursus* sobre la noción de método traductor en las teorías modernas. Podemos agrupar en tres categorías las propuestas de clasificación del método: las propuestas dicotómicas, la *iusta via media* y las propuestas plurales. Las primeras hacen referencia a clasificaciones que se basan en polos totalmente opuestos; para hacer un ejemplo podemos citar la dicotomía tradicional que se alterna y coexiste a lo largo de la historia: *traducción literal vs traducción libre*. Existen muchos tentativos de clasificación con respecto a esta primera categoría, entre otras, la *traducción literal vs traducción oblicua* de las Estilísticas comparadas, la oposición entre *traducción encubierta y traducción patente* de House (1977), la distinción entre *traducción semántica y traducción comunicativa* de Newmark. La segunda clasificación ha sido denominada por Steiner (1975) y se propone como un método de traducción centrado en el sentido y en la comunicación, considerando demasiado extrema la oposición tradicional *literal vs libre*. Finalmente, las propuestas plurales son las que proponen diferentes métodos de traducción conformemente a varios parámetros como por ejemplo la extensión de la traducción o el nivel en el que se sitúa. Catford (1965) y Newmark se sitúan en esta corriente. Surgen también propuestas de tipo funcional, que se basan entonces en la función del texto como parámetro fundamental para la elección del método traductor. En esta línea se encuentran Reiss y Vermeer (1984) y también Nord, que propone tipologías distintas de modelos de traducción conforme a la función textual del original. Sin embargo, como afirma Hurtado Albir, la criticidad principal de todas estas clasificaciones es el hecho de que “estas consideraciones se basan en tipologías textuales sumamente rígidas que clasifican los textos en tipos monofuncionales. Hay que considerar en cambio la *multifuncionalidad* de los textos propuesta por autores como Reiss (1981), Hatim y Mason (1990), Rabadán (1991), etc.”

---

<sup>20</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 250)

Debemos tener en cuenta que también la finalidad de una traducción, condicionada también por el contexto sociohistórico, influye en la elección de un método u otro. Retomamos ahora la clasificación realizada por Hurtado Albir de los cuatro métodos traductores básicos.

- Método interpretativo-comunicativo o traducción comunicativa: orientado a la comprensión y reexpresión del sentido del texto de partida. La traducción mantiene la misma finalidad que el original y persigue producir el mismo efecto en su lector. La función y el género textual están conservados.
- Método literal: se enfoca en la “reconversión de los elementos lingüísticos del texto original, traduciendo palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original. El objetivo es reproducir el sistema lingüístico de partida o la forma del texto original.”<sup>21</sup>
- Método libre: a pesar de que no se proponga transmitir el mismo sentido que el original, conserva funciones parecidas y la misma información.
- Método filológico o traducción erudita/crítica/anotada: una traducción donde predomina esta tipología de método es bastante reconocible, dado que se encuentran a lo largo del texto notas, comentarios filológicos, etc. Destinados a un público de estudiantes o eruditos.

A pesar de estas clasificaciones por compartimentos estancos, conviene recordar que también la noción de método tiene un cierto dinamismo, puesto que a veces los confines entre uno y otro no son perfectamente distinguidos. Es raro que se emplee un método en estado puro dentro de la misma traducción, sino que es más frecuente que se produzcan las que Hurtado Albir denomina “injerencias metodológicas”<sup>22</sup>, es decir, que según el tipo de traducción se pueden encontrar métodos mixtos.

---

<sup>21</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 252)

<sup>22</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 255)

Otra puntualización ha de ser realizada con respecto a la distinción importante entre el método, “opción global que recorre todo el texto”<sup>23</sup>, y las técnicas de traducción empleadas, que afectan a unidades más pequeñas.

### **1.5.5. Las técnicas de traducción**

Es importante, a este punto, dejar clara la noción de técnica tanto para comprender su importancia en la perspectiva de una comparación de traducciones, como para distinguirla del método, con el que ha sido durante cierto tiempo confundida. Los primeros en tratar este concepto fueron Vinay y Darbelnet (1958) utilizando la palabra *procedimiento*, algo que, según Hurtado Albir sentó las bases para la confusión conocida entre proceso traductor y resultado de la traducción. Si el método es una “opción global que recorre todo el texto”, la técnica, sin embargo, es un proceso que se emplea para zonas menores del texto y que afecta solo al resultado. No obstante, existe una relación entre el método elegido y las técnicas empleadas; por ejemplo, en una traducción que se propone ser para la enseñanza o en todo caso educativa, una de las técnicas de traducción que empleará el traductor será la amplificación. La utilización de una u otra técnica depende de varios factores, entre otros, el género textual, el tipo, la modalidad y la finalidad de la traducción y el método empleado. Hurtado Albir define la técnica de traducción como un “un procedimiento, generalmente verbal, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora”<sup>24</sup>. Además de afectar al resultado, referirse a microunidades y catalogarse en función del original, las técnicas tienen también un carácter contextual y son funcionales. Molina y Hurtado Albir (2002) proponen una clasificación de todas las técnicas de traducción que nos resultará sumamente útil para nuestro análisis de traducción en las siguientes páginas. Los ejemplos explicativos se enseñarán en la parte de análisis.

---

<sup>23</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 254)

<sup>24</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 268)

- Adaptación: consiste en el remplazamiento de un elemento cultural en el texto de partida por otro propio de la cultura receptora.
- Ampliación lingüística: consiste en la adición de elementos lingüísticos y palabras que no se encuentran en el original.
- Amplificación: consiste en la introducción de informaciones o precisiones como paráfrasis explicativas o notas del traductor para facilitar la comprensión.
- Calco: consiste en la traducción literal de una palabra o de todo un sintagma extranjero y puede ser lexical o estructural.
- Compensación: consiste en la introducción en otra parte del texto de un elemento de información cultural o estilístico que no ha podido introducirse donde estaba situado en el original.
- Compresión lingüística: consiste en la síntesis de elementos lingüísticos a la que se recurre para decir lo mismo, pero con menos palabras.
- Creación discursiva: consiste en establecer una equivalencia que realmente no existe, o sea fuera de contexto.
- Descripción: consiste en el remplazamiento de un término con su descripción con el objetivo de explicar y aclarar el concepto.
- Elisión: consiste en la eliminación de palabras o informaciones, presentes en el original pero que podrían resultar redundantes en la traducción.
- Equivalente acuñado: consiste en el uso de un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua de llegada.
- Generalización: consiste en el uso de un término más general y neutro para traducir otro específico.
- Modulación: consiste en un cambio de punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento con respecto al original. Puede ser léxica o estructural.
- Particularización: consiste en el uso de un término más preciso y concreto para traducir otro general. Se trata de la técnica opuesta a la generalización.
- Préstamo: consiste en la integración de una palabra o frase de otra lengua tal cual sin modificaciones. Existen préstamos puros o naturalizados.

- Sustitución: consiste en el cambio de elementos lingüísticos por elementos paralingüísticos como gestos o pronunciaciones, y viceversa.
- Traducción literal: consiste en la traducción palabra por palabra de un elemento de la frase, de una expresión o de todo un sintagma.
- Transposición: consiste en un cambio de categoría gramatical.
- Variación: consiste en un cambio de elementos lingüísticos o paralingüísticos como pronunciaciones o gestos, que responde a una variación lingüística.

Conviene tener presente que existe una tercera categoría que a menudo participa en la confusión de definiciones entre métodos y técnicas. Se trata de las estrategias y las presentamos en el siguiente punto.

### **1.5.6 Las estrategias de traducción**

El término estrategia ha sido largamente utilizado en la traductología con distintas acepciones y para referirse a aspectos diferentes como los métodos o las técnicas de traducción, generado a menudo cierta confusión. A nivel general es un término que procede de la psicología cognitiva cuyo significado remite a un procedimiento de resolución de problemas. En muchas disciplinas también se habla de estrategias de aprendizaje para referirse al conjunto de procedimientos utilizados por quien aprende algo para la construcción de una habilidad general del individuo. En didáctica de lenguas extranjeras, la utilización de estrategias de aprendizaje está íntimamente relacionadas con la competencia comunicativa que se desarrolla en el estudiante.

Si consideramos la traducción como un proceso, es evidente que las estrategias y su carácter procedimental, tienen que estar en primera línea entre los conceptos principales. En traductología el concepto ha sido introducido por Hönl y Kussmaul (1982) en *Strategie der Übersetzung*, donde se definen como procedimientos empleados para obtener una solución a un problema de traducción.

Poco después, el estudio de Lörcher (1991), destaca un aspecto relevante de las estrategias de traducción, su gran variabilidad, es decir, que conforme a los sujetos se pueden utilizar diferentes estrategias ante el mismo problema. Hurtado Albir identifica la estrategia traductora como “los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas.”<sup>25</sup> El estudio realizado por la autora llega a cuatro conclusiones. La primera es que existen estrategias de diverso tipo, es decir, que el traductor puede recurrir a estrategias para la comprensión del original, como por ejemplo el establecimiento de relaciones conceptuales, para la reexpresión, como buscar espontaneidad en la lengua término, para la adquisición de informaciones, como por ejemplo la búsqueda en diccionarios y enciclopedias y también para la memoria, pero esto es algo que afecta a los intérpretes. La segunda característica de las estrategias traductoras es que existen estrategias más globales, que se aplican a grandes unidades o a todo el texto, y estrategias locales, aplicables a microunidades. En tercer lugar, se puede afirmar la existencia de diferentes estrategias según el tipo, la modalidad o y la dirección (directa o inversa) de una traducción. El cuarto punto demuestra la existencia de una relación entre problemas de traducción y estrategias traductoras, aunque no sea unívoca. Por último, se considera la utilización de las estrategias un recurso que no tiene solo el objetivo de resolver problemas, sino también de mejorar la eficiencia del proceso traductor.

### **1.5.7. Los problemas de traducción**

El concepto de problema de traducción está relacionado tanto con la noción de error, que se verifica cuando un problema no se resuelve de manera adecuada, como con la de estrategia traductora, dado que esta última nada es sino un

---

<sup>25</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 276)

mecanismo de resolución de problemas. La traductología todavía no dispone de una definición unánimemente aceptada de problema, ni de una clasificación considerada válida. La definición de Hurtado Albir nos parece bastante clara puesto que define los problemas de traducción como “las dificultades (lingüísticas, extralingüísticas, etc.) de carácter objetivo con que puede encontrarse el traductor a la hora de realizar una tarea traductora.”<sup>26</sup> El adjetivo *objetivo* ha sido empleado para distinguir la noción de problema de la de dificultad, introducida por Nord (1988) y explicada como una componente subjetiva y que depende del propio traductor, de sus competencias y recursos. Después de haber constatado la ingente variedad de problemas de traducción y de haber comprobado que estos pueden plantearse tanto con macrounidades del texto como con unidades más pequeñas, Hurtado Albir propone una clasificación que reúne los problemas de traducción en cuatro categorías:

- Lingüísticos: tienen un carácter normativo y se enfocan en las diferencias entre los dos idiomas en el plano léxico, textual, morfosintáctico y estilístico.
- Extralingüísticos: se refieren a cuestiones de tipo temático, cultural o enciclopédico.
- Instrumentales: causados por unas dificultades en la documentación, en la búsqueda de informaciones o en las herramientas profesionales utilizada por el traductor.
- Pragmáticos: hacen referencia a los actos de habla del original, a todo lo que implica la intencionalidad del autor, pero también al encargo de la traducción, es decir, el destinatario y la situación en la que se efectúa una traducción.

Tener clara la noción de problema de traducción es importante también en la didáctica de traducción. Aprender a reconocerlos sirve igualmente para la evaluación de traducciones y la comparación de traducciones con el original. Se

---

<sup>26</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 286)

trata, entonces, de una cuestión bastante relevante que hay que introducir ante de enfrentarse a un análisis de traducción. Considerada la relación existente entre problemas de traducción y errores, creemos oportuno explicar también esta última noción central del análisis de traducción.

### **1.5.8. Los errores de traducción**

A pesar de que la noción de error tenga en la traductología varias investigaciones, no contamos todavía con una tipificación y clasificación de errores aceptada por toda la comunidad traductora. Hurtado Albir define el error de traducción como una “equivalencia inadecuada para la tarea traductora encomendada.”<sup>27</sup> Algunos autores utilizan otras denominaciones como inadecuación o falta o desviación. Es comprobado que puede haber errores en ambas fases del proceso de traducción, es decir, comprensión y reexpresión. Las categorías más empleadas para definir los errores de traducción proceden de Delisle (1993), quien distingue entre faltas de lengua, errores que aparecen en el texto de llegada e indican un desconocimiento de esta, y faltas de traducción, que deriva de una interpretación inadecuada de una unidad del texto original y que puede generar incoherencias de sentido. Conviene tener presente que, aunque los errores aparezcan en el texto traducido, por tanto, en el resultado, se refieren a complicaciones durante el desarrollo del proceso de traducción y a carencias en la competencia traductora. Por ello, existe una dimensión cognitiva que también se debe considerar. Obviamente hay que considerar que un error de traducción depende siempre de varios factores como por ejemplo el tipo y la modalidad de traducción, la dirección (directa o inversa), el contexto sociohistórico y sus consecuencias negativas con respecto a la finalidad. Retomamos aquí la propuesta de tipificación realizada por Hurtado Albir, que se ha basado también en aquella llevada a cabo por Delisle. Hurtado Albir divide ante todo los errores en tres categorías; los que afectan a la comprensión del original, los que afectan a la

---

<sup>27</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 289)

expresión en la lengua de llegada y los errores de tipo pragmático, es decir, los que no son acorde con la finalidad de la traducción, el género textual, etc. La primera categoría incluye los errores relacionados con el sentido y son probablemente los más difíciles de evitar. Entre ellos, citamos los errores de:

- Adición: cuando se introducen elementos de información innecesarios o efectos estilísticos que no están en el original.
- Supresión o elisión/omisión: cuando se evita la traducción de elementos que sí están en el original y que podrían traducirse.
- Falso sentido: cuando se atribuye a un segmento textual un sentido diferente del original.
- Contrasentido: cuando se atribuye a un segmento textual un sentido totalmente contrario al original.
- Sinsentido: cuando se atribuye a un segmento textual un significado que no existe en la lengua de llegada.
- No mismo sentido: cuando se traduce sin decir exactamente lo mismo.
- Ipertraducción: cuando entre varias posibilidades de traducción, se elige la que se aleja más del original.
- Sobretraducción: cuando se explicitan elementos del texto original que se podrían mantener implícitos en la lengua término.
- Subtraducción: cuando no se introducen las ampliaciones o explicaciones necesarias que exigiría la traducción.
- Inadecuación de la variación lingüística: cuando no se reproducen elementos que tienen que ver con el registro, el dialecto geográfico o temporal.

Entre los errores que afectan a la expresión en la lengua término encontramos fallos de ortografía y puntuación, sintaxis, léxico, incongruencias en la cohesión textual o imprecisiones en la redacción.

## CAPÍTULO 2: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

### 2.1. La traducción audiovisual

Cuando hablamos de Traducción audiovisual (TAV) nos referimos a todas las modalidades de traslado lingüístico que se proponen traducir productos audiovisuales, es decir, productos que comunican a través del canal acústico y del canal visual de forma simultánea, con el fin de permitir su accesibilidad a un público más amplio. Se trata, en otras palabras, del desarrollo de una actividad traductora en un contexto donde la dimensión textual interactúa con el sonido y las imágenes. A pesar de que sea el código lingüístico el que solo se traduce, Hurtado Albir le atribuye el adjetivo *subordinada*<sup>28</sup>, porque en la traducción hay que establecerse una relación también con los otros códigos como el visual y/o el auditivo.

El acrónimo TAV es un hiperónimo que hace referencia a la dimensión multisemiótica de todas las producciones objetos de traducciones, incluso los videojuegos.

Como nos referimos a un ámbito reciente con respecto a la traducción escrita, la bibliografía sobre traducción audiovisual ha sido ampliándose con el paso de los años. Duro (2001) apunta que “los estudios de traducción audiovisual se originaron en el estudio de la traducción cinematográfica”<sup>29</sup> y bien sabemos que el ámbito del cine tiene una historia más antigua que la traductología. En pasado, destacaba una dificultad consistente en el conseguimiento del material (películas, listados de diálogos, etc.); los guiones no siempre estaban disponibles o era muy difícil de obtenerlos. Hoy en día la cuestión es menos problemática gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías. Por lo que se refiere al aspecto teórico, la traducción audiovisual tuvo que hacer frente al escepticismo de los profesionales que durante largo tiempo no consideraban la subtitulación o el doblaje como modalidades de

---

<sup>28</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 77)

<sup>29</sup> DURO, MIGUEL (2001: 20)

traducción y esto llevaba a adaptaciones y reescrituras textuales imprevisibles. No obstante, actualmente la TAV ha logrado obtener una posición bastante estable entre las ramas de la traductología.

En los últimos veinte años hemos asistido a un importante aumento de los productos audiovisuales que necesitan de una traducción debido al desarrollo de la tecnología de la información y de nuevos medios de comunicación. Asimismo, el papel del traductor audiovisual ha adquirido a lo largo de los años una importancia creciente y su figura se ha convertido en la de un verdadero profesional.

## **2.2. La noción de equivalencia en la traducción audiovisual**

El concepto de equivalencia, como hemos visto anteriormente, se utiliza para describir la naturaleza y tipos de relaciones que se entablan entre el texto original y el texto traducido. Se puede establecer entre palabras o unidades de traducción más grandes. El objetivo de una traducción equivalente es replicar la misma situación del original utilizando, si fuera necesario, palabras diferentes para traducir expresiones idiomáticas fijas, proverbios, elementos culturalmente connotados, etc. Una traducción que conserve el contenido de los diálogos originales y surta en el espectador el mismo efecto del texto original, es una traducción equivalente. El esfuerzo del traductor audiovisual, entonces, está dirigido en preservar el contenido de los diálogos respetando los límites técnicos y físicos.

## **2.3. La noción de nivelación**

Los productos audiovisuales son los que más acercan su público de espectadores a los registros del texto oral y por eso a menudo provocan no pocas dificultades en el momento de trasladar el mensaje a otra lengua. También es cierto que el lenguaje de las películas se inserta en lo que se denomina “discurso fílmico”.

Se trata de un lenguaje reflexionado y planificado con el fin de parecer auténtico que cuenta con un repertorio variado y estable de registros preestablecidos.

En materia de traducción audiovisual y en la perspectiva de un análisis de traducción, conviene detenerse en un concepto traductológico bastante relevante en este campo: la nivelación. Duro (2001) afirma que “la nivelación es el fenómeno que se produce cuando la traducción iguala, o “nivela” las diferencias, sobre todo dialectales, que contiene el TO.”<sup>30</sup> Tanto en el doblaje como en la subtitulación, se registra una tendencia a la nivelación de las marcas sociolingüísticas presentes en la versión original para uniformar el lenguaje con la intención de producir una versión más estándar y neutra. Nos referimos, por ejemplo, a dialectos propios de clases sociales, profesiones, sexos o diferencias geográficas de los personajes que se reflejan en acentos regionales peculiares.

La única diferencia entre una y otra modalidad de traducción radica en el hecho de que, en la subtitulación, el espectador tiene la posibilidad de escuchar los diálogos originales y, si este conoce la lengua de origen, consigue tener una percepción más realista con respecto a las versiones dobladas, donde el original se pierde de manera absoluta.

#### **2.4. Las modalidades de traducción audiovisual**

Las dos principales modalidades de traducción audiovisual son indudablemente el doblaje y la subtitulación. Sin embargo, además de estas dos, que analizaremos más adelante, mencionamos también otras modalidades conocidas, como:

- Las voces superpuestas o *voice-over*: consiste en la traducción y ajuste del guion traducido de la obra original en el que puede intervenir un solo narrador o varios personajes. La sincronía labial no es necesaria y solo se

---

<sup>30</sup> DURO, MIGUEL (2001: 59)

baja el volumen del texto original con el fin de facilitar la recepción de la versión traducida por parte del público.

- La subtitulación para sordos: la ATRAE<sup>31</sup> define esta modalidad como “un servicio de apoyo a la comunicación que posibilita la integración de las personas sordas o con discapacidad auditiva.”<sup>32</sup> Gracias a la utilización de varios recursos y reglas preestablecidas, un espectador con discapacidad auditiva puede llegar a entender los diálogos, incluso el énfasis, el tono de voz, los idiomas extranjeros, etc. A través de esta modalidad es posible vehicular también ruidos ambientales o la música de cualquier instrumento.
- La audiodescripción: al igual que para la subtitulación para sordos, la ATRAE explica la audiodescripción como “un servicio de apoyo a la comunicación para las personas ciegas o con discapacidad visual”<sup>33</sup>. Una voz en off describe todo lo que sucede en la pantalla, seleccionando las informaciones visuales más significativas. La descripción parte de las características físicas de los personajes antes de que empiece la acción y, gracias también a las pausas entre diálogos durante la obra, se avanza con la narración.
- La narración: consiste en la traducción de un producto audiovisual que produce un texto destinado a ser narrado. Con ello, es un texto que presenta más reducciones y adaptaciones con respecto, por ejemplo, a las voces superpuestas y no suele dejar espacio para coloquialismos o tonos del habla.
- *Funsub* o subtítulos de aficionados: nacidos a raíz de la llegada de los *anime* desde Japón a finales de 1980, actualmente son un fenómeno que afecta a películas, series de televisión, etc. La palabra procede de la contracción de

---

<sup>31</sup> Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España.

<sup>32</sup> Definición de subtitulación para sordos disponible en la Web: <https://atrae.org/subtitulado-para-sordos/>

<sup>33</sup> Definición de la audiodescripción disponible en la Web: <https://atrae.org/audiodescripcion/>

las palabras inglesas *fan* y *subtitled* a señalar que los traductores no son profesionales, sino aficionados sin autorización de los propietarios de los derechos.

## 2.5. El doblaje

En la operación efectuada en el doblaje, el código visual queda invariado y “se sustituye el texto oral original por otro texto oral en otra lengua”<sup>34</sup>. Para el completamiento de una traducción realizada mediante doblaje se necesitan distintas etapas y figuras. Además del traductor, participan en esta operación el adaptador, los actores, los técnicos de sonido y el director de doblaje.

### 2.5.1. El sincronismo del doblaje

Así como la transmisión fiel del contenido, en esta transposición es necesario respetar cierto sincronismo, constituido en concreto por tres factores. Según Costal y Talaván (2016) estos son:

- *Sincronía labial*: se refiere al respeto de los movimientos labiales provocados por la pronunciación del idioma original. Conviene prestar atención en particular modo a las consonantes que implican un movimiento bien visible de los labios como las bilabiales *b, p, m* o las labiodentales *f, v* y a todas aquellas letras que suponen una apertura o un cierre preeminentes de la boca.
- *Sincronía corporal o cinética o quinésica*: se refiere a la “correspondencia directa de los movimientos de los personajes en la pantalla y las emociones que pretenden transmitir con la forma en la que el actor de doblaje interpreta el texto.”<sup>35</sup> Toda expresión genera unos movimientos y obliga a una

---

<sup>34</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 78)

<sup>35</sup> COSTAL CRIADO, TOMÁS y TALAVÁN ZANÓN, NOA (2016)

determinada construcción de la frase para hacer coincidir estos movimientos con el texto nuevo.

- *Isocronía*: se refiere al respeto de la duración de cada toma<sup>36</sup>, también cuando el actor está fuera de cámara. Se trata del ritmo interior de la frase, constituido por más elementos, como la estructura morfo-sintáctica del original, la velocidad de actuación, el sentido, etc.

Un doblaje se puede definir síncrono cuando respeta estos tres criterios.

### **2.5.2. Las fases de realización**

Es evidente que el procedimiento de doblaje es complejo y necesita un trabajo en equipo constituido por varias funciones y que se desarrolla a través de unas etapas:

- Traducción: en esta primera etapa el traductor recibe el guion de la película y tiene que enfrentarse a una transferencia, primero literal, de la lengua de origen a la lengua meta. Durante la fase de traducción, el traductor tiene en cuenta también la sincronización y los distintos ritmos de elocución en los diálogos. Su trabajo consiste asimismo en nombrar, por ejemplo, a personajes que no aparecen en el guion pero que sí figuran en la banda audiovisual.
- Adaptación y ajuste: comporta la adaptación del texto traducido al movimiento labial y a todos los criterios de sincronía mencionados en el apartado anterior. El adaptador-ajustador se ocupa de la segmentación del texto en tomas, añade los códigos de tiempo y los silencios, indica las apariciones de los personajes en pantalla, incluso sus actitudes o posiciones, y finalmente ofrece informaciones para la interpretación de los dobladores.

---

<sup>36</sup> Unidad propia del doblaje, consiste generalmente en un segmento textual de diez líneas o cinco, si interviene un solo personaje.

- Producción: se organiza el reparto de las funciones (director de doblaje, técnicos, etc.), el calendario de doblaje y se prepara las salas.
- Dirección e interpretación: en esta etapa el director se presenta como el principal responsable ante la empresa y los profesionales, visionando el encargo y dirigiendo a los actores. Al final, visiona una última vez el trabajo y después de haber solucionado los problemas pendientes, da su visto bueno.
- Mezclas: en esta fase todo el trabajo llevado a cabo confluye. Los técnicos mezclan la banda visual con la que dispone del sonido doblado y la banda sonora. Los sonidos son matizados a través de la ecualización de voces y se solucionan los errores de sincronía o de filtraje.

## **2.6. La subtitulación**

Como explica Hurtado Albir, “En la subtitulación, el texto audiovisual original permanece inalterado añadiéndose un texto escrito (los subtítulos) que se emite simultáneamente a las intervenciones de los actores en pantalla.”<sup>37</sup> En otras palabras, la subtitulación permite proponer, mediante un texto escrito generalmente en la parte inferior de la pantalla, una traducción condensada de los diálogos originales de la película o del programa en cuestión. El desafío más grande para la subtitulación es probablemente la realización de la relación de sincronía entre el código lingüístico y todas las realidades paralingüísticas presentes en la animación de película. Las componentes del paralenguaje son por ejemplo los acentos, las mímicas, los gestos, es decir, toda la dinámica prosódica del enunciado, que es capaz de transmitir informaciones de carácter emotivo y los estados de ánimo. Se trata, por lo tanto, de realidades preestablecidas e inmutables que no pueden escapar a los ojos de los espectadores.

---

<sup>37</sup> HURTADO ALBIR, AMPARO (2001: 79)

### **2.6.1. La transformación diamésica**

La transposición lingüística de los subtítulos debería reflejar las características pertenecientes tanto a la lengua escrita, como a la lengua hablada, resumiendo y volviendo a proponer las convenciones correspondientes a ambos códigos. Sin embargo, se ignoran a menudo las diferencias comunicativas entre escrito y oral y no se reproducen las connotaciones del texto actuado dado que el subtítulo evita representar formas y estructuras típicas del registro oral. Los diálogos transformados en subtítulos pueden perder, entonces, la naturalidad de la conversación oral y llevar a un aplanamiento de estilo. En la subtitulación interlingüística asistimos, por tanto, a la eliminación de varios rasgos lingüísticos a múltiples niveles:

- Diafásico: en función del contexto y del argumento.
- Diastrático: en función de la posición social del hablante.
- Diatópico: en función de la colocación geográfica del hablante.

### **2.6.2. Los aspectos técnicos**

La transcripción de los diálogos de una película en forma de subtítulos debe someterse en primer lugar a restricciones formales que se refieren a la disposición de los subtítulos en la pantalla y a su tiempo de exposición, el espacio que pueden ocupar, la longitud de los enunciados. Por lo que se refiere a la disposición, los subtítulos suelen ocupar la parte inferior de la pantalla. El tiempo de exposición es limitado y variable, pero siempre comprendido entre un segundo y medio para los subtítulos breves y seis o siete segundos para los más largos.<sup>38</sup>

Incluso si hablamos de subtitulación tenemos que respetar unas condiciones de sincronismo, doble en este caso; por un lado, los enunciados en pantalla tienen que desarrollarse a la misma velocidad que los diálogos y, por otro lado, hay que permitir que el ojo humano pueda leer cómodamente. Los subtítulos se estructuran

---

<sup>38</sup> PEREGO, ELISA (2005: 54)

en un máximo de dos líneas de entre 28 y 38 caracteres, espacios incluidos. Si es posible producir un subtítulo en una única línea que llega a englobar un único mensaje o que preserva toda una unidad sintáctica, esta solución es favorable. La distribución gráfica en dos líneas es crucial, dado que debe favorecer movimientos de los ojos del espectador sencillos. La velocidad estimada para que el lector pueda seguir cómodamente es de 12 caracteres por segundo.<sup>39</sup> El subtitulador debe establecer un ritmo regular de lectura y crear una correspondencia entre este ritmo con el de los diálogos originales y de las imágenes que pasan.

Las convenciones ortotipográficas son indispensables para representar gráficamente por lo menos algunas características del habla y para vehicular parte de los matices paralingüísticos. Además del punto, la coma, los dos puntos o los signos de interrogación y exclamación, hay algunos signos que desempeñan un papel específico:

- Guión: introduce el discurso directo y los diálogos y marca la intervención de cada personaje. Se suele no dejar espacio entre el guión y el comienzo de la frase.
- Paréntesis: se usan generalmente para expresar las reacciones paralingüísticas de los personajes o para hacer comentarios o aclaraciones a margen del dialogo.
- Puntos suspensivos: se usan para indicar una pausa dentro de un subtítulo, para manifestar inseguridad o un enunciado interrumpido o inacabado.
- Comillas: engloban citas o explicitan el significado de una palabra señalando que hay que entenderla de una manera particular.
- Cursiva: se utiliza para marcar las voces en off o procedentes de lejos.

---

<sup>39</sup> Normas de redacción de subtítulos disponibles en la Web:

<https://sites.google.com/site/redacespecializada/home/29-como-se-redactan-los-subtitulos>

### 2.6.3. Las fases de realización

El proceso de subtitulación se divide en varias etapas que parten del visionado de la película y llegan hasta la edición de los subtítulos, pasando por la fase de comprensión e interpretación del texto original, la fase productiva de reexpresión y reestructuración de los contenidos, la segmentación del original en unidades de sentidos y la traducción y sincronización. Nos parece crucial centrarnos en uno de los procedimientos más relevantes de todo el proceso desde el punto de vista de la traducción: la reducción. La reducción prevé ante todo la transición de macrounidades a unidades más pequeñas, como consecuencia de todas las razones que acabamos de exponer. El traductor debe primero jerarquizar las informaciones verbales del texto de partida individuando los elementos indispensables para garantizar la continuidad informativa. Es igualmente importante reconocer los elementos que pueden ser sacrificados sin perjudicar la integridad del texto; salvo que una película no contenga escasos intercambios de palabras, los subtítulos no pueden presentarse como una traducción integral y detallada del original. La síntesis varía en relación con el género de la película, las características de las lenguas implicadas y las decisiones del traductor.<sup>40</sup> Reducir significa privar un texto de detalles más o menos indispensables para la comprensión. Perego (2005: 78) afirma que aceptar la reducción sin considerarla un factor inhibitor significa reconocer las diferencias funcionales y culturales entre códigos distintos – el hablado y el escrito – y entre percepciones distintas, la primera semióticamente y cognitivamente más simple y relajada, que afecta al espectador que ve una película en su idioma materno, y la segunda semióticamente y cognitivamente más compleja, que afecta al espectador de una película con subtítulos interlingüísticos.

Aunque los textos traducidos difieran según quien realiza la traducción, permanece la constante búsqueda del equilibrio entre la necesidad de reducir y la de preservar la naturalidad comunicativa, aun de forma escrita. Como bien apunta Díaz Cintas (2003) “la calidad del subtulado no depende del porcentaje de

---

<sup>40</sup> PEREGO, ELISA (2005: 76)

reducción que se ha producido, sino más bien de la percepción global que el espectador tiene del producto global”. Manteniendo la distinción realizada por Perego (2005) enumeramos dos tipologías de reducción:

- Reducción total (eliminación): comporta la eliminación de palabras o frases completas. Existen una serie de componentes que se suelen eliminar a menudo y se trata de informaciones deducibles del contexto o que ya han sido dadas precedentemente, nombres de personas anteriormente mencionados, marcas de énfasis, especificaciones, indicadores de titubeo, repeticiones, interjecciones, vocativos en exceso, etc. Se observa también una tendencia general en omitir rasgos típicos del registro oral.
- Reducción total (condensación): no comporta la pérdida total de las informaciones, que solamente vienen resumidas y reformuladas, es decir, reducidas a nivel lingüístico y no de contenido. A veces puede producirse una modalidad de reducción que, omitiendo una información, permite insertar en los subtítulos uno o varios elementos con respecto al texto de partida. El elemento añadido enriquece y redefine el mensaje, sugiriendo una lectura diferente del original y poniendo de relieve una connotación no expresada. Representa una solución adecuada cuando se desea poner énfasis en un aspecto particular. Un ejemplo de esta técnica puede ser la transformación de frases negativas en afirmativas o viceversa.

## **2.7. Domesticación vs Extranjerización**

Ambos conceptos han sido acuñados por Lawrence Venuti (1995) con la intención de describir dos modos diferentes de traducción. Duro (2001) describe la domesticación como una traducción que sigue un “estilo claro, fluido y aceptable para el receptor de la cultura meta (CM), anulando todas las posibles dificultades derivadas de su carácter extraño o extranjero.”<sup>41</sup> Por el otro lado, la

---

<sup>41</sup> DURO, MIGUEL (2001: 55)

extranjerización consiste en “traducir manteniendo este carácter extraño en el texto meta (TM) aun cuando ello suponga adoptar un estilo opaco, poco claro y de difícil comprensión para el receptor en la CM.”<sup>42</sup> En función de todo lo que hemos afirmado en los apartados anteriores, podemos decir que en la subtitulación se observa una tendencia más en dirección de la extranjerización mientras que el doblaje intenta establecer una relación de cercanía con la cultura receptora. La labor de la subtitulación se define como más *visible* con respecto al doblaje que, pese a su invisibilidad, se manifiesta como una operación violenta y anuladora del texto extranjero.

## 2.8. ¿Doblaje o subtitulación?

Con el nacimiento del cine sonoro, a principios del siglo XX, surgió la necesidad de transferir los productos audiovisuales, en su mayoría estadounidenses, a los otros países. Si consideramos estas dos modalidades principales de traducción audiovisual, podemos empezar desmantelando la tradicional división, entre los *dubbing countries*, es decir, los países que privilegiaron el doblaje, y los *subtitling countries* que, en cambio, eligieron la subtitulación para la transmisión de los productos audiovisuales extranjeros. La dicotomía se puede considerar superada, dado que hoy en día las modernas tecnologías ofrecen a cada país flexibilidad con respecto a las soluciones disponibles. Existen, sin embargo, unas tendencias generales que acomunan a los países dentro de una u otra categoría. Estados muy extensos, oficialmente monolingües y con una población numerosa forman parte del primer bloque. Por el contrario, países pequeños, con un público de consumidores reducido, a menudo bilingüe o multilingüe y una escasa producción con consecuentes moderadas posibilidades de inversión, pertenecen generalmente a la segunda categoría. Por ello, países como Bélgica, Chipre, Croacia, Dinamarca, Finlandia, Grecia, Irlanda,

---

<sup>42</sup> DURO, MIGUEL (2001: 55)

Islandia, Luxemburgo y Noruega se configuran como *subtitling countries*, mientras que Italia, Gran Bretaña, Francia, España y los países de habla alemana como Alemania, Austria y Suiza mantienen una larga historia de industria del doblaje. Cabe destacar también que pertenecen a este grupo aquellos países en que el Estado ha desalentado masivamente los contactos multiculturales e intentado proteger el idioma nacional. Piénsese por ejemplo en el caso del prohibicionismo fascista italiano, difundido mediante una disposición ministerial de 1930, con la cual se impedía en absoluto toda apertura a lenguas diferentes del italiano. Para responder a la necesidad de hacer frente a la ingente proliferación de películas norteamericanas, la industria cinematográfica del doblaje de estos últimos países se desarrolló bajo un extendido proteccionismo en contra de la dominación estadounidense.

Las dos modalidades tienen muchas diferencias y cada una tiene sus ventajas y desventajas. Para citar algunas, el doblaje provoca la pérdida del diálogo original mientras que la subtitulación es más respetuosa de la integridad del diálogo original. El doblaje prevé un procedimiento laborioso y lento y la subtitulación, en cambio, además de necesitar técnicas más simples y rápidas, implica menores costes de producción. Realizar una operación de doblaje es diez veces más caro y hay que considerar que tiene que garantizar una ganancia proporcionada a los gastos. Por otro lado, sin embargo, una versión doblada no sufre las mismas modificaciones y reducciones que una versión subtitulada que, por su parte, tiene límites y espacios preestablecidos. Asimismo, la subtitulación no permite la superposición de las voces. Para ver una película o un programa subtulado, el espectador acepta de hacer un esfuerzo de concentración con el riesgo de perderse informaciones fundamentales para la comprensión del mensaje, pero este esfuerzo puede verse como una de las consecuencias positivas de la subtitulación, es decir, el aprendizaje de un idioma extranjero.

## **CAPÍTULO 3: “LA CASA DE PAPEL”**

### **3.1. Introducción a la serie de televisión**

“*La casa de papel*” es una serie de televisión española, creada por Alex Pina y estrenada en Antena3 el 2 de mayo de 2017. La producción ha sido llevada a cabo por Atresmedia en colaboración con Vancouver Media. En Italia, “*La casa de papel*” llegó a través de Netflix, que posteriormente adquirió los derechos de distribución. Esta es la razón por la cual el éxito de la serie se ha extendido hacia otros países, confiriéndole el título de serie televisiva de habla no inglesa más vista en la historia de Netflix. La versión transmitida en España tenía 15 capítulos de 70 minutos cada uno. No obstante, Netflix los redujo creando dos temporadas por un total de 22 episodios de 40-50 minutos. Ya sabemos que la plataforma estadounidense la renovó para una tercera, estrenada seguramente en 2019.

### **3.2. Sinopsis**

“*La casa de papel*” se propone llevar a la pantalla el robo más grande de la historia. Un hombre misterioso, que se hace llamar el Profesor, contrata a ocho atracadores para llevar a cabo el atraco a la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre. Los miembros del grupo llevan nombre de ciudades: Tokio, Berlín, Moscú, Denver, Rio, Nairobi, Helsinki y Oslo. El objetivo no es simplemente entrar a la Real Casa de la Moneda española, robar el dinero y salir, sino llegar hasta quedarse en el interior durante once días, el tiempo necesario para imprimir dos mil cuatrocientos millones de euros y resolverse la vida de una vez. Después de cinco meses estudiando cómo dar el golpe, los atracadores consiguen entrar a la Fábrica de la Moneda y se encierran allí. A través de un sistema de comunicación analógica imperceptible para los demás, los ocho hablan con el Profesor, que se ha quedado fuera para darles apoyo desde el exterior. Dentro del edificio hay

trabajadores y visitantes que se convierten en rehenes. Entre ellos, destacan el director de la Fábrica Arturo Román, su secretaria y amante Mónica Gaztambide y la hija del embajador británico Alison Parker, todos implicados en el desarrollo de la historia. Paralelamente, fuera del edificio, asistimos a la negociación telefónica entre la inspectora Raquel Murillo y el Profesor, que a poco a poco se van enamorando. Cada episodio se caracteriza por el surgimiento de imprevistos que pondrán a prueba a los ocho protagonistas del atraco, pero todos intentarán lo imposible para cumplir con su misión.

### **3.3. Sinopsis del primer capítulo**

El primer capítulo empieza con Tokio, protagonista y narradora, que abre el episodio contando su historia. Está en busca y captura después de un atraco en el que mató a un “segurata” después de que este abriera fuego contra su novio, su cómplice. Antes de huir, llama a su madre para despedirse de ella. Tokio, sin embargo, no sabe que en casa de su madre hay un equipo de intervención de la Policía esperándole y que la conversación ha sido interceptada. Mientras Tokio está de camino para ver a su madre, se da cuenta de que un coche la está siguiendo. Es el Profesor, a bordo de un Seat Ibiza rojo del '92, que le advierte que está a punto de ser capturada. En ese momento le propone el atraco. La banda está al completo y se reúne en una casa de campo en la provincia de Toledo, lejos de la vida urbana. El Profesor da la bienvenida a su equipo, algunas indicaciones sobre el atraco y explica a los ladrones que se quedarán en aquel lugar cinco meses, el tiempo necesario para estudiar cómo dar el golpe. La voz de Tokio presenta a todos los personajes: Berlín, Moscú, Denver, Rio, Nairobi, Helsinki y Oslo. Nadie conoce a nadie y las reglas están claras: “no quiero nada de nombres, ni preguntas personales ni, por supuesto, relaciones personales”. Hay otra regla fundamental para el éxito del plan: no puede haber víctimas.

En ese momento nadie sabe aún qué es lo que irán a robar y la pregunta viene de Tokio. Poco después de que el Profesor revele que el robo será a la Fábrica

Nacional de Moneda y Timbre, ya entramos en el vivo de la historia y llega el día del atraco. Los atracadores asaltan al camión con destino a la Fábrica de la Moneda que transporta las bobinas de papel moneda listas para imprimir. El camión es escoltado por dos coches policiales y entonces amenazan a los policías para que conduzcan hasta llegar al edificio, “como si todo fuera sobre ruedas”, con los atracadores escondidos en la trasera del camión.

La escena cambia y se ve a un grupo de alumnos en un autobús. Pablo, uno de ellos, se acerca a una compañera, Alison y le pide salir juntos. La chica acepta. El autobús para fuera de la Casa Real de la Moneda y la profesora explica cómo empezarán la visita.

Mientras tanto, el camión consigue pasar los controles de seguridad de la policía. La escena siguiente muestra la relación secreta entre el director de la Fábrica, Arturo Román y su secretaria, la señorita Mónica Gaztambide. Los dos se encuentran dentro del edificio y ella le confiesa que está embarazada de él. Arturo se queda sin palabras y los dos tienen una discusión porque él es un hombre casado y con familia.

Los atracadores irrumpen en la Fábrica sembrando el pánico entre todos los presentes. En mitad de aquel caos con gritos y lamentos, Tokio no encuentra a Alison. La chica, llamada por la banda “el Corderito”, parece ser alguien importante, alguien que no hay que perder de vista. Poco después, Tokio encuentra a Alison y Pablo en el baño. Los dos se habían encerrado ahí para besarse y él la ha engañado subiendo en las redes sociales una foto donde se ve su seno. Después de haber reunido a los rehenes, Berlín se presenta y les advierte que si obedecen saldrán con vida. Todos los móviles son secuestrados y apagados. Viene creado un sistema de comunicación analógica para hablar con el Profesor sin que nadie, desde el exterior, pueda percibirlo.

En otra parte, Moscú, gracias a sus habilidades con las herramientas industriales, consigue abrir la cámara acorazada donde se encuentra el dinero con el que los atracadores deberán llenar las bolsas. Salir del edificio con las bolsas llenas de dinero fingiendo una tentativa de huida forma parte del plan.

Un flashback muestra la relación secreta entre Tokio y Río y el momento en el que, la noche anterior, el chico le pidió matrimonio. Los dos quedan con la idea primero de llevar a cabo el golpe y después ver cómo van las cosas.

Los atracadores se preparan para salir del edificio con las bolsas con el dinero, pero llega un coche policial y uno de los policías dispara a Río, rozándole la cabeza. Tokio, a causa de su actitud muy impulsiva, empieza a disparar sin pensar hasta herir uno de los policías. El episodio termina con la primera regla del plan rota. El Profesor había sido muy claro, no debía haber ni una sola gota de sangre.

## CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN

### 4.1. La traducción de los *realia*

Los primeros en abarcar esa cuestión fueron los investigadores búlgaros Vlahov y Florin (1969) que definieron un *realia* como una palabra de la lengua popular utilizada para designar objetos, conceptos, la cultura o el ambiente geográfico, la vida material de un pueblo, etc. Lo que es de gran importancia para nosotros es que estas palabras, “portadoras de un matiz nacional, local o histórico”<sup>43</sup> carecen de correspondencia exacta en otras lenguas.

Ejemplo 1:

En esta escena los atracadores están listos para el asalto al camión con destino a la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. El camión es escoltado por la Policía Nacional y Tokio sigue con su narración añadiendo un detalle que forma parte de la cultura española:

Original	En España, cualquier cosa custodiada por dos <b>zetas</b> , es algo fuertemente protegido.
Doblaje	In Spagna, qualunque cosa venga scortata da due <b>volanti zeta</b> è altamente protetta.
Subtitulación	<i>In Spagna, qualsiasi cosa con a guardia due <b>macchine della polizia</b> ...  ...è fortemente protetta.</i>

---

<sup>43</sup> VLAHOV, SERGEJ Y FLORIN, SIDER (1969: 438)

En España, “zeta” es la palabra comúnmente utilizada para nombrar a los coches policiales. El origen del término se remonta a partir de los años Sesenta, cuando la Policía Nacional comenzó a servirse de vehículos para llevar a cabo las labores de patrullaje y seguridad ciudadana. Los coches se dividían por zonas y cada uno contaba con un indicativo para su identificación: “Zonal 1”, “Zonal 2”, etc. La utilización constante de esta denominación contribuyó a la difusión de la abreviatura Z.<sup>44</sup>

A raíz de esta pequeña explicación, podemos afirmar que, en nuestro caso, la palabra “zeta” es un *realia* y, por lo tanto, se presenta como un problema a la hora de traducir.

Para la traducción de esta frase no se presentan problemas de sincronización labial, dado que Tokio sigue contando una parte de la historia y su voz solo es el reflejo de sus pensamientos.

Por lo que se refiere a Italia, los coches policiales se suelen llamar “volanti” o “pantere”, con lo cual podemos comprobar la existencia de un equivalente cultural en la lengua de llegada.

En lo que concierne al doblaje, el traductor, aun manteniendo el *realia*, ha añadido a través de una amplificación el sustantivo “volanti”, lo cual permite entender al espectador italiano que el sujeto en cuestión es un coche policial. Por otra parte, podemos ver como en los subtítulos se ha tomado una decisión diferente. El culturema ha sido omitido y sustituido con un término más general y neutro, con lo cual podemos hablar de generalización.

---

<sup>44</sup> GRUPO OCS, “Compañero Z, ¿lo conoces?” [en línea]. 2 de junio 2017. Disponible en la Web: <https://www.ocsggrupo.com/companero-z-lo-conoces/>

## Ejemplo 2:

Después de haber introducido todos los atracadores del grupo, Tokio le pregunta al Profesor qué es lo que irán a robar.

Original	Tokio: ¿Profesor? Profesor: ¿Señorita Tokio? Tokio: ¿Qué vamos a robar? Profesor: La <b>Fábrica Nacional de Moneda y Timbre</b> .
Doblaje	Tokyo: Professore? Professore: Signorina Tokyo? Tokyo: Cosa rapineremo? Professore: Rapineremo la <b>Zecca di stato</b> .
Subtitulación	Professore...  Signorina Tokyo.  Cosa rapineremo?  La <b>Zecca Nazionale di Spagna</b> .

El elemento cultural de este fragmento es, como podemos observar, la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, un *realia* que se puede adscribir al contexto de la organización política y administrativa, en concreto de instituciones u organismos. La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (FNMT) es una institución pública, situada en Madrid y dedicada a la fabricación de billetes, monedas, documentos de certificación y timbres. Otro nombre con el que se puede llamar esta entidad es también Real Casa de la Moneda (RCM). El organismo que en Italia se ocupa de

todo esto es el Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato (IPZS), comúnmente conocido por la última denominación, Zecca dello Stato. En lo que concierne a la sincronización labial, cuando el Profesor pronuncia estas palabras, la cámara no lo está filmando, por lo tanto, no es necesario considerar la sincronía. En el doblaje, el traductor ha utilizado la expresión reconocida como equivalente en la lengua meta, con lo cual podemos afirmar que se trata de un equivalente acuñado. Siendo el equivalente visiblemente más corto del original, para mantener a grandes rasgos la longitud de la frase, el traductor ha asimismo retomado el mismo verbo de la pregunta. El resultado final es, según nuestra opinión, coherente y eficaz. Por lo que se refiere a la subtitulación, la traducción del *realia* es más larga: además de la adición del adjetivo “Nazionale”, ha sido añadido también la referencia geográfica “di Spagna”. El resultado de esta decisión produce cierta redundancia con respecto a la colocación geográfica del organismo en cuestión. La versión doblada no especifica que se está hablando de una institución española porque probablemente tiene en cuenta todas las referencias que hay en el episodio hasta este momento. Recordamos que a veces se tiende a considerar solo lo que se escucha, pero en el caso de la traducción audiovisual las imágenes tienen un gran poder. Vamos a citar, en orden de aparición, los indicadores geográficos más relevantes: los titulares del noticiario que sitúan a la narradora en un contexto hispanohablante junto a la frase “SE VENDE” en la porta del lugar donde ella llevaba once días escondida, la misma Tokio que afirma que su foto empapelaba todas las comisarías de España, el acento en la palabra “Teléfono” que se ve encima de la cabina de teléfono mediante la cual Tokio llama a su madre, la nota del Profesor en la pizarra que dice “BIENVENIDOS”, la descripción de Moscú en la que se menciona su origen asturiano.

En nuestra opinión, el recurso a la amplificación de la versión subtitulada hubiera podido ser evitado también porque, tratándose de un subtítulo, cuanto más breve, mejor.

### Ejemplo 3:

En esta escena, Moscú está utilizando unas herramientas para abrir la cámara acorazada de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Con él se encuentra Denver, su hijo, que espera impaciente la apertura del portal. Después de haber conseguido desbloquear el sistema de protección de la cámara acorazada, Denver felicita a su padre diciéndole que son ambos muy grandes y potentes pero el padre, más humilde, lo advierte:

Original	<p>Moscú: ¿Tú sabes hacer algo? ¿Has trabajado alguna vez? ¿Eh? ¿Has presentado el currículum en algún sitio? Ah, venga, coño.</p> <p>Denver: El currículum. ¿El currículum para qué? ¿Para sacarte a ti de <b>Alcalá Meco</b>?</p>
Doblaje	<p>Mosca: Tu sai fare qualcosa? Hai mai lavorato? Hai mai presentato il curriculum da qualche parte? Ah. Dai, cazzo.</p> <p>Denver: Il curriculum? Il curriculum per cosa? Per tirarti fuori dalla <b>prigione</b>?</p>
Subtitulación	<p>Sai fare qualcos'altro?</p> <p>Hai mai avuto un lavoro? Hai portato il curriculum da qualche parte?</p> <p>Dai, cazzo.</p> <p>Il curriculum?</p> <p>Per farci che?</p>

## Per farti uscire di **galera**?

Alcalá Meco es un centro penitenciario de alta seguridad ubicado en Alcalá de Henares, dentro de la Comunidad autónoma de Madrid. Esta prisión tiene cierta fama mediática para haber sido lugar de reclusión de personajes españoles famosos.

Algunos académicos italianos definirían esta unidad de traducción como una *metonimia topografica*<sup>45</sup>, es decir, la figura retórica que se crea al utilizar el hodónimo para indicar la institución.

Sin embargo, si en el original el sentido se vehicula sin problema alguno, en las versiones traducidas conviene reflexionar con más detalle. Es evidente que no se pueda conservar el mismo nombre del original, lo cual comportaría una total falta de comprensión. Tampoco tendría mucho sentido utilizar la misma técnica con un correspondiente italiano, puesto que el personaje en cuestión, Moscú, es originario de Asturias y ha cometido sus crímenes en el territorio nacional. En nuestra opinión, doblaje y subtitulación encontraron para este fragmento una solución adecuada. El nombre propio con el cual se conoce la prisión ha sido eliminado y sustituido con el nombre del instituto que esta indica. En el doblaje se utiliza la palabra “prigione” mientras que en la subtitulación se le ha atribuido al personaje un registro más informal con el correspondiente “galera”, confirmando cierta tendencia a la generalización con respecto al original. La sincronización, en este caso, iba a ser sacrificada de todas maneras.

### Ejemplo 4:

Después de haber contactado con su madre y haberle comunicado un lugar para encontrarse, Tokio se da cuenta de un coche detrás de ella que parece seguirla.

---

<sup>45</sup> Explicación del término *metonimia topografica* disponible en la Web: [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/parole/metonimia.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/metonimia.html)

Una voz de hombre le habla desde el interior y le hace entender que ha escuchado toda la conversación telefónica. Tokio se precipita dentro del coche apuntándole con su pistola.

Original	Tokio: ¿Quién eres? ¿Policía? Profesor: Espera, espera. Vas de camino al matadero. Tienes un equipo de intervención esperándote y los de la <b>UIT</b> en un coche desde hace seis días...
Doblaje	Tokyo: Chi sei? Un poliziotto? Professore: Un momento, calma. Stai andando al macello. Le forze speciali ti stanno aspettando, la <b>UIT</b> ti sta intercettando da sei giorni...
Subtitulación	-Chi sei? Polizia? -Aspetta. Stai andando al macello.  Ti aspetta la Squadra d'Assalto,  -ti segue da sei giorni...

El *realia* que nos llama la atención en este fragmento es la palabra “UIT”. La UIT es la Unidad de Investigación Tecnológica, un organismo dependiente de la Comisaría General de la Policía Judicial creado en 2012 para hacer frente a las nuevas formas de delincuencias tecnológicas. En Italia no contamos con este organismo, pero ha sido igualmente mantenido en la traducción quizás sin considerar que para un espectador italiano la comprensión no puede ser inmediata. En el doblaje podemos entonces comprobar un préstamo puro al que el traductor ha añadido, mediante una ampliación la función de este organismo, “ti sta intercettando”. De esta manera se conserva la especificidad del organismo nacional

evitando, sin embargo, la total incomprensión. En la subtitulación, en cambio, se ha procedido con una elisión del término. Entre las razones que pueden explicar esta decisión hay los límites de espacio previstos para los subtítulos puesto que en este fragmento el Profesor está hablando muy rápido y sería imposible mantener todas las palabras en la subtitulación. El espectador no tendría tiempo para leer. Lo que es interesante destacar es que, aunque se haya omitido la traducción de “UIT”, la acción de este organismo, “en un coche desde hace seis días”, ha sido traducida como si fuera la del equipo de intervención. Esta decisión, aunque sea imprecisa, no representa un obstáculo para la comprensión general.

#### **4.2. La traducción de los alimentos**

Rodriguez Espinosa en su artículo insertado en *La traducción para el doblaje y la subtitulación* aborda el tema de la traducción de los alimentos, afirmando:

Las comidas y bebidas son elementos léxicos que están estrechamente relacionados con la cultura de un determinado país. De esta manera, E. A. Nida afirma que, junto con otros terminos de iguales características, presentan para el traductor numerosos problemas “not only because the basic systems are often so different, but also because the extensions of meaning appropriate to one system rarely work in another” (1964, 216, cito a través de Duro, Miguel 2001: 107).

El primer alimento que encontramos en el primer capítulo de “*La casa de papel*” es la tortilla.

Ejemplo 1:

En esta escena, Tokio llama a su madre por teléfono para despedirse.

Original	Tokio: ¿Sabes qué? Estoy pensando en irme de viaje, a lo mejor me enrolo en un barco chino, de cocinera. ¿No decías que no sabía ni hacer una <b>tortilla</b> ? Pues así aprendo, ¿qué te parece?
Doblaje	Tokio: Sai una cosa? Stavo pensando di fare un viaggio, magari mi imbarco su una nave cinese, come cuoca. Dicevi che non so fare neanche una <b>tortilla</b> , così imparo no?
Subtitulación	Sai che c'è?  Sto pensando di fare un viaggio.  <i>Magari lavorerò su una nave cinese.</i>  <i>Come cuoca.</i>  <i>Dicevi che non saprei friggere un uovo.</i> <i>Così imparo. Che ne dici?</i>

Es muy interesante en este caso ver cómo la traducción de la palabra *tortilla* ha sido realizada de dos distintas maneras según la modalidad de traducción. Puesto que destacan diferencias entre una tortilla en España y una tortilla en algunos países de Hispanoamérica, tenemos en cuenta en este apartado solo la acepción con la que se conoce en la península ibérica. Si consideramos el doblaje, observamos que en la traducción destaca un préstamo: la palabra de la otra lengua ha sido dejada sin modificaciones, razón por la cual podemos hablar de préstamo puro. Para reflexionar sobre esta elección, es necesario tener en cuenta por lo menos dos factores: la sincronización labial y el destinatario de la serie. En lo que concierne al primero, en la escena no se distinguen los movimientos

de los labios de Tokio porque las cámaras muestran a su madre al otro lado del teléfono, de modo que no hay limitaciones o restricciones de ese tipo. Por lo que se refiere al segundo aspecto, conviene tener en cuenta que, en Italia, “*La casa de papel*” ha sido adquirida y transmitida por Netflix. Las plataformas de distribución en línea tienen una audiencia que consta, en la mayoría, de jóvenes usuarios. Por consiguiente, gracias a la notoriedad de esta comida típica, al desarrollo de las redes sociales que difunden todo tipo de imagen, al constante aumento de contactos entre personas de culturas distintas, es muy probable que los espectadores tengan clara la definición de tortilla o que la hayan probado alguna vez en su vida. En otras palabras, no podríamos reflexionar de la misma manera si estuviéramos trabajando con una serie transmitida por la televisión tradicional y dirigida a un público de la tercera edad. Podemos, en definitiva, comprobar un caso de extranjerización, à través del cual se hace patente la intención del traductor de centrarse en la cultura de partida.

El procedimiento utilizado en la subtitulación es todavía más interesante. El traductor que se ha encargado de los subtítulos ha traducido “hacer una tortilla” con “friggere un uovo”. Según el diccionario de la Real Academia Española, la *tortilla* es:

1. f. Alimento preparado con huevo batido, cuajado con aceite en la sartén y deforma redonda o alargada, al que a veces se añaden otros ingredientes.

46

Si el objetivo del traductor era quizás eliminar el elemento exótico para llegar a una adaptación cultural en la lengua de llegada, conservando al mismo tiempo el contenido, el resultado final no se ha conseguido. No es fácil entender la razón de esta decisión. Un huevo frito es lo que en italiano se conoce comúnmente con “uovo all’occhio di bue”, algo que no tiene nada que ver con una tortilla. Por otra parte, tampoco forma parte de la comida tradicional italiana como en cambio es la tortilla para España. Una traducción adaptada a

---

<sup>46</sup> Definición del término “tortilla” disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=a8Po3Pr>

la cultura meta hubiera podido ser la siguiente: “Dicevi che non saprei farmi una pastasciutta” o también “Dicevi che non saprei cucinarmi una bistecca”. Cabe destacar, sin embargo, que se trata de una subtitulación y que las voces de los personajes se escuchan en su versión original. La decisión de cambiar radicalmente la versión conlleva un impacto, en el espectador que conoce en parte el idioma, que hay que tener en cuenta. Por esta razón y por las demás explicadas anteriormente, creemos que el préstamo sigue siendo la mejor decisión.

Ejemplo 2:

Original	Denver: Esto huele de puta madre, huele mejor que el cordero asado papa <sup>47</sup> , que el <b>cordero asado</b> .
Doblaje	Denver: Oh che profumo cazzo, è meglio dell’agnello arrosto, è meglio dell’ <b>agnello arrosto</b> .
Subtitulación	Cazzo, che buon profumo.  Meglio dell’ <b>agnello alla griglia</b> , papà.

En este fragmento nos enfrentamos a la traducción de otro plato típico de la tradición española: el cordero asado. La unidad ha sido traducida palabra por

---

<sup>47</sup> El término se encuentra escrito sin acento porque no está previsto en la pronunciación. Lo correcto sería “papà” que, con vocal tónica en la segunda –a debería llevar tilde puesto que las palabras agudas que terminan en –n, –s y vocal llevan tilde. Cabe destacar que durante toda la serie Denver llama a su padre “papa” sin acento, con lo cual podemos decir que estamos frente a un vulgarismo característico del personaje. A este respecto véase la definición del término “papa” disponible en la Web: <http://www.wordreference.com/definicion/papa>. La traducción de este término no encuentra en la lengua italiana un correspondiente vulgar y utiliza el estándar “papà”. La dificultad de traducir un registro coloquial como esto reside en la imposibilidad, a menudo, de reproducir el mismo efecto del original.

palabra, con lo cual podemos hablar de una traducción literal. No obstante, conviene tener en cuenta dos aspectos. Primeramente, hay que decir que “El cordero es y ha sido siempre un ingrediente esencial en la cocina y en la vida de los españoles.”<sup>48</sup> Asimismo, el plato está asociado a cierto perfume, que despierta en el personaje determinadas sensaciones. Es muy difícil que un espectador italiano perciba la frase en el mismo modo dado que el cordero, en la tradición gastronómica italiana, ocupa un papel y una importancia diferentes y menores. Sin embargo, lo que resulta interesante y que merece la pena señalar es la coherencia de las traducciones, especialmente del doblaje. Tanto en el ejemplo anterior como en esto, la traducción enfoca en la cultura de partida, manteniendo un carácter extraño en el texto meta. Por lo tanto, podemos comprobar cierta tendencia hacia la extranjerización.

### **4.3. La traducción de los coloquialismos**

A la hora de realizar un análisis de traducción, la presencia de palabras y expresiones coloquiales dentro de un texto llama mucho la atención, puesto que comporta más de una reflexión. En ambos casos, podemos comprobar cómo las traducciones llevadas a cabo se presentan de una forma más estándar con respecto al original. Las palabras coloquiales han sido traducidas con términos que, en la lengua meta, pertenecen al registro estándar. Esta constatación remite a una cuestión que en el ámbito de los estudios de traductología, ha recibido mucha atención en los últimos años, es decir, los universales de la traducción. Se trata de unas teorías postuladas a raíz de los estudios de *Corpus-based Translation Studies*. Los universales de la traducción se constituyen como unas características comunes a todos los textos traducidos, independientemente de su idioma. El pionero en dedicarse a los universales de la traducción fue Toury (1995) que postuló dos

---

<sup>48</sup>“El cordero en la tradición española” [en línea]. 5 agosto 2015. Disponible en la web: <http://www.canalcordero.com/cordero-cocina-espanola/>

leyes: *the law of growing standardization* y *the law of interference*. La ley de estandarización creciente o de normalización implica que los textos traducidos se presenten más convencionales y estandarizados con respecto a los originales. Según esta teoría, los textos modernos optan por una variante lingüística que sea reconocida por un mayor número posible de hablantes, la más común y, efectivamente, es lo que se verifica en estos casos.

Ejemplo 1:

En el comienzo del capítulo, antes que la cámara muestre algo en la escena, una voz de hombre, seguramente un policía, grita estas palabras a los que, después se comprenderá, son Tokio y su novio.

Original	<b>¡Quietos! ¡Quietos o disparo!</b>
Doblaje	<b>Fermi! Che nessuno si muova!</b>
Subtitulación	<b>Nessuno si muova!</b>

Gracias a este ejemplo retomamos uno de los primeros conceptos que han sido abordados en dicho trabajo: la noción de equivalencia. No hace falta destacar que estas dos traducciones se presentan diferentes de su original en algunos aspectos, tanto en el plano de la forma como del contenido. Newmark (2006) nos recuerda que “Se ha dicho alguna vez que el objetivo primordial de toda traducción es conseguir un efecto equivalente, esto es, producir en el lector de la traducción el mismo efecto – o el más parecido posible – que se produjo en el lector original.”<sup>49</sup> Ahora bien, podemos afirmar que el fin de esta traducción era precisamente esto: suscitar las mismas sensaciones del espectador español. Para conseguir este

---

<sup>49</sup> NEWMARK, PETER (2006: 73)

objetivo, era necesario cambiar la frase convirtiéndola en una expresión que, en Italia, o por lo menos en las películas y series de televisión en lengua italiana, suelen pronunciar las fuerzas del orden.

Ejemplo 2:

En esta escena, Moscú está utilizando unas herramientas para abrir la cámara acorazada de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Con él se encuentra Denver, su hijo, que espera impaciente la apertura del portal. Después de haber conseguido desbloquear el sistema de protección de la cámara acorazada, Denver felicita a su padre diciéndole:

Original                      Denver: Eres un **crack**, papa. Eres muy grande.

Doblaje                        Denver: Sei **grande**, papà. Sei grandissimo.

Subtitulación                Sei un **grande**, papà.

Sei un grandissimo.

Antes de explicar la peculiaridad de este fragmento consideramos oportuno decir que, no encontrándose una transcripción oficial del guion, la grafía del término en negrita sigue la del mismo término encontrado en la versión subtitulada en español en Netflix.

La palabra *crack* es un anglicismo, pero existe también el término “crac”. La versión naturalizada apareció por primera vez en 1927 en el diccionario manual de la Academia con el significado de ‘quiebra comercial’.<sup>50</sup> Según el diccionario de

---

<sup>50</sup> Explicación del término “crac” disponible en la Web:  
<http://www.wikilengua.org/index.php/crac>

la Real Academia Española, en economía se utiliza para indicar una “caída repentina e intensa de los mercados financieros” y es una voz onomatopéyica que imita el sonido de algo que se quiebra.<sup>51</sup> Si buscamos en el DRAE la voz inglesa *crack* aparecen tres significados:

1. m. Cocaína en piedra.
2. m. Deportista de extraordinaria calidad.
3. m. Caballo que destaca en las carreras.

Sin embargo, el diccionario panhispánico de dudas recomienda la grafía “crac”, preferible en español a la forma *crack*. Asimismo, avisa que “además de no ser española, tampoco es el término correcto en inglés, lengua en la que, con este sentido, se usa *crash*”.<sup>52</sup>

A parte de las acepciones contenidas en el DRAE, es un término que puede emplearse en más de un contexto. La situación de uso que nos interesa es la que se refiere a una persona que se destaca por su capacidad o su talento en hacer algo.<sup>53</sup> Para que el concepto quede claro, mencionamos a continuación algunos sinónimos de “crack” que se pueden utilizar en el habla cotidiana si se quiere conservar el mismo sentido: “lo máximo”, “el/la mejor”, “amo”, “increíble”. Primeramente, consideramos oportuno decir que en esta escena no se percibe el movimiento labial de Denver, con lo cual no es necesario realizar una sincronía labial. Ambas traducciones transmiten el mensaje correcto, aunque creemos que la solución de los subtítulos ha conseguido lograr el efecto más natural en la lengua meta gracias al artículo indefinido.

Ejemplo 3:

---

<sup>51</sup> Definición del término “crac” disponible en la Web:

<http://dle.rae.es/?id=BBiDSQI|BBjVrab>

<sup>52</sup> Explicación del término “crac” disponible en la Web:

<https://www.fundeu.es/recomendacion/crac-mejor-que-crack-104/>

<sup>53</sup> Definición del término “crack” disponible en la Web: <https://definicion.de/crack/>

En este fragmento, Denver se queja porque, en su opinión, unos atracadores con la careta de Salvador Dalí no dan miedo. Luego les explica a sus compañeros que lo que da miedo de verdad son las caretas de los muñecos de los niños como por ejemplo la de Mickey Mouse, porque juntar las armas con el mundo de los niños sería una paradoja terrorífica.

Original	Denver: Que tengo razón. Vamos a ver, si un <b>payo</b> a punta de pistola, entra con una careta de Mickey Mouse a cualquier lado, la <b>peña</b> va a pensar que está <b>colgado</b> , que va a liar una puta carnicería. ¿Sabes por qué? Porque las armas y los niños son una cosa que no se junta nunca, papa. ¿Sí o no?
Doblaje	Denver: Ho ragione io, sta a sentire: se un <b>tipo</b> con una pistola si presenta con una maschera di Topolino addosso, la <b>gente</b> capisce subito che è <b>matto</b> e che farà una strage e sai perché? Perché le armi e i bambini sono due cose che non devono stare insieme. Sì o no?
Subtitulación	Se un <b>bifolco</b> armato si mette una maschera di Topolino,  la <b>gente</b> pensa che sia <b>matto</b> e stia per fare un massacro.  E sai perché?  Perché le armi e i bambini...  ...sono due cose da non mettere mai insieme.

En este ejemplo, nos centramos en los tres términos en negrita y sus correspondientes. Primeramente, analizamos el término “payo”. En el Diccionario de la Real Academia Española encontramos los siguientes significados:

1. adj. aldeano. Apl. a pers., u. t. c. s.
2. adj. Ignorante y rudo. Apl. a pers., u. t. c. s.
3. adj. Entre gitanos, que no pertenece al pueblo gitano. Apl. a pers., u. t. c. s.<sup>54</sup>

Se trata de un término coloquial que tiene una acepción despectiva, utilizado por Denver, un personaje que representa todos los aspectos más informales del idioma español.

Las dos traducciones examinadas han adoptado soluciones diferentes y, puesto que el término español tiene referencias culturales, resulta interesante analizarlas. En el doblaje se ha decidido efectuar una generalización: se ha utilizado el término “tipo” que se presenta como más neutro y general con respecto al original. “Payo” podría funcionar en este caso como el coloquialismo “tío” del cual “tipo” o “tizio” son los equivalentes. La traducción no ha podido conservar el matiz del origen gitano y tampoco ha mantenido el aspecto del mundo rural. Sin embargo, funciona bastante bien.

En lo que concierne a la subtitulación, no creemos que el término “bifolco” sea la solución adecuada. En el vocabulario de la enciclopedia Treccani, encontramos dos significados que nos interesan:

1. Guardiano di buoi; chi lavora il terreno con i buoi.
2. Spreg. Uomo (o, rispettivam., donna) ignorante, zoticone, screanzato.<sup>55</sup>

Utilizando este correspondiente, el traductor quiso probablemente mantener el aspecto de la ruralidad junto a la acepción despectiva pero el problema es que el mensaje que se percibe no es el mismo. Si consideramos que el término “payo” puede ser empleado también en lugar de “tío”, el aspecto del mundo campesino no es lo primario que hay que destacar. La idea que se transmite a

---

<sup>54</sup> Definición del término “payo” disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=SEbjzxN>

<sup>55</sup> Definición del término “bifolco” disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/bifolco/>

causa de los subtítulos es la de un paleta más que la de un hombre cualquiera, con lo cual no evaluamos este recurso como una buena decisión. Asimismo, “bifolco” no es una palabra que hoy en día no se utiliza tan frecuentemente como para hacerlo pronunciar a un joven atracador poco culto.

Con respecto al segundo término en negrita, el diccionario de la Real Academia Española presenta tres definiciones que nos resultan útiles:

3. f. Corro o grupo de amigos o camaradas.

4. f. Círculo de recreo.

5. f. Grupo de personas que participan conjuntamente en fiestas populares o en actividades diversas, como apostar, jugar a la lotería, cultivar una afición, fomentar la admiración a un personaje o equipo deportivo, etc.<sup>56</sup>

Queda claro que se trata de una palabra que forma parte de una variedad coloquial y que, en cambio, ha sido traducida utilizando el término “gente” que es perfectamente adscrito dentro del italiano estándar.

Si buscamos en el diccionario de la Real Academia Española el término “colgado” encontramos la siguiente definición:

4. adj. coloq. Que se encuentra bajo los efectos de una droga. U. t. c. s.<sup>57</sup>

No cabe duda de que se trata de un coloquialismo, pero esta peculiaridad no ha sido respetada en las traducciones que, por el contrario, utilizan la palabra “matto” transmitiendo la dimensión de la locura, más suave y aceptable con respecto a la droga, y no la que realmente quería expresar el autor.

Observamos, entonces, una tendencia general a la estandarización del lenguaje, que se comprobará asimismo más adelante en otros aspectos lingüísticos.

---

<sup>56</sup> Definición del término “peña” disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=SUo0flu>

<sup>57</sup> Definición del término “colgado” disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=9lxG5uo>

#### 4.4. La traducción de las expresiones idiomáticas

Las expresiones idiomáticas o modismos representan quizás el sector más imaginativo, pintoresco y folclórico del idioma. Hay casos en los que los modismos en español tienen un correspondiente fraseológico en italiano y casos en los que esto no se verifica, pero lo que es cierto es que, para trasladar el mensaje de manera adecuada, siempre hay que buscar el equivalente en la lengua término. Por lo tanto, a la hora de ser traducidos, los modismos pueden generar múltiples reflexiones. Cuando nos enfrentamos a la traducción de estas locuciones, queda claro cómo cada cultura interpreta el mundo de manera diferente y cómo, por consiguiente, cada lengua expresa una distinta visión de la realidad. De hecho, no siempre los diccionarios nos son de ayuda y una traducción literal podría comprometer o transmitir erróneamente el mensaje de la lengua de partida. Es fundamental conseguir reproducir en la lengua término el equivalente natural más cercano al mensaje comunicativo de la lengua origen.

A continuación, se presentarán dos ejemplos: en el primero destaca la presencia de un modismo y sus correspondientes traducciones en las dos modalidades hasta ahora analizadas. Nos parece interesante examinar los dos distintos resultados.

##### Ejemplo 1:

En esta escena los atracadores se preparan para el asalto al camión que contiene las bobinas de papel moneda listas para imprimir, con destino a la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. La discusión empieza porque Rio pregunta a los demás quien eligió las caretas porque, en su opinión, no da miedo. Denver está de acuerdo con él y afirma que, en su opinión, lo que da miedo de verdad son los muñecos de los dibujos animados.

Original

Denver: Que tengo razón. Vamos a ver, si un payo a punta de pistola, entra con una careta de Mickey Mouse a cualquier

lado, la peña va a pensar que está colgado, que va a liar una puta carnicería. ¿Sabes por qué? Porque las armas y los niños son una cosa que no se junta nunca, papa. ¿Sí o no?

Moscú: Hombre visto así sería más peligroso (verdad), más retorcido.

Berlín: Entonces una careta de Jesucristo acojonaría más, es más inocente.

Moscú: Por eso dice que “**pega menos que a un cristo dos pistolas**”.

Río: Es como “**a un santo dos pistolas**”.

Moscú: ¿Qué más da?

Doblaje

Denver: Ho ragione io, sta a sentire: se un tipo con una pistola si presenta con una maschera di Topolino addosso, la gente capisce subito che è matto e che farà una strage e sai perché? Perché le armi e i bambini sono due cose che non devono stare insieme. Si o no?

Mosca: Vista così sembra più pericolosa, vero. Più inquietante.

Berlino: Allora una maschera di Gesù farebbe più paura, è più innocente.

Mosca: Be' è quello che si dice “**mescolare il santo con il profano**”.

Río: No, è “**il sacro con il profano**”.

Mosca: E allora? È la stessa cosa.

Subtitulación

Se un bifolco armato si mette una maschera di Topolino,

la gente pensa che sia matto e stia per fare un massacro.

E sai perché?

Perché le armi e i bambini...

...sono due cose  
da non mettere mai insieme.

Beh, se la metti così,  
è più pericoloso, no?

Più deviante.

Una maschera di Cristo,  
ancora più terrificante.

È ancora più innocente.

Per questo si dice  
**“come un Cristo con due pistole”**.

-**“Un santo con due pistole”**.

-È uguale.

La expresión idiomática en negrita indica algo que desentona totalmente. En este fragmento podemos comprobar la aplicación de dos distintas técnicas de traducción según la modalidad de traducción.

En el doblaje, el traductor ha decidido buscar, en la lengua término, una expresión que produzca el mismo efecto que en la lengua de origen. Mediante una adaptación, se ha conseguido encontrar una expresión idiomática que al mismo

tiempo conserva el aspecto de la religión y vehicula el significado del original. Podemos afirmar, por consiguiente, que la solución adoptada por el doblaje resulta eficaz y asimismo fiel al original, tanto en el contenido como en la forma.

En la subtitulación, en cambio, la situación es diferente. Lo que se ha efectuado en esta versión es una traducción literal, palabra por palabra. Después de todas las consideraciones formuladas a comienzo del apartado, consideramos la traducción de los subtítulos incorrecta. Está claro, para nuestra cultura occidental, que la de un cristo con dos pistolas es una imagen que produce el mismo efecto paradójico y que, por lo tanto, un espectador de habla italiana podría entenderla aun sin utilizar el modismo. Sin embargo, hay dos aspectos que generan confusión. El primero es la frase anticipadora “Per questo si dice” como si la expresión fuese algo ampliamente difundido y empleado en la cultura receptora, lo cual no es. En segundo lugar, la corrección “un santo con due pistole” tampoco tiene sentido, dado que considerado que, si la primera expresión no existe, tampoco puede existir otra versión parecida o más correcta. La traducción se ha mantenido fiel desde el punto de vista de la forma, pero no del contenido con lo cual hasta la fidelidad a la forma ya no es importante. El resultado es un fragmento de texto casi totalmente obscuro para la cultura receptora.

#### **4.5. La traducción de las alusiones literarias**

Las alusiones literarias dentro de un texto no son raras de encontrar. En este apartado, abordamos el tema de la intertextualidad. Duro afirma que “Una de sus formas más explícitas y literal es la cita, ya sea con comillas o sin referencia exacta. Otra forma, menos transparente y literal, es la alusión [...]”<sup>58</sup>. Se trata de un enunciado que, si adecuadamente comprendido, crea en la mente del receptor una relación con otro enunciado preconocido. La intertextualidad es un problema a la hora de traducir, dado que no siempre es posible encontrar un correspondiente

---

<sup>58</sup> DURO, MIGUEL (2001: 110)

literario que vehicule el mismo mensaje. Nuestro caso es especialmente interesante porque tenemos dos ejemplos opuestos:

Ejemplo 1:

En esta escena el Profesor acaba de reunir todos los miembros del grupo en la casa de campo y les está dando las primeras indicaciones.

Original                      Profesor: Viviremos aquí, **alejados del mundanal ruido**.

Doblaje                        Professore: Vivremo qui, **isolati dal resto del mondo**.

Subtitulación                Vivremo qui.

**Lontano dalla calca.**

La expresión “mundanal ruido” llega de la mano del poeta renacentista Fray Luis de León que la utilizó en su *Oda a la vida retirada*<sup>59</sup> para indicar la necesidad de encontrar un equilibrio lejos de los placeres terrenales y en sintonía con la vida natural.

*Lejos del mundanal ruido* es también el título de una novela del novelista y poeta inglés Thomas Hardy (1840-1928), y de las dos películas estrenadas en 1967 y 2005 que se inspiraron en el relato. La traducción al italiano de la novela y películas es *Via dalla pazza folla* pero en este caso la acepción de locura distorsionaría el sentido del original.

---

<sup>59</sup> “*¡Qué descansada vida  
la del que huye del mundanal ruido,  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido;*”

La traducción de esta expresión, tanto en el doblaje como en el subtítulo, no utiliza un recurso literario que remita a cualquier obra literaria conocida en Italia, sino que se sirve de una traducción común y corriente. La subtitulación, sin embargo, utiliza un registro más coloquial y para nada poético, mientras que el doblaje conserva un registro más parecido al original. Por esta razón en mi opinión se presenta como más eficaz. De todo modo, las dos modalidades de traducción omiten la referencia al ruido.

#### Ejemplo 2:

Este fragmento remite a un pensamiento de Tokio que hace referencia a sus recuerdos del primer día del atraco.

Original                    [...] y estábamos como en un limbo del tiempo, sin que nadie supiera que habíamos tomado la Fábrica de Moneda y Timbre. Y en esa **dulce paz antes de la tormenta**, parecía, sencillamente, un día corriente.

Doblaje                    Eravamo in una specie di limbo temporale in cui nessuno sapeva che controllavamo la Zecca di Stato. E in questa **quiete prima della tempesta** sembrava, semplicemente, un giorno qualunque.

Subtitulación            *Eravamo come in un limbo.*

*Nessuno sapeva che avevamo preso  
la Zecca Nazionale.*

*E durante la dolce calma  
prima della tempesta...*

...sembra...

...un giorno come tanti.

Presentamos aquí la situación contraria, es decir, que encontramos una alusión literaria en la traducción del doblaje y no en el original: un perfecto caso de traductor que actúa como autor. En cuanto a la sincronización labial, en este caso se trata de los pensamientos de Tokio, por lo cual no se produce movimiento articulatorio alguno.

La frase del original no establece ninguna relación con cualquier obra literaria, se trata solamente de una expresión utilizada a menudo para describir una situación de calma aparente antes de unos acontecimientos importantes. Sin embargo, en la traducción, aun conservando el mismo contenido del original, se eligieron unos términos que hacen pensar al espectador en el célebre poema de Giacomo Leopardi, *La quiete dopo la tempesta*. El mismo título ha sido traducido al español con *La calma después de la tormenta*, así que la función comunicativa de la versión traducida difiere de la del original. La voluntad de alusión se confirma también en la omisión del adjetivo “dulce” que, de otras maneras, hubiera alterado la referencia. Por lo que se refiere a la subtitulación, se ha efectuado una traducción literal.

#### **4.6. La traducción de antropónimos**

Consideramos interesante crear un apartado que trate de la traducción de los antropónimos, puesto que en nuestro corpus encontramos varios. En su artículo, Virgilio Moya nos informa sobre la tendencia actual con respecto a los nombres propios: “Modernamente, los nombres propios pertenecientes a personas reales, vivas o fallecidas, no se suelen adaptar [...], y mucho menos traducir: simplemente

se transcriben, o lo que es lo mismo, pasan a la lengua o texto terminal exactamente igual que están en la lengua o texto original”<sup>60</sup>. Esto es lo que se verifica en todas las situaciones donde, en dicho capítulo, encontramos nombres propios. Para poner unos ejemplos, la secretaria Mónica Gaztambide y el director de la ceca Arturo Román conservan sus nombres, incluso los acentos en la versión subtitulada. Ningún nombre ha sido naturalizado al italiano, ni siquiera los que no suenan familiares para el idioma de destino. Nos parece interesante destacar un ejemplo en particular, que ponemos a continuación.

#### Ejemplo 1:

En esta escena Denver y Rio están recogiendo los móviles de todos los rehenes para secuestrarlos y apagarlos. Cuando llega el turno de Arturo Román, el director opone resistencia a decir su PIN, pero al final se ve obligado porque amenazado.

Original	Denver: Tu nombre. Arturo: Arturo. Denver: ¿Arturo qué? Arturo: Arturo Román. Denver: Arturo Román, muy bien. <b>Arturito</b> .
Doblaje	Denver: Come ti chiami? Arturo: - Arturo. Denver: - Arturo come? Arturo: - Arturo Román. Denver: - Arturo Román. Va bene. <b>Arturito</b> .

---

<sup>60</sup> OZAETA GALVES, ROSARIO (2002: 235)

Subtitulación            Che deficiente. Il nome?

-Arturo. Arturo Roman.

-E poi?

Arturo Román. Molto bene. **Arturito**.

El personaje empieza así a convertirse en una figura crucial de la serie, de la que a menudo los atracadores se burlaran. Asimismo, es un personaje que con un papel bastante relevante que en los episodios sucesivos se verá implicado en tentativos de fuga y casos de rebeldía en contra de los atracadores. Aunque se trate de un apodo que termina con un sufijo diminutivo que en italiano no existe, –ito, ambas modalidades de traducción han decidido dejarlo tal cual. Si en la versión original, esta palabra suena familiar por su construcción morfológica, en las versiones traducidas hay que hacer unas consideraciones. “A propósito del simbolismo fónico, que ha sido un tema ampliamente debatido, tanto la imagen sonora como el código ortográfico pueden suscitar connotaciones, siendo innegable la capacidad sugestiva del nombre propio. Así, los antropónimos pueden transmitir valores expresivos de sensualidad, comicidad, sonoridad o exotismo, que constituyen una limitación, pero también un reto para el traductor”<sup>61</sup>.

A este respecto, hay que decir que “Arturito” vehicula en las traducciones cierto exotismo y unas connotaciones de comicidad. En el doblaje, por ejemplo, actúa como una palabra española entre las demás palabras en italiano que la preceden suceden.

Una vez más nos sentimos seguros de afirmar que una de las características más evidente de ambas traducciones es la extranjerización.

---

<sup>61</sup> OZAETA GALVES, ROSARIO (2002: 239)

#### 4.7. La traducción de las palabras malsonantes

Uno de los rasgos que destacan en este primer capítulo de “*La casa de papel*” y en todos los siguientes es sin duda la presencia de un lenguaje, en ciertos momentos, vulgar que conlleva una utilización masiva de palabrotas, insultos, imprecaciones y expresiones procaces. Este tipo de lenguaje representa un verdadero desafío para la tarea traductora. Como afirma Joan Fontcuberta en su artículo incluido en *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (Duro, 2001): “No se ha estudiado con profundo rigor la función social y comunicativa de los insultos, los tacos y las exclamaciones en general. Los diccionarios ayudan poco o nada en estos casos; suelen dar traducciones neutras que casi nunca coinciden con la intención de quien los profiere o con la situación en que se producen.”<sup>62</sup> Por otro lado hay que considerar también la cuestión de la aceptabilidad social del lenguaje soez por parte de la cultura y sociedad de llegada y el medio de difusión del producto. En lo que concierne a las estrategias traductorales con respecto a este lenguaje, un traductor puede elegir tres caminos distintos: encontrar un equivalente en la lengua término, reformular la frase o traducirla literalmente, aunque este último método no es en absoluto aconsejable.<sup>63</sup> Para traducir en la manera adecuada las expresiones vulgares, es necesario estudiar los distintos contextos de utilización en las dos lenguas con las que se trabaja.

En cuanto al lenguaje soez de la lengua española, Santoyo ha expresado su opinión en *El delito de traducir* (1996):

Curioso también: el español medio que acude al cine una o dos veces por semana debe pensar en su fuero interno que los extranjeros han sido siempre muy bien hablados, porque rara vez en una película francesa o norteamericana se han oído esas palabras iniciadas por c o por j, que uno escucha por las aceras de cualquier pueblo o ciudad un minuto sí y otro también<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> DURO, MIGUEL (2001: 310)

<sup>63</sup> “The translation of swear words” disponible en la Web:  
<http://www.languagerealm.com/articles/translation-of-swear-words.php>

<sup>64</sup> SANTOYO, JULIO CÉSAR (1996: 155-156)

Basándonos en este enunciado, podemos comprobar la tendencia difundida en recorrer a la censura cuando, según Franco Aixelá y Abio Villarig (2009) “el original presenta visiones del mundo que desbordan la tolerancia del polo de recepción”. La censura suele presentarse, en la opinión de estos autores, en forma de atenuación, una decisión reflejada a menudo por el recurso a la omisión.

Asimismo, en el ámbito audiovisual, un lenguaje de este tipo se inscribe en un contexto multisemiótico de gestos, entonaciones e imágenes y, a veces, insultos y palabrotas encajan de manera distinta con el texto de partida respecto al texto de llegada.

En lo que concierne las dos modalidades de traducción utilizadas para “*La casa de papel*”, por lo general registramos una tendencia a la atenuación del lenguaje soez. Hay una serie de palabrotas como “joder”, “coño”, “mierda” o “hijo de puta” que, en la mayoría de los casos están traducidas con su correspondiente italiano. Sin embargo, comprobamos varios casos de atenuación y omisión que remiten al concepto expresado en el apartado de los términos culturales, es decir, la estandarización de la lengua de destino. Asimismo,

Los ejemplos indicados a continuación muestran diferentes estrategias.

#### Ejemplo 1:

Original	Profesor: Mira, la gente pasa años estudiando para tener un sueldo, un sueldo que en el mejor de los casos no deja de ser un sueldo, <b>un sueldo de mierda.</b>
Doblaje	Professore: Vedi, la gente passa anni a studiare per arrivare a ottenere uno stipendio che nel migliore dei casi sarà sempre <b>uno stipendio di merda.</b>
Subtitulación	La gente passa anni a scuola a studiare...

...per guadagnare qualcosa,  
e nel migliore dei casi

guadagna **due soldi di merda**.

## Ejemplo 2:

### Original

Denver: ¿Tú sabes lo que **da miedo de cojones**? Los muñecos de los críos, eso sí que da miedo.

[...]

Rio: O sea que un ratón con orejas da más miedo, ¿eso es lo que me estás diciendo?

Denver: Pues sí, **gilipollas**. ¿O qué quieres, que te de un guantazo?

[...]

Denver: Que tengo razón. Vamos a ver, si un payo a punta de pistola, entra con una careta de Mickey Mouse a cualquier lado, la peña va a pensar que está colgado, que va a liar una **puta** carnicería.

[...]

Berlín: Entonces una careta de Jesucristo **acojonaría** más, es más inocente.

### Doblaje

Denver: Sai che cosa fa veramente paura? I pupazzi per i bambini, quelli sì che fanno paura.

[...]

Rio: Un topo con quelle orecchie fa paura? Stai dicendo questo?

Denver: Sì proprio questo **coglione**, vuoi un cazzotto?

[...]

Denver: Ho ragione io, sta a sentire: se un tipo con una pistola si presenta con una maschera di Topolino addosso, la gente capisce subito che è matto e che farà una strage.

[...]

Berlino: Allora una maschera di Gesù farebbe più paura, è più innocente.

Subtitulación

Sai cosa fa paura?

Le bambole. Quelle sì che fanno paura.

[...]

Un topo  
con le orecchie grandi fa paura.

-Ti fa paura?

-Sì, **coglione**.

[...]

Ho ragione io. Senti...

Se un bifolco armato si mette  
una maschera di Topolino,

la gente pensa che sia matto  
e stia per fare un massacro.

[...]

Una maschera di Cristo,  
ancora più terrificante.

È ancora più innocente.

### Ejemplo 3:

Original                   Vamos a hacerles creer que entramos a robar, que nos sorprendieron huyendo con el dinero y que **todo se jodió**, que sacamos las armas, disparamos a bocajarro y no tuvimos más remedio...que recular.

Doblaje                    Faremo credere che siamo entrati per rubare, che ci hanno impedito di fuggire con i soldi e **il piano è saltato**, che abbiamo reagito sparando all'impazzata e che non abbiamo potuto fare altro...che ritirarci.

Subtitulación            Facciamo credere loro  
che siamo venuti a rubare.

Che siamo stati beccati,  
**è andato tutto a rotoli.**

Poi apriamo il fuoco,  
come se non avessimo altra scelta...

...che ritirarci.

Estos son dos claros ejemplos de atenuación, realizados de la misma manera tanto en el doblaje como en la subtitulación. A parte de “gilipollas”, no se ha decidido conservar ninguna otra expresión vulgar. “Dar miedo de cojones” es mucho más fuerte que “hacerme realmente pavor”, aunque el sentido vehiculado sea el mismo. También “puta carnicería” ha sido edulcorado, omitiendo la primera palabra y transmitiendo solo la idea de una masacre, sin especificaciones. El verbo “acojonar” está señalado, en el diccionario monolingüe de la Real Academia Española, como palabra malsonante, pero su traducción no refleja esta característica. Si nos consideramos ahora el ejemplo número cuatro, también “joderse” está descrito por la Real Academia Española como un verbo malsonante, pero sus traducciones se presentan notablemente atenuadas.

Ejemplo 4:

Original                    ¡Baja! ¡He dicho que bajas **coño**, del **puto** coche!

Doblaje                    Scendi! Scendi, **cazzo**! Sbrigati!

Subtitulación            Ti ho detto di scendere!

Fuori dalla macchina!

Ejemplo 5:

Original                    Nairobi: ¡Deprisa! ¡Deprisa! **Joder**, macho, venga. Tira, tira, tira, tira, tira... Ahí sentado.

Doblaje	Nairobi: Muovetevi, muovetevi! <b>Cazzo</b> dai! Muoviti! E muoviti! Avanti, avanti, avanti! Siediti qui.
Subtitulación	Presto! Presto!  Muoviti, amico. Forza!  Chiudi gli occhi!  Vai! Siediti lì.

Estos dos casos resultan particularmente funcionales para comprobar una característica interesante, es decir, la total omisión de las imprecaciones en la versión subtitulada. A lo largo del texto notamos en la subtitulación una tendencia a omitir palabras malsonantes que, sin embargo, permanecen en la versión doblada. La elisión de estas palabras conlleva a menudo la técnica de ampliación lingüística. La total eliminación de las imprecaciones en una traducción abre un debate que va desde el concepto de fidelidad hasta el de ética. Sin entrar en detalles, consideramos útil fijarnos en las razones de esta decisión con respecto a nuestro corpus. Ahora bien, debemos tener en cuenta que, en este caso, estamos trabajando con dos distintos códigos, el oral y el escrito. El lenguaje escrito de los subtítulos produce un diferente impacto en el espectador con respecto al lenguaje oral que se escucha en el doblaje. Una grosería escrita por debajo de la pantalla adquiere una connotación mucho más violenta que una palabra pronunciada en voz baja o de manera apresurada que apenas se percibe. Conviene tener en cuenta que el tiempo de una palabra malsonante pronunciada rápidamente y el tiempo de la misma imprecación en un subtítulo no es el mismo, puesto que en el doblaje la palabra se percibe como aislada, mientras que en la subtitulación tiene que quedarse dentro de una frase que necesita de más tiempo para ser leída. Con ello, la carga semántica de las palabras leídas es mayor que las escuchadas. Esta razón,

junto a la dificultad de conservar los matices coloquiales en cadenas de textos reducidas, comporta ciertos cambios en la traducción que, a veces, perjudican la fidelidad del contenido.

Ejemplo 6:

Original	Tokio: ¿Qué pasa? Río: Siéntate, <b>coño</b> . Tokio: ¿Qué pasa?
Doblaje	Tokyo: Che succede? Rio: Siediti qui, solo un momento. Tokyo: Che succede?
Subtitulación	Lo so. Vieni qui, ti devo parlare.  -Vieni qui. Siediti. -Che c'è?  Che succede?

En este último ejemplo podemos ver cómo, a causa de la omisión de “coño”, el traductor ha tenido que efectuar una ampliación, añadiendo palabras que en realidad no están en el original.

#### 4.8. Las estrategias de reducción en la subtitulación

La subtitulación, como toda modalidad de traducción, comporta la aplicación de unas estrategias funcionales a la constante tarea de sintetización. Considerado el cambio de código, la subtitulación está sometida, como hemos anticipado previamente, a unos procedimientos que tienden evidentemente a la reducción. A tal efecto recordamos lo que afirma Duro: “Es importante tener en cuenta, pues, que los subtítulos no constituyen en todos los casos una transcripción fiel del diálogo original, sino una adaptación que, en muchos casos, debe sacrificar parte de la información.”<sup>65</sup> En el capítulo 2 hemos mencionado los dos procedimientos más frecuentes: la reducción total, o eliminación y la reducción parcial, o condensación. Por lo tanto, consideramos interesante enumerar algunos ejemplos de reducciones que se han encontrado comparando el guion original con los subtítulos.

Ejemplo 1:

Original	Madre: <b>¿Ese viaje qué significa?</b> ¿Que no voy a volver a verte más? Tokio: Qué tonterías dices, pues claro que me vas a ver, te voy a comprar un billete para que vengas a visitarme. Madre: <b>¿Visitarte adónde?</b> ¿Al cementerio?
Subtitulación	<b>Questo viaggio significa...</b>  <i>...che non ti rivedrò più?</i>  Ma che sciocchezze dici?

---

<sup>65</sup> DURO, MIGUEL (2001: 315)

Mi rivedrai.

*Ti compro un biglietto,  
così vieni a trovarmi.*

**Dove?**

Al cimitero?

En este fragmento podemos comprobar más de un caso de reducción total. Primeramente, notamos un cambio en la modalidad de la oración, de interrogativa a afirmativa. En lugar de dos preguntas breves, aparece una única más larga. El halo de duda se mantiene gracias a los tres puntos suspensivos que confieren indecisión, titubeo. Este recurso permite eliminar el pronombre interrogativo “qué” y también los puntos de interrogación, ahorrando así espacio. En segundo lugar, se elimina el “pues” continuativo, utilizado en respuesta a la pregunta para dar continuidad al discurso. Su eliminación no comporta ninguna pérdida de significado. Sin embargo, la certidumbre con la que Tokio contesta a su madre, “claro que me vas a ver”, se pierde en la traducción. A través de su eliminación, no se consigue transmitir el énfasis de su respuesta. Por último, podemos comprobar en la subtitulación la eliminación del verbo “visitarte”, que en el original se repite dos veces. Esto es un tipo de redundancia que podríamos definir intrasemiótica, es decir, dentro del mismo canal, en este caso de la lengua hablada. Así, las repeticiones se pueden eliminar sin que se pierda el contenido semántico.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Balbuena Torezano, María del Carmen, “Estrategias de la traducción audiovisual: el subtitulado de Das Leben der Anderen” [en línea]. Disponible en la Web: [https://www.academia.edu/14313617/Estrategias\\_de\\_la\\_traducci3n\\_audiovisual\\_el\\_subtitulado\\_de\\_Das\\_Leben\\_der\\_Anderen](https://www.academia.edu/14313617/Estrategias_de_la_traducci3n_audiovisual_el_subtitulado_de_Das_Leben_der_Anderen)

Ejemplo 2:

Original                    Profesor: Están ya en casa de tu madre. Por eso he venido **a ayudarte.**

Subtitulación            Sono già in casa di tua madre.

Per questo sono venuto.

En este fragmento, encontramos otro caso de reducción total. La eliminación ha implicado la preposición que expresa finalidad omitiendo, en la traducción, la intención del Profesor. Sin embargo, podemos afirmar que a nivel de contenido no se verifica una pérdida de información que impide la comprensión del mensaje, puesto que ya se advierte la finalidad en la frase anterior.

Ejemplo 3:

Original                    El que tose es el señor Moscó. **Lo primero que cavó fue una mina, en Asturias.** Después comprendió que, cavando hacia arriba, **llegaría más lejos.**

Subtitulación            *Quello che tossisce è Mosca.*

*Faceva il minatore nelle Asturie.*

*Poi ha capito*

*che era meglio scavare in superficie.*

En este ejemplo, además de la reducción total realizada con la elisión de la fórmula de tratamiento “señor”, que desaparece en la traducción, notamos también un ejemplo de condensación en las dos últimas frases.

Ejemplo 4:

Original                   ¿Y sabéis lo que van a pensar? **Van a pensar:** “*Qué cabrones, ojalá se me hubiera ocurrido a mí*”.

Subtitulación           Sapete cosa penseranno?

“Che bastardi.

Vorrei averci pensato prima io”.

En este caso la reducción total se verifica con una repetición. Puede que la eliminación provoque cierta pérdida de poética en la narración, pero permite ahorrar mucho espacio sin que desaparezcan contenidos relevantes.

Ejemplo 5:

Original                   Era evidente que **en la banda** faltaban mujeres. Una mujer puede tirarse dos días eligiendo zapatos **para una boda**, pero **jamás emplearía un minuto** en elegir caretas para un atraco.

Subtitulación           *Era ovvio che mancavano altre donne.*

*Una donna può stare due giorni*

*a scegliere le scarpe...*

*...ma non certo a scegliere  
le maschere per una rapina.*

En este ejemplo, ha sido eliminada la información en negrita. Es una estrategia que ha permitido ahorrar caracteres y, aunque ha sido eliminada una parte del discurso que añade información, el mensaje transmitido es el mismo tanto en el original como en la traducción.

Ejemplo 6:

Original	Mónica: Eras tú ayer que decías <b>que estabais mal</b> , que no la aguantas, que tenéis problemas. Arturo: <b>Problemas</b> como cualquier pareja, Mónica. <b>Problemas</b> como cualquier matrimonio que tiene tres hijos.
Subtitulación	Proprio ieri hai detto che non la sopporti più.  -Che avete dei problemi. -Come qualsiasi coppia, Mónica.  Come qualsiasi matrimonio con tre figli.

En este fragmento, la reducción ha sido efectuada dos veces. En la parte de Mónica, no se trata precisamente de una repetición sino de una expresión que es prácticamente en una relación de sinonimia con “tener problemas”. En la parte de Arturo, en cambio, se evitan las repeticiones.

Ejemplo 7:

Original	Berlín: Ustedes son nuestro salvoconducto <b>aquí</b> así que yo les voy a proteger.
Subtitulación	Siete il nostro salvacondotto, quindi vi proteggerò.

En este fragmento notamos la eliminación del adverbio de lugar “aquí”, que nada es sino una especificación geográfica que se puede dar perfectamente como implícita y deducible del contexto y de las imágenes en pantalla. Su presencia o eliminación no comporta ningún cambio de significado.

Ejemplo 8:

Original	Mónica: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, dígame. <b>No, lo siento</b> no le puedo pasar con Don Arturo en este momento. Se ha caído el sistema. <b>No</b> , no puedo hacerle que suba. No, no puede subir a coger el teléfono, <b>no</b> . No, no va a poder ser. No, por... <b>Pues porque no</b> , porque no sé, <b>porque</b> no sé dónde está <b>exactamente</b> ahora mismo, <b>porque</b> no sé si está en la fábrica, en el museo, en la cafetería <b>o donde esté</b> y además no es mi trabajo, <b>señorita</b> .
Subtitulación	Pronto, Zecca Nazionale.  Il signor Arturo non è al momento disponibile.

Si è bloccato il sistema.

Non posso chiedergli di venire.

No, non può rispondere al telefono.

No, non è possibile.

No, perché...

Perché non so... Non so dove sia adesso.

Non so se è nella zecca,  
al museo o alla mensa.

E non è certo il mio lavoro!

En el capítulo, este fragmento es un momento de fuerte tensión; los atracadores acaban de tomar la Casa de la Moneda y suena el teléfono. Berlín ordena a Mónica que coja el teléfono y convenza a quien sea de que están cerrados por un problema técnico. Mónica obedece, pero durante la conversación no consigue mucho ocultar su ansiedad, con lo cual balbucea, vacila en algunos momentos o repite muchas veces “porque”. En la versión subtitulada, además de perderse evidentemente toda la carga emocional del código oral, no ha sido posible reproducir cada palabra puesto que el discurso se despliega muy rápido. Las consecuencias son inevitables: el texto de llegada pierde levemente, de esta manera, la fuerza comunicativa y el estilo propio del texto de partida neutralizando la implicación emotiva del espectador<sup>67</sup>. Sin embargo, no hay ninguna pérdida a nivel de contenido.

---

<sup>67</sup> PEREGO, ELISA (2005: 84)

Ejemplo 9:

Original                    Profesor: Es fundamental que la policía no tenga **ni la más mínima idea** de lo que estamos haciendo. Vamos a hacerles creer que entramos a robar, que nos sorprendieron **huyendo con el dinero** y que todo se jodió.

Subtitulación            È fondamentale che la polizia  
non sappia cosa stiamo facendo.

Facciamo credere loro  
che siamo venuti a rubare.

Che siamo stati beccati,  
è andato tutto a rotoli.

En este fragmento, las informaciones no son eliminadas sino simplemente reducidas y reformuladas. La reducción es de tipo lingüístico y no informativo, podemos hablar entonces de condensación.

#### **4.9. Omisión y adición de partes en el doblaje**

Con respecto al doblaje, consideramos interesante mencionar dos fenómenos singulares: por un lado, la omisión de la voz de un personaje y, por otro lado, la adición de otra que no existe en el original. Incluimos en este apartado solamente la comparación entre el original y el doblaje, dado que la subtitulación no se aparte de la versión española en ninguno de los casos.

### Ejemplo 1:

En el primer caso, la clase de la que forma parte Alison se está dirigiendo en autobús a la excursión a la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Recién llegados, la profesora habla al micrófono para comunicar que han llegado y para dar algunas indicaciones a sus alumnos.

Original                      Profesora: Bueno chicos, ya hemos llegado. Vamos a ir directamente al vestíbulo del museo donde... Pedro, haz el favor, no hagas como en clase. Vamos a salir ordenadamente por las dos puertas...  
Y esta es la fachada de la Fábrica de la Moneda y Timbre.

En la versión doblada, la voz de la Profesora ha sido totalmente suprimida. La escena muestra la llegada del autobús. Los vidrios del autobús reflejan la imagen de la fachada de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, pero nadie, en la versión doblada, nos informa sobre el lugar donde se encuentra la clase. Se entrevé la mujer hablando al micrófono, pero en el fondo se escucha solo una música. Pablo y Alison bajan del autobús cogiéndose la mano y todos los alumnos se dirigen hacia la entrada del edificio. Antes de esta escena, ni se había mencionado una clase de alumnos o una excursión de clase, con lo cual no podemos saber de qué se trata. Nadie ha dicho nada y la explicación de los sucesos se procura solamente a través de las imágenes en pantalla. Hay cosas que se pueden intuir, como por ejemplo que se trata de una clase, puesto que se ve claramente que todos llevan uniforme. Incomprensiblemente, la profesora es el único personaje al que, en la versión doblada, se atribuyen frases que en realidad ella no pronunció en el original. A continuación, presentamos un ejemplo:

La profesora entrega a sus alumnos las acreditaciones para la visita al museo.

Original	Profesora: <b>Bien visible durante toda la visita chicos, ¿eh?</b> Acreditación colgada al cuello. Bajad la voz.
Doblaje	Professoressa: <b>Non allontanatevi durante la visita ragazzi, eh?</b> E non toglietevi il badge. Ssh, abbassate la voce.

La voz de la profesora se escucha muy bien y su cara no se ve puesto que solo se entrevén sus manos dando las acreditaciones para la visita del museo a sus alumnos. El doblaje no respeta en este caso lo que dice el original y esta diferencia podría ser considerada un detalle irrelevante, pero no lo es. En realidad, Alison y Pablo dentro de poco se alejarán de sus compañeros para irse al baño los dos solos. La traducción parece entonces presentarse como una advertencia premonitoria. Si una información de ese tipo no está en el original, es justamente porque el autor decidió que no estuviera. Es difícil entender las razones de este cambio, pero merece la pena destacarlo para demostrar que a veces se efectúan cambios innecesarios.

#### Ejemplo 2:

Otra adición interesante es la siguiente. Esta escena muestra a Helsinki intentando cablear el sistema de comunicación de la Fábrica. El atracador está sacando un cable del inodoro y, en el proceso, canturrea una canción en su idioma.

Original	Tokio: A los veinte minutos de entrar, comenzamos a cablear el sistema de comunicación analógica para hablar con el Profesor.  (Helsinki canturrea y las palabras son incomprensibles) Sin móviles, sin radiofrecuencias, sin que nadie pudiera oírnos.
----------	--

Doblaje Tokyo: Dopo venti minuti abbiamo collegato il sistema di comunicazione analogica per parlare con il Professore.  
Helsinki: **Su... coraggio, coraggio, coraggio.**  
Senza cellulare e senza radiofrequenze, nessuno poteva sentirci.

En la versión doblada no se escucha ninguna canción, dado que a las palabras canturreadas por Helsinki se les superpone una frase que en realidad él nunca ha pronunciado. El espectador, tanto el español como el italiano, ya sabe a este punto del capítulo que el atracador es serbio con lo cual no habría ningún problema de comprensión en reproducir la misma situación del original. Sin embargo, esto no se verifica y las razones pueden ser varias. Lo único que cabe destacar en este fragmento es que las palabras italianas coinciden perfectamente con los movimientos labiales del personaje y el efecto que surge es verdaderamente realista.

Opuestamente a la omisión, encontramos la adición. Poco después de la entrada de los atracadores a la fábrica, suena el teléfono de la Casa de la Moneda. Berlín le ordena a Mónica Gaztambide que coja el teléfono y convenza a quien sea de que están cerrados para un problema técnico. La mujer, asustada, se acerca al teléfono y tiene una pequeña conversación telefónica en la que se escucha solo su voz y no la de la persona al otro lado. Se trata de una conversación que se entiende perfectamente y en la que no hace falta escuchar las preguntas de la mujer al otro lado del teléfono. Las respuestas de Mónica permiten entenderlo todo. A continuación, veremos el original y como ha sido transmitido en el doblaje.

Original

Mónica: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, dígame. No, lo siento no le puedo pasar con Don Arturo en este momento. Se ha caído el sistema. No, no puedo hacerle que suba. No, no puede subir a coger el teléfono, no. No, no va a poder ser. No, por... Pues porque no, porque no sé, porque no sé dónde está exactamente ahora mismo, porque no sé si está en la fábrica, en el museo, en la cafetería o donde esté y además no es mi trabajo, señorita.

Doblaje

Mónica: Pronto, Zecca di Stato, dica pure.

**Donna: Posso parlare con il signor Arturo?**

Mónica: No, non le posso passare il signor Arturo in questo momento.

**Donna: Ma è urgente, devo parlare con lui.**

Mónica: Il sistema è bloccato.

**Donna: E non si può fare niente?**

Mónica: Non posso farlo salire in questo momento.

**Donna: Ma è sicura? Io...**

Mónica: No, non può venire al telefono.

**Donna: La prego, ho detto che è urgente.**

Mónica: No, non è possibile.

**Donna: Ma io devo parlarci.**

Mónica: No...

**Donna: Mi scusi, ma mi sembra strano, non capisco perché...**

Mónica: Perché no, perché non so dove si trovi in questo momento. Non so se è alla zecca, al museo, alla mensa o chissà dove. Non è compito mio, signorina!

Como podemos ver, la versión doblada añade un personaje que no era previsto en el original. La voz de mujer que se introduce de cero representa un nuevo personaje creado por quien se ha encargado del doblaje. No sabemos la razón primaria de esta decisión, pero tampoco creemos que, sin la adición de esta voz al otro lado del teléfono, el hilo de la conversación no se hubiera entendido. La versión original, como hemos afirmado antes, es perfectamente comprensible. Ahora bien, no queremos juzgar estas dos decisiones desde el punto de vista del contenido, puesto que en ambos casos no se verifica una distorsión del significado. La omisión del primer ejemplo no aclara inmediatamente la situación que, sin embargo, será explicada más adelante y la adición del segundo ejemplo no altera el sentido de la conversación. Duro (2001) habla de profesionalidad en relación a estos fenómenos. Es difícil de entender, en ambos casos, la razón de esta decisión. A este respecto, Duro (2001) afirma:

Aunque ya se ha mencionado en varias ocasiones en este trabajo, hay que hacer la salvedad de que el director de doblaje o los propios actores hayan tomado la decisión de ahorrarse esa parte del diálogo, sin contar con la aprobación del traductor. En cualquier caso, esta práctica es inaceptable, parta de quien parta la decisión.<sup>68</sup>

#### **4.10. Los errores de traducción**

Los errores de traducción representan una de las nociones centrales de análisis en traductología, ampliamente discutida en el primer capítulo del presente trabajo. Veamos a continuación algunos ejemplos.

Ejemplo 1:

---

<sup>68</sup> DURO, MIGUEL (2001: 124)

Tokio está presentando a los atracadores y llega el turno de Berlín.

Original                    Ese que me mira el culo es el señor Berlín, en busca y captura.  
Veintisiete atracos: joyerías, casas de subastas y **furgones**.

Doblaje                    Questo che mi guarda il culo è il signor Berlino, è ricercato.  
Ventisette rapine: gioiellerie, case d'aste e **camion**.

Subtitulación            *Quello che mi guarda il culo  
è Berlino.*

*Ha un mandato di cattura.*

*Ventisette rapine. Gioiellerie,  
case d'asta e **furgoni blindati**.*

Si buscamos la palabra “furgón” en el diccionario de la Real Academia Española, el primer significado que aparece es el siguiente:

1. m. Vehículo más pequeño que el camión, cuya cabina está integrada en la carrocería, destinado al transporte de mercancías y provisto, algunas veces, de dotaciones especiales de seguridad.<sup>69</sup>

Si nos fijamos en las últimas palabras, “dotaciones especiales de seguridad”, podemos pensar en aquellos furgones que transportan dinero o mercancías fuertemente protegidas, lo cual sería lo más adecuado para un atraco con respecto a un camión. En el diccionario bilingüe Zanichelli vemos como las primeras

---

<sup>69</sup> Definición del término “furgón” disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?id=IcyP864>

traducciones de la palabra “furgón” son 1 (*Aut.*) furgone, furgoncino y no “camion”, que en cambio encontramos si buscamos la traducción de “camión”. Está claro que en el original se hace referencia a furgones blindados, pero en el texto traducido se transmite un sentido diferente, con lo cual afirmamos que se trata de un error de falso sentido, puesto que se ha atribuido al texto traducido un sentido diferente del original. Por otra parte, la versión subtitulada ha encontrado el correspondiente adecuado.

Ejemplo 2:

Después de haber introducido el personaje de Berlín, Tokio presenta a Moscú.

Original                      El que tose es el señor Moscú, lo primero que cavó fue una mina, en Asturias. Después comprendió que, cavando hacia arriba, llegaría más lejos: seis **peleterías**, tres relojerías y la Caja Rural de **Avilés**.

Doblaje                        Quello che tossisce è il signor Mosca, ha cominciato a scavare nelle miniere dell’Asturia, poi ha capito che scavando verso l’alto sarebbe arrivato più lontano: sei **pelliccerie**, tre orologerie e la Cassa Rurale di **Ávila**.

Subtitulación                *Quello che tossisce è Mosca.*

*Faceva il minatore nelle Asturie.*

*Poi ha capito*

*che era meglio scavare in superficie.*

*Sei **pelletterie**, tre orologerie*

*e la Cassa di risparmio di Avilés.*

Aquí tenemos dos ejemplos más de errores de falso sentido. Primeramente, Avilés y Ávila no son la misma ciudad. Avilés es una ciudad que se encuentra en Asturias de donde, precisamente, proviene el personaje del que se está hablando. El nombre de la misma no tiene una traducción al italiano. Por el contrario, Ávila es totalmente otra ciudad y se encuentra en la Comunidad autónoma de Castilla y León. Sin embargo, aunque la subtitulación haya fielmente dejando el nombre de la ciudad española, no está exenta de errores.

Además, considerada la cercanía entre los dos idiomas, el término “peletería” hace pensar en el correspondiente italiano de los subtítulos. Sin embargo, hace falta buscar en el diccionario para comprender que se trata de un falso amigo y que la traducción correcta es, en este caso, la del doblaje.

Ejemplo 3:

Tokio llama a su madre por teléfono para despedirse. Estas son las primeras palabras de la conversación.

Original	Madre: ¿Sí? Tokio: ¿Mamá? Madre: Ay mi niña... ¿Cómo estás, <b>cariño</b> ?
Doblaje	Madre: Sì? Tokyo: Mamma? Madre: Oh piccola mia... Come stai, <b>tesoro</b> ?
Subtitulación	Sì?

*Mamma?*

Oh bambina mia...

*Come stai, cara?*

Lo que nos llama la atención en este ejemplo es la traducción de la palabra “cariño” en versión subtitulada. En el diccionario bilingüe Zanichelli encontramos el significado de esta palabra en este contexto:

6 [usado como vocativo] tesoro, amore: ¡venga, cariño, vámonos a la playa! ¡dai, tesoro, andiamocene al mare!; hola, cariño ¿cómo estás? ciao amore, come stai?<sup>70</sup> Gracias al mismo diccionario comprobamos que el equivalente de “cara” es más bien “querida”. La sincronización podría ser, en este caso, motivo de dicha decisión, pero no lo es porque la cámara está filmando a Tokio y la madre está al otro lado del teléfono. Tampoco los límites físicos de espacio de los subtítulos pueden ser el motivo de esta traducción, dado que el segmento es muy corto y se podrían insertar más letras.

Al analizar una traducción, estas sutiles diferencias no se perciben inmediatamente, dado que no son transformaciones que cambian el contenido o el significado del enunciado. Este vocativo no es un elemento crucial de la frase y, por lo tanto, no impide la comprensión al destinatario de esta traducción. No obstante, el resultado no puede definirse natural en la lengua de llegada. Semejante pregunta podría considerarse más natural si estuviéramos escuchando una conversación entre dos amigas, pero no ciertamente en nuestro contexto. Una madre de habla italiana que no ve a su hija desde días, que ve en los telediarios que esta ha cometido un crimen, que durante la conversación la policía está en su casa interviniendo todo, nunca utilizaría la palabra “cara”. Además de todo esto, conviene decir que después de unas partes, la madre llama de nuevo a Tokio con

---

<sup>70</sup> Definición del término “cariño” en el diccionario bilingüe español-italiano Zanichelli.

el vocativo “cariño”. La versión doblada repite el equivalente utilizado previamente mientras que la versión subtitulada utiliza, esta vez, el término “tesoro”. Si el original contiene la misma palabra en pocas partes, esto debería mantenerse en la traducción, para respetar la intención del autor. A raíz de todo esto, podemos considerar la utilización del término “cara” un error.

#### Ejemplo 4:

En esta escena el Profesor acaba de dar la bienvenida y las gracias a todos los componentes del grupo y empieza a explicarles su plan.

Original                      Profesor: Bien, de momento no os conocéis y quiero que siga siendo así. No quiero nada de nombres, ni preguntas personales ni, por supuesto, **relaciones personales**.

Doblaje                        Professore: Bene, per il momento non vi conoscete e così dev'essere. Non voglio nessun nome, né domande personali né, naturalmente, **relazioni personali**.

Subtitulación                Bene. Attualmente, non vi conoscete.

Voglio che rimanga così.

Non voglio nomi...

...né domande personali.

Naturalmente, niente **rapporti tra di voi**.

En este fragmento, si nos fijamos en el espectador que ve la serie con los subtítulos al italiano, cualquier persona entendería que estos futuros atracadores no pueden tener algún tipo de relaciones entre ellos durante los cinco meses que pasaran estudiando cómo dar el golpe. Esto quiere decir que no pueden ni charlar, ni tener una conversación cualquiera. Efectuar una traducción de este tipo, en el primer capítulo de una serie, tiene cierta importancia porque hay el riesgo de hacer entender al espectador que, para garantizar el éxito del atraco, durante cinco meses enteros, cada uno de ellos no tendrá ningún contacto con los demás porque cada uno tiene un papel distinto y secreto. El subtítulo no impide la comprensión, pero hace pensar en otro tipo de desarrollo y genera unas expectativas que no son las auténticas del original. Por cierto, lo que el Profesor quiere decir a través de sus indicaciones es que, para el éxito de la operación, es muy importantes que las identidades de los atracadores permanezcan en el anonimato. Lo que podría comprometer este anonimato y, por consiguiente, el resultado de la operación, es el nacimiento de relaciones amorosas y/o sexuales entre los miembros de la banda. Esta interpretación del significado de sus palabras es justificada también por la sonrisa que hace Tokio para sus adentros y la de Berlín que reacciona al mismo modo detrás de ella al oír esta última indicación del Profesor. Dichas sonrisas maliciosas confirman al espectador el carácter de estas “relaciones personales”. El doblaje transmite el mismo contenido gracias a la traducción literal que aquí funciona perfectamente, pero en la subtitulación podemos comprobar la presencia de un error de no mismo sentido, puesto que se vehicula un contenido parecido al original, pero no exactamente lo mismo.

#### Ejemplo 5:

La voz de Tokio como narradora presenta a los distintos atracadores. Sus labios no producen movimientos puesto que la voz es el reflejo de sus pensamientos. Llega el turno de Helsinki y Oslo.

Original	Y allí están los <b>siameses</b> , Helsinki y Oslo. Hasta en el plan más sofisticado hacen falta soldados. ¿Y qué mejor que dos serbios?
Doblaje	E questi sono i <b>gemelli</b> , Helsinki e Oslo. Anche il piano più sofisticato ha bisogno di soldati, e chi meglio di due serbi?
Subtitulación	<i>E poi ci sono i <b>gemelli</b>: Helsinki e Oslo.</i>
	<i>Anche il piano più sofisticato Ha bisogno di soldati.</i>
	<i>Che c'è di meglio di due serbi?</i>

La curiosidad de este fragmento radica en la traducción de la palabra “siameses”. No sabemos mucho de estos dos personajes, ambos muy reservados y silenciosos, pero entendemos desde el primer momento que algo les une. Las dos modalidades de traducción utilizan el correspondiente “gemelli”, provocando así una generalización. No es fácil entender porque, si hubiera podido traducirse literalmente con el correspondiente italiano “siamesi”, el traductor haya optado por la solución generalizada. El problema es que la utilización de esta palabra en español tiene evidentemente un sentido figurado, en cuanto se quiere transmitir la idea de que Helsinki y Oslo no son gemelos, sino inseparables. El vocabulario de la enciclopedia Treccani nos confirma que, en italiano, la palabra funciona como en español:

“[...] In comparazioni e usi fig.: *sono come fratelli s., sembrano fratelli s., e sim., con riferimento a persone che abbiano straordinaria affinità di gusti o che mostrino un non comune attaccamento reciproco.*”<sup>71</sup>

La traducción italiana puede hacer pensar al espectador que los dos son verdaderamente hermanos cuando en realidad son primos. Sin utilizar como pruebas de esto otros capítulos de la serie podemos simplemente encontrar esta información en la página web de la emisora original Antena3. En este caso, una traducción literal hubiera sido la solución ideal.

#### Ejemplo 6:

En este fragmento, Tokio está recordando las indicaciones recibidas por el Profesor durante los meses de preparación previa al atraco. Antes de encerrarse dentro de la Fábrica para empezar a imprimir su propio dinero, los atracadores debían hacer creer a la policía que su objetivo solo era robar un poco de dinero y salir celeremente del edificio. Por esta razón, habían llenado de dinero algunas bolsas, con las cuales pretendían salir de la Fábrica tirando las bolsas, disparar al suelo y luego volver adentro.

Original	Salir, tirar el dinero, <b>disparar al suelo a bocajarro</b> y volver. Lo había escuchado más de treinta veces. Pero lo que no nos dijo el Profesor es que ellos también dispararían <b>a bocajarro</b> .
Doblaje	Uscire, lasciare i soldi, <b>sparare all'impazzata a terra e rientrare</b> . Lo avevo sentito dire più di trenta volte, ma il Professore non aveva previsto che anche loro avrebbero sparato <b>all'impazzata</b> .

---

<sup>71</sup> Definición del término “siamese” disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/siamese/>

Subtitulación      *Uscire, mollare i soldi,*

*sparare in terra e tornare indietro.*

*L'ho sentita più di 30 volte.*

*Ma il Professore non ci ha detto*

*che anche loro avrebbero sparato*

*all'improvviso.*

Si buscamos en el diccionario de la Real Academia Española el significado de la locución “a bocajarro” encontramos las siguientes definiciones:

1. loc. adv. A quemarropa, desde muy cerca. *Le disparó a bocajarro.* U. t. c. loc. adj. *Un tiro a bocajarro.*

2. loc. adv. De improviso, inopinadamente, sin preparación ninguna. *Soltó a bocajarro toda la verdad.* U. t. c. loc. adj. *Una pregunta a bocajarro.*<sup>72</sup>

Consideramos interesante detenernos primeramente en versión doblada y en la decisión de utilizar “all’impazzata”, que se presenta como un error de falso sentido. En efecto, la traducción propuesta por el diccionario bilingüe Zanichelli coincide con la definición de la Real Academia y es “a bruciapelo”, poniendo además un ejemplo con el verbo “sparare”. No caben dudas, entonces, de que la traducción no se ha efectuado de manera correcta.

Por otro lado, en la versión subtitulada se efectúa primero una elisión de la locución y luego, en la otra aparición se remite al segundo significado propuesto por el diccionario de la Real Academia.

---

<sup>72</sup> Definición de la locución “a bocajarro” disponible en la Web:  
<http://dle.rae.es/?w=bocajarro>

#### 4.10.1. Los errores de traducción en los tiempos verbales

Desde el comienzo del episodio, el espectador entiende que hay una voz en off que se presenta como narradora de toda la historia. La voz de Tokio acompaña al espectador a lo largo de toda la serie con su narración a través de *flashbacks* en los que cuenta, en un viaje por el tiempo, el planeamiento del atraco y su realización. Por lo tanto, los tiempos verbales de sus soliloquios están en pasado. Consideramos interesante ver algunos fragmentos de este recurso narrativo para poner de relieve unos errores de traducción con respecto a la *consecutio temporum*. La comparación, en este apartado, será solo entre la versión española y la versión subtitulada, puesto que el doblaje resulta coherente con la sucesión temporal del texto original.

Ejemplo 1:

Original	Llevaba once días escondida, y mi foto empapelaba las comisarías de toda España. <b>Me caerían</b> 30 años y la verdad... yo no soy de llegar a viejecita en la celda de un penal. Soy más bien de huir, en cuerpo y alma y si no puedo llevar mi cuerpo, al menos que escape mi alma. No me quedaba tiempo y había cosas importantes que debía hacer.
----------	--

Subtitulación	<i>Ero nascosta da 11 giorni.</i>
---------------	-----------------------------------

*La mia foto era  
in tutti i commissariati della Spagna.*

***Mi darebbero** 30 anni,  
e ad essere sinceri...*

*...invecchiare in una cella  
non fa per me.*

*Preferisco fuggire.*

*Con anima e corpo.*

*E se non posso portarmi  
il corpo...*

*...che fugga almeno la mia anima.*

*Il tempo stringeva e avevo ancora  
cose importanti da fare.*

Podemos comprobar que la narración se está desarrollando en el pasado. En este fragmento nos fijamos en el condicional presente marcado en negrita. Con respecto a esta utilización hipotética del condicional “la Real Academia Española profundiza en el significado del condicional como tiempo funcional para la representación del futuro del pasado (y de situaciones no concretas también, sino supuestas, posibles, más o menos probables).”<sup>73</sup> En italiano, la traducción necesita el condicional pasado, lo cual se ha verificado oportunamente en la versión doblada (“mi sarei beccata”). Sin embargo, en la subtitulación ha sido empleado un condicional presente que desentona totalmente con el resto de la narración y trae al espectador en una situación presente que no refleja la realidad.

---

<sup>73</sup> GIORDANO ROBERTA (2016: 37)

Ejemplo 2:

Original            Nadie **había dado** un palo así. Ni en Nueva York, ni en Londres, ni en Montecarlo. Así que, si mi foto **volvía** a los periódicos, al menos que **fuera** por el atraco más grande de la historia.

Subtitulación    *Nessuno **ha mai fatto** un colpo così.  
Né a New York,  
né a Londra, né a Montecarlo.*

*Così, se la mia foto  
**sarà di nuovo** in TV...*

*...sarà per la più grande rapina  
della storia.*

Este fragmento de narración tiene las mismas características del anterior, es decir que Tokio está narrando volviendo con la memoria al pasado. Sus pensamientos son viejos recuerdos de hace meses. Podemos comprobar que el pretérito pluscuamperfecto no ha sido mantenido en la traducción, por la cual se ha utilizado un pretérito perfecto en italiano, convirtiendo la frase en un pasado mucho más reciente de lo expresado. En lo que concierne al pretérito imperfecto de indicativo “volvía” que emplea Tokio para manifestar sus pensamientos en el pasado, ha sido traducido en italiano con un futuro simple, lo cual no respeta la temporalidad de la acción.

Ejemplo 3:

Original                    El Profesor sabía que solo había una manera de entrar en la Fábrica de Moneda y Timbre con tres toneladas de artefactos de arsenal. Iba a hacerlo dentro del camión que entraba cada semana en el edificio con las nuevas bobinas de papel moneda listas para imprimir. Y eso **era** lo que **íbamos a hacer**: entrar hasta la cocina y escoltados por la mismísima Policía Nacional.

Subtitulación            *Il Professore*  
*sapeva che c'era un solo modo*  
  
*per entrare nella Zecca*  
*con un arsenale da tre tonnellate:*  
  
*tramite il camion*  
*che arrivava ogni settimana*  
  
*con le nuove bobine di cartamoneta*  
*pronte per la stampa.*  
  
*Ed è questo che stavamo facendo.*  
  
*Stavamo entrando dalla porta,*  
*scortati dalla Polizia.*

Analizamos en este fragmento la traducción de la perífrasis verbal Ir a + infinitivo que, según Luque (2017), “representa la principal perífrasis incoativa y una de las construcciones más usadas en español. El primer valor que manifiesta,

de hecho, es de futuro inmediato en cualquiera de los tiempos simples en que se use. Este valor aspectual, que equivaldría a “estar a punto de”, corresponde en italiano a la perífrasi fasale imminente ‘stare per + infinito’ (Bertinetto 2001: 153, cito a través de Luque, 2007: 111). La traducción de la versión subtitulada es incorrecta porque no respeta el valor de futuro inmediato, sino que le confiere un valor de contemporaneidad que tampoco es coherente con las imágenes en pantalla.

Ejemplo 4:

Original                    Y en mitad de aquel caos con pistolas, recordé que la noche anterior me habían pedido matrimonio y que **hubiera preferido** otros planes. Pero si lo piensas, nunca encuentras un buen día para un atraco.

Subtitulación            *In mezzo a tutto il caos con le armi...*

*...mi sono ricordata la proposta  
di matrimonio della sera prima...*

*...e che **preferisco** fare altro.*

*Se ci pensi troppo, non trovi mai  
il giorno giusto per la rapina.*

En este fragmento, el uso del pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo significa que Tokio, en lugar de hacer un atraco el día siguiente de su noche de pedida, hubiera preferido tener otros planes como. Aquí podemos ver como el pretérito anterior ha sido traducido con un presente de indicativo sin tener en

cuenta la dimensión pasada del discurso. La versión doblada resulta correctamente traducida con “avrei preferito”. La decisión del subtítulo no puede ser justificada con los límites de espacio, dado que la propuesta correcta “...e che avrei preferito fare altro.” resultaría constituida por 34 caracteres, lo cual ni es el límite máximo de longitud.

#### Ejemplo 5:

Original Sin móviles, sin radiofrecuencia, sin que nadie pudiera oírnos. Habíamos sellado las puertas y las alarmas no habían saltado y estábamos como en un limbo del tiempo, sin que nadie supiera que habíamos tomado la Fábrica de Moneda y Timbre. Y en esa dulce paz antes de la tormenta, **parecía**, sencillamente, un día corriente.

Subtitulación *Senza cellulari, senza frequenze radio.*

*Per non farci ascoltare.*

*Sigillate le porte,  
l'allarme non era ancora partito.*

*Eravamo come in un limbo.*

*Nessuno sapeva che avevamo preso  
la Zecca Nazionale.*

*E durante la dolce calma  
prima della tempesta...*

*...sembra...*

*...un giorno come tanti.*

La traducción al italiano del pretérito imperfecto de indicativo marcado en negrita con un presente de indicativo traslada la escena en una situación de contemporaneidad al atraco mientras que es evidente que se trata de unos pensamientos posteriores a los sucesos que se ven en la pantalla. El pretérito imperfecto de indicativo “parecía” expresa simultaneidad en relación con el tiempo pasado y su correspondiente imperfecto en italiano hubiera sido, en este caso, la solución correcta. La utilización del presente tampoco se puede justificar con los límites de espacio porque el subtítulo contiene muy pocos caracteres y podría ser aún más largo.

Ejemplo 6:

Original                      Salir, tirar el dinero, disparar al suelo a bocajarro y volver. **Lo había escuchado** más de treinta veces. Pero lo que no nos **dijo** el profesor es que ellos también dispararían a bocajarro.

Subtitulación                *Uscire, mollare i soldi,*  
  
*sparare in terra e tornare dentro.*

*L'ho sentita più di 30 volte.*

*Ma il Professore non ci ha detto*

*che anche loro avrebbero sparato*

*all'improvviso.*

Si queremos respetar la intención del autor y la correcta sucesión de los hechos, el pretérito pluscuamperfecto de indicativo marcado en negrita en la versión original no puede ser traducido con un pretérito perfecto compuesto, denominado *passato prossimo* en italiano. Con respecto al pretérito pluscuamperfecto de indicativo, Gutiérrez Araus afirma que “presenta una temporalidad relativa en la que se señala una *acción anterior a otra que es anterior al punto de origen*. Dicho de otro modo, señala una *acción pasada, anterior a otra también pasada.*”<sup>74</sup> En este contexto, la solución que propone la traducción no respeta estas condiciones temporales, con lo cual podemos afirmar que hubiera sido preferible utilizar el correspondiente pretérito pluscuamperfecto de indicativo italiano. En lo que concierne al segundo verbo marcado en negrita en el original, el pretérito perfecto simple, es evidente sobre la base de estas consideraciones, que la traducción no es correcta. Sin utilizar el denominado *passato remoto*, al que se ha preferido durante todo el capítulo el *passato prossimo*, se hubiera podido emplear el pretérito pluscuamperfecto italiano como en la versión doblada que dice “il Professore non aveva previsto che anche loro avrebbero sparato all'impazzata”.

Ejemplo 7:

Con el último ejemplo nos apartamos de la voz narradora de Tokio para hacer hincapié en un discurso del Profesor durante el cual explica a los protagonistas las condiciones y características del atraco.

Original                      Profesor: Porque **no vamos a robar** el dinero de nadie, porque les vamos a caer hasta simpáticos. Y eso es fundamental, es

---

<sup>74</sup> GUTIÉRREZ ARAUS, MARÍA LUZ (1997: 61)

fundamental que tengamos la opinión pública de nuestra parte.

Subtitulación      Perché **non stiamo rubando...**

...i soldi di nessuno.

Gli staremo anche simpatici.

Questo è fondamentale.

È fondamentale

avere l'opinione pubblica dalla nostra.

En este fragmento, la perífrasis verbal construida con ir a + infinitivo expresa un valor de futuro, dado que el Profesor está explicando a los demás lo que pasará dentro de cinco meses. La traducción de la versión subtitulada no respeta este carácter temporal, sino que le confiere a la acción un valor de contemporaneidad, cosa que no refleja la realidad. Además, algunas escenas antes, Tokio había pronunciado esta frase: “Qué vamos a robar?”, que había sido traducida en ambas modalidades de traducción con el equivalente futuro simple. Por ello, nos resulta difícil entender la razón de este cambio de ruta inoportuno.

## CONCLUSIONES

En la siguiente tesis hemos analizado en paralelo las tres versiones del guion del primer capítulo: la original, la doblada y la subtitulada. Nuestro objetivo era enfocar la traducción desde un punto de vista léxico puesto que ambas modalidades de traducción obligan al traductor a realizar transformaciones sintácticas constantes.

Por lo que se refiere a los *realia*, registramos dos distintas tendencias: el doblaje prefiere el recurso a técnicas como el equivalente cultural o acuñado mientras que la subtitulación tiende más a la amplificación. En varios casos se puso comprobar también la tendencia hacia la extranjerización, tanto en el doblaje como en la subtitulación.

En lo que concierne al lenguaje coloquial típico del registro oral, comprobamos una propensión hacia la estandarización del lenguaje en el texto traducido. El texto parece seguir, por un lado, la tendencia a la estandarización descrita por los universales de la traducción y, por otro lado, a la nivelación, un concepto tratado en el capítulo 2 como noción central dentro de los estudios de traducción audiovisual. Los registros de los diálogos originales varían entre el lenguaje estándar y las expresiones coloquiales de la oralidad. Los protagonistas son jóvenes ladrones y tratándose de una película de atracos, es frecuente encontrar diálogos contruidos con un lenguaje soez. Con respecto a la traducción de las palabras malsonantes, ambas modalidades de traducción suelen adoptar unas estrategias de atenuación que a menudo acaban en censura. Esto se verifica sobre todo en los subtítulos, donde la elisión es más frecuente.

En la subtitulación encontramos también errores en la traducción de los tiempos verbales y en el respeto de la *consecutio temporum* del original, cuya única explicación puede ser la falta de competencia del traductor.

Por otro lado, en lo que concierne al doblaje observamos dos casos en los que se ha procedido con la omisión y la adición de partes que en el original no estaban presentes.

A nivel léxico hay algunos errores de falso y no mismo sentido, que demuestran cierta imprecisión en la búsqueda de los correspondientes. Encontramos hasta un error debido a la traducción incorrecta de un falso amigo, lo cual demuestra claramente una falta de reacción del traductor ante las primeras dificultades.

Tanto el doblaje como la subtitulación contienen algunos errores e imprecisiones que, sin embargo, no obstaculizan al espectador la comprensión del hilo de la historia. En conjunto, podemos afirmar que ambas traducciones permiten al espectador comprender sin dificultades el desarrollo de los acontecimientos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Corpas Pastor, Gloria (1996): *Manual de fraseología española*. Gredos, Madrid.
- Eco, Umberto (1995): “*Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*” in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cargo de S. Negaard. Bompiani, Milano.
- Eco, Umberto (2003): *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano.
- García Aguiar, Livia Cristina y García Jiménez Rocío (2013): «Estrategias de atenuación del lenguaje soez: algunos procedimientos lingüísticos en el doblaje para Hispanoamérica de la película Death Proof», en *Estudios de Traducción*, vol. 3, Universidad de Málaga, págs. 135-148.
- García Yebra, Valentín (1982): *Teoría y práctica de la traducción*. Gredos, Madrid.
- Gutiérrez Araus, María Luz (1995): *Formas temporales del pasado en indicativo*. Arco Libros, Madrid.
- Hurtado Ámparo, Albir (2001): *Traducción y traductología, Introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid.
- Luque, Rocío (2015): «La traducción de las perífrasis de infinitivo del español al italiano» en *Rivista internazionale di tecnica della traduzione = International Journal of Translation* n.17, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste, págs. 107-123.

- Newmark, Peter (1942): *La traduzione: problemi e metodi*. Garzanti, Milano.
- Newmark, Peter (1987): *Manual de traducción*. Cátedra, Madrid.
- Osimo, Bruno (1998): *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Hoepli, Firenze.
- Ozaeta Galves, Rosario (2002): «Los antropónimos: nociones teóricas y modalidades de transferencia (Francés-Español)», en colaboración con Alicia Yllera en *EPOS XVIII*, págs. 233-255.
- Paolinelli, Mario y Di Fortunato, Eleonora (2009): *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Ulrico Hoepli, Milano.
- Perego, Elisa (2005): *La traduzione audiovisiva*. Carocci, Roma.
- Perego, Elisa y Taylor, Christopher (2012): *Tradurre l'audiovisivo*. Carocci, Roma.
- Santoyo, Julio César (1996): *El delito de traducir*. Universidad de León.
- Talaván Zanón, Noa, Ávila Cabrera, José Javier y Costal Criado, Tomás (2016): *Traducción y accesibilidad audiovisual*. UOC, Barcelona.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

- ATRAE, Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España, Audiodescripción, [en línea]. [29 agosto]. Disponible en la Web: <https://atrae.org/audiodescripcion/>.
- ATRAE, Asociación de Traducción y Adaptación Audiovisual de España, *Subtitulado para sordos*, [en línea]. [28 agosto 2018]. Disponible en la Web: <https://atrae.org/subtitulado-para-sordos/>.
- ATRESMEDIA, “Helsinki acaba con la vida de su primo Oslo” [en línea]. [15 octubre 2018]. Disponible en la Web: [https://www.antena3.com/series/casa-de-papel/mejores-momentos/helsinki-acaba-con-la-vida-de-su-primo-oslo\\_2017101659e52a550cf27ece4d4917f5.html](https://www.antena3.com/series/casa-de-papel/mejores-momentos/helsinki-acaba-con-la-vida-de-su-primo-oslo_2017101659e52a550cf27ece4d4917f5.html).
- Balbuena Torezano, María del Carmen, “Estrategias de la traducción audiovisual: el subtitulado de Das Leben der Anderen”, [en línea]. [3 octubre 2018]. Disponible en la Web: [https://www.academia.edu/14313617/Estrategias\\_de\\_la\\_traducción\\_audiovisual\\_el\\_subtitulado\\_de\\_Das\\_Leben\\_der\\_Anderen](https://www.academia.edu/14313617/Estrategias_de_la_traducción_audiovisual_el_subtitulado_de_Das_Leben_der_Anderen).
- Bezos, Javier. “Crac” [en línea]. Wikilengua, julio 2011 [30 septiembre]. Disponible en la Web: <http://www.wikilengua.org/index.php/crac>.
- Colaboradores de Wikipedia, “La casa de papel” [en línea]. Wikipedia, La enciclopedia libre, 23 octubre 2018 [24 octubre 2018]. Disponible en la Web: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_casa\\_de\\_papel](https://es.wikipedia.org/wiki/La_casa_de_papel).
- Definiciones de términos [en línea]. Disponible en la Web: <https://definicion.de>.

- Fundación del español urgente, [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.fundeu.es> .
- García, Sara y Tovar, Miriam y del Prado Inés, “¿Cómo se redactan los subtítulos?” [en línea]. [23 agosto 2018]. Disponible en la Web: <https://sites.google.com/site/redacespecializada/home/29-como-se-redactan-los-subtitulos> .
- Giordano, Roberta. “El condicional no hipotético: comparación entre español e italiano” [en línea]. Actas del XIII Encuentro Práctico de ELE del Instituto Cervantes de Nápoles (2016). [16 octubre 2018]. Disponible en la Web: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/napoles\\_2016/05\\_giordano.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/napoles_2016/05_giordano.pdf) .
- Grupo OCS. “Compañero Z, ¿lo conoces?” [en línea]. 2 de junio 2017 [30 septiembre 2018]. Disponible en la Web: <https://www.ocsgrupo.com/companero-z-lo-conoces/> .
- “El cordero en la tradición española”, [en línea]. 5 agosto 2015, [15 octubre 2018]. Disponible en la Web: <http://www.canalcordero.com/cordero-cocina-espanola/> .
- PACTE, Grup PACTE – Procés d’Adquisició de la Competència Traductora i Avaluació, [en línea]. [28 agosto 2018]. Disponible en la Web: <http://grupsderecerca.uab.cat/pacte/en> .
- Poemas del Alma, *Oda I, Vida retirada* [en línea]. [15 octubre 2018]. Disponible en la Web: <https://www.poemas-del-alma.com/fray-luis-de-leon-oda-i---vida-retirada.htm> .

- Policía Nacional, [en línea]. [29 agosto 2018]. Disponible en la Web: [https://www.policia.es/org\\_central/judicial/udef/bit\\_quienes\\_somos.html](https://www.policia.es/org_central/judicial/udef/bit_quienes_somos.html) .
- Real Casa de la Moneda, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre [en línea]. [30 septiembre 2018]. Disponible en la Web: <http://www.fnmt.es> .
- “The translation of swear words” [en línea]. [ 23 septiembre 2018]. Disponible en la Web: <http://www.languagerealm.com/articles/translation-of-swear-words.php> .

## DICCIONARIOS

- DIZIONARIO SPAGNOLO-ITALIANO / ITALIANO-ESPAÑOL (2012), Zanichelli, Bologna.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española (DRAE), [en línea]. Disponible en la Web: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.
- TRECCANI, Vocabolario, [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.
- WORDREFERENCE, Diccionario de la lengua española, [en línea]. Espasa Calpe. Disponible en la Web: <http://www.wordreference.com/definicion/>.

## RIASSUNTO

L'obiettivo della seguente tesi è quello di analizzare la traduzione italiana del primo episodio della serie televisiva spagnola "*La casa de papel*", distribuita per il pubblico italiano da Netflix con il nome "La casa di carta". La serie è stata ideata dallo sceneggiatore Álex Pina e trasmessa originariamente da Antena3, emittente televisiva spagnola, in due parti. La prima messa in onda risale al 2 maggio 2017 mentre in Italia, la piattaforma di streaming statunitense ne ha iniziato la distribuzione a partire dal 20 dicembre dello stesso anno modificando la durata e, di conseguenza, il numero degli episodi. Attualmente la serie è composta da due stagioni, ma le riprese per la terza, in uscita nel 2019, hanno già avuto inizio. Le modalità di traduzione analizzate sono rispettivamente il doppiaggio e la sottotitolazione. Il primo è stato realizzato da SDI Media mentre i sottotitoli sono prodotti dai traduttori che lavorano per Netflix. Il lavoro è composto da quattro capitoli:

- nel primo viene fatta un'introduzione al mondo della traduzione e della traduttologia;
- il secondo capitolo è riservato ad un approfondimento sulla traduzione audiovisiva con particolare interesse nel doppiaggio e nella sottotitolazione;
- il terzo capitolo prevede un'introduzione alla serie televisiva con un breve riassunto generale dell'intera produzione insieme ad uno più dettagliato riferito esclusivamente al corpus preso in esame;
- nel quarto e ultimo capitolo viene analizzata la traduzione di numerosi esempi tratti dal primo episodio de "*La casa de papel*". L'analisi viene condotta principalmente seguendo un criterio lessicale che individua le particolarità linguistiche del testo di partenza e valuta le scelte effettuate nel testo di arrivo. Ogni esempio è strutturato in una triplice modalità che vede analizzate al contempo, insieme all'originale, entrambe le traduzioni, la versione doppiata e i sottotitoli.

## **CAPITOLO 1: UNA DEFINIZIONE DI TRADUZIONE**

Come già affermato precedentemente, il primo capitolo, per la maggior parte basato sugli studi e le ricerche di Hurtado Albir, presenta la traduzione a livello generale. Viene subito fatta una distinzione tra la traduzione e la più recente traduttologia, che si configura come l'insieme delle conoscenze riguardo l'esercizio traduttivo. Secondo l'autrice e traduttrice spagnola, la traduzione è anzitutto un atto di comunicazione che possiede un destinatario al quale l'accesso ad un testo sarebbe altresì impossibile. Anche il concetto di finalità comunicativa è importante, poiché tradurre non significa solamente trasformare una parola nel suo corrispondente in un'altra lingua, bensì riprodurre un'intenzione comunicativa, cosa che fa emergere anche la nozione di finalità. La traduzione, secondo García Yebra, è un processo che si divide in due fasi. La prima è detta di comprensione, durante la quale il traduttore, dopo una lettura attenta del testo di partenza, arriva a comprendere esaustivamente il messaggio. La seconda fase invece consiste nella riformulazione del messaggio compreso, in un testo d'arrivo in cui siano riprodotti il contenuto e il senso dell'originale. Hurtado Albir ci insegna che per classificare la traduzione si possono usare svariati criteri e non solo la tematica e la metodologia, come accadeva prima della nascita della traduttologia. Infatti, analizzare una traduzione significa anche considerare il cambio di codice, il grado di traducibilità, le differenze nel metodo traduttivo, nelle tipologie testuali, nel mezzo e nel modo di comunicazione. Dopo aver fatto una panoramica generale sul tipo, la modalità, la classe e il metodo di traduzione, viene dedicata una sezione alla figura del traduttore quale figura che rende tutto questo possibile. Per alcuni è semplice portatore di un messaggio con poca importanza, tuttavia dispone di un ruolo molto importante. Il traduttore viene considerato anche un autore vista la sua abilità nel ricostruire il testo originale al fine di renderlo accessibile ad un'altra cultura. Ecco che la metafora del traduttore negoziatore di Umberto Eco risulta adeguata. Le competenze di un traduttore non riguardano solamente l'aspetto linguistico e la capacità di cambiare rapidamente da un codice linguistico ad un altro, ma si estendono anche a conoscenze culturali, alla capacità di documentarsi e di utilizzare tutti gli strumenti che questa professione prevede.

Un traduttore deve anche essere in grado di dominare qualsiasi strategia traduttiva, necessaria per risolvere i vari problemi di traduzione.

Per preparare il lettore ad un'analisi di traduzione si è ritenuto opportuno elencare alcuni concetti centrali dell'analisi traduttologica, oltre a quello di fedeltà già ampiamente discusso e conosciuto. Il primo è il concetto di equivalenza che, nonostante le numerose definizioni e criteri per classificarla, ancora manca di una definizione condivisa all'unanimità. Dopodiché viene l'unità di traduzione, un concetto relazionato con la nozione di equivalenza e che si riferisce all'unità minima dalla quale un traduttore deve partire non solo per tradurre un testo, ma anche per intraprendere un lavoro di analisi. Alcuni considerano come unità di traduzione la singola parola, altri l'intero testo, altri ancora considerano il processo e la fase di comprensione e prevedono quindi una divisione in unità di significato. Hurtado Albir tenta di chiarire la confusione concettuale affermando che, trattandosi di un'unità comunicativa, la sua struttura varia secondo i casi. Il terzo concetto affrontato è quello che si riferisce alla natura della relazione fra la traduzione e l'originale, ovvero ciò che rimane invariato nel momento in cui si traduce. Siamo sempre all'interno del dibattito sulla fedeltà. Anche il metodo traduttivo è un altro concetto chiave della teoria della traduzione. Per Hurtado Albir è fondamentale considerare la multifunzionalità di un testo per poter sviluppare una definizione di metodo flessibile e dinamica. Successivamente vi è una sezione riservata alle tecniche di traduzione, da non confondere con il metodo, nonostante tra i due vi sia una relazione. Se il metodo è un procedimento, una scelta che coinvolge l'intero testo, la tecnica riguarda le microunità. A seconda del genere testuale, del tipo, della modalità, della finalità della traduzione e del metodo utilizzato, la tecnica utilizzata cambia. Un altro concetto rilevante è quello di strategia. Anche questa varia in base agli stessi criteri per i quali si adottano le tecniche di traduzione. Le strategie che un traduttore può adottare sono volte ad esempio a riprodurre la spontaneità di un testo nella lingua di arrivo, a reperire le informazioni necessarie. Le strategie sono in relazione anche con i problemi di traduzione, poiché sono meccanismi atti a risolverli. I problemi di traduzione sono un altro concetto chiave nell'ambito della traduttologia. Nonostante non si

disponga di una definizione o di una classificazione condivise, risultano essere delle difficoltà oggettive che il traduttore incontra nel momento di tradurre. Hurtado Albir li suddivide in problemi linguistici, extralinguistici e pragmatici. Imparare a conoscere un problema di traduzione è un'abilità fondamentale anche per la valutazione e la comparazione di traduzioni. L'ultimo concetto analizzato è quello di errore. Gli errori di traduzione possono verificarsi tanto nella fase di comprensione quanto in quella di riformulazione e possono essere errori di tipo linguistico nel testo di arrivo, ma anche veri e propri errori di traduzione che provengono da un'inadeguata interpretazione del testo di partenza.

## **CAPITOLO 2: LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA**

Quando si parla di traduzione audiovisiva si intende una qualsiasi modalità di trasferimento linguistico che si verifica con prodotti audiovisivi, ovvero con quei prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e visivo. Si tratta pertanto di un contesto in cui la dimensione testuale interagisce con il suono e le immagini. Negli ultimi vent'anni, si è verificato un aumento esponenziale dei prodotti audiovisivi, dovuto allo sviluppo della tecnologia dell'informazione e dei nuovi mezzi di comunicazione, e la TAV ha acquisito sempre più importanza. Il concetto di equivalenza riveste un ruolo importante anche in questo settore della traduzione: una traduzione che conserva il contenuto dei dialoghi originale e che suscita nello spettatore lo stesso effetto della versione di partenza, può definirsi una traduzione equivalente. Un'ulteriore questione da menzionare è quella del cosiddetto "discorso filmico". Si tratta di un linguaggio pianificato con lo scopo di sembrare autentico, dotato di un repertorio di registri predefiniti. Tanto nel doppiaggio come nella sottotitolazione, si registra la tendenza ad un appiattamento linguistico dei dialoghi originali soprattutto per quanto riguarda gli aspetti sociolinguistici presenti. Generalmente il risultato è un linguaggio più uniforme e una traduzione più standard e neutra. Le modalità di traduzione audiovisiva più note sono il doppiaggio, la sottotitolazione, il *voice-over*, la sottotitolazione per

sordi, l'audiodescrizione, la narrazione, i *funsubs*. L'interesse di questo capitolo è indirizzato principalmente verso le prime due modalità. In un prodotto audiovisivo doppiato, il codice visivo rimane invariato e, al testo originale, si sostituisce un altro testo orale in un'altra lingua. È un procedimento che si sviluppa in fasi e che prevede la collaborazione di più figure, tra cui l'adattatore, i doppiatori, i tecnici del suono e il direttore di doppiaggio. Insieme alla trasmissione fedele del contenuto, in questa modalità di trasposizione è necessario rispettare un sincronismo, costituito da tre fattori: il sincronismo labiale, il sincronismo cinesico e quello prossemico. Il traduttore dovrebbe inoltre tendere all'isocronia, ovvero il rispetto della durata delle battute durante le riprese, anche se il personaggio non si vede. Quando un doppiaggio rispetta questi criteri, si può definire sincrono. Le fasi di realizzazione del doppiaggio sono anzitutto la traduzione, seguita dall'adattamento del testo tradotto a tutti i criteri di sincrono sopra citati. Dopodiché si passa alla produzione, alla fase di direzione e interpretazione e alla fine si fa confluire tutto il lavoro fatto in un'ultima fase, nella quale la banda visuale viene unita ai dialoghi doppiati e alla banda sonora.

Per quanto riguarda la sottotitolazione invece si tratta di una modalità di traduzione che prevede il mantenimento dei dialoghi originali ai quali viene aggiunto, generalmente nella parte bassa dello schermo, un testo scritto - i sottotitoli - emessi simultaneamente alle battute dei personaggi nello schermo. Probabilmente, la sfida più grande per la sottotitolazione è la realizzazione della sincronia tra il codice linguistico e tutte le realtà paralinguistiche che si trovano nel prodotto audiovisivo, come ad esempio gli accenti, i gesti, la mimica. Quando si parla di sottotitolazione, è opportuno considerare anche la trasformazione diamesica. Spesso le differenze comunicative tra scritto e orale vengono ignorate e non si riproducono le peculiarità del testo recitato poiché con il sottotitolo tende a perdersi la tipicità della conversazione orale. Tutto questo provoca un appiattamento dello stile. Anche per quanto riguarda questa modalità di traduzione, esistono degli aspetti tecnici da tenere in considerazione. Vi sono anzitutto delle restrizioni formali relative alla disposizione dei sottotitoli nello schermo e al loro tempo di esposizione, allo spazio che possono occupare, alla loro lunghezza. Inoltre, gli

enunciati nello schermo devono generarsi con la stessa velocità dei dialoghi e al contempo permettere all'occhio umano di leggere comodamente. I sottotitoli si compongono di un massimo di due righe contenenti dai 28 ai 38 caratteri, spazi inclusi. Nel caso in cui risulta possibile disporre il messaggio in un'unica linea, questa scelta sarebbe da preferire. Si stima che un lettore sia in grado di leggere 12 caratteri al secondo. Esistono anche delle convezioni ortotipografiche che sono d'aiuto nella rappresentazione grafica come il trattino, le parentesi, i puntini di sospensione, le virgolette, la scrittura in corsivo. Uno dei procedimenti più caratteristici di questa modalità è la riduzione, che avviene dopo un'opportuna gerarchizzazione delle informazioni verbali del testo di partenza grazie alla quale si è stabilito quali sono quelle essenziali per garantire la continuità informativa e quali no. La riduzione si divide principalmente in due categorie: riduzione totale (eliminazione) e riduzione parziale (condensazione). La prima comporta l'eliminazione di parole o frasi intere che invece nella condensazione vengono solamente riassunte e riformulate, ridotte a livello linguistico. Anche la dicotomia tra domesticazione e straniamento è centrale in quest'ambito. L'una tende a produrre un testo fluido e accettabile per il destinatario nella cultura di arrivo mentre l'altra è consapevole di suscitare certa perplessità nella cultura ricevente poiché effettua scelte che conservano alcuni aspetti della cultura di partenza. Vi sono paesi che storicamente si configurano come stati in cui è più diffusa l'una o l'altra modalità di traduzione. Tra i paesi che privilegiano il doppiaggio ritroviamo l'Italia, la Gran Bretagna, la Francia, la Spagna e i paesi germanofoni come Germania, Austria e Svizzera. Dall'altro lato invece troviamo stati come il Belgio, Cipro, la Croazia, la Danimarca, la Finlandia, la Grecia. Le ragioni di questa divisione sono molteplici. Tra queste troviamo le dimensioni del paese e di conseguenza del pubblico di consumatori, la conformazione linguistica della popolazione, l'intensità della produzione cinematografica e anche le politiche proibizioniste.

Doppiaggio e sottotitolazione sono due ambiti della traduzione audiovisiva che presentano tra loro molte differenze, non solo nelle modalità di traduzione e nei procedimenti traduttivi, ma anche nella produzione stessa. Se da un lato, un'attività

di doppiaggio risulta dieci volte più cara, è anche vero che non subisce le stesse modifiche e riduzioni di una versione sottotitolata che, dal canto suo, è costretta a rispettare dei limiti e delle restrizioni maggiori. Allo stesso modo, il doppiaggio è anche più lento e laborioso mentre i sottotitoli sono più semplici e rapidi da creare, per non parlare dei costi di produzione nettamente inferiori. La visione di una pellicola sottotitolata implica anche un notevole sforzo a livello di concentrazione, che presenta il rischio di perdere qualche informazione. Ciononostante, è un ottimo esercizio per l'apprendimento di una lingua straniera.

### **CAPITOLO 3: “LA CASA DE PAPEL”**

“*La casa de papel*” è una serie televisiva spagnola ideata da Álex Pina e prodotta da Atresmedia in collaborazione con Vancouver Media. Il prodotto è stato distribuito in Spagna da Antena3 a partire dal 2 maggio 2017. La piattaforma di streaming online Netflix ha acquisito i diritti di distribuzione della serie modificando la durata e il numero degli episodi e distribuendola così in più paesi; ecco spiegato l'enorme successo a livello internazionale che l'ha convertita nella serie televisiva di lingua non inglese più vista nella storia di Netflix. Attualmente esistono due stagioni, ma le riprese della terza, che si prospetta uscire nel 2019, hanno già avuto inizio.

La trama de “*La casa de papel*” ruota interamente intorno ad un'enorme rapina presso la zecca spagnola. Il colpo, che si configura come il più grande della storia, non ha però un facile obiettivo. Il piano non prevede una semplice rapina, ma si struttura in maniera molto più ambiziosa. Il Professore, così si fa chiamare l'uomo misterioso che ha architettato tutto questo, ha infatti previsto che la banda di rapinatori rimanga all'interno dell'edificio per undici giorni, il tempo necessario per stampare duemila quattrocento milioni di euro con i quali sistemarsi per la vita. Dopo aver reclutato otto persone con precedenti penali e poco da perdere, il Professore le conduce in un casolare disperso nella campagna di Toledo per preparare il piano. Nessun membro del gruppo è a conoscenza delle vere identità

degli altri componenti, tant'è che ognuno avrà un soprannome che sarà il nome di una città. I rapinatori rimangono cinque mesi in questo luogo sperduto con l'obiettivo di studiare tutto nei minimi dettagli e prepararsi ad ogni possibile imprevisto. Al termine di questo periodo, la rapina ha inizio. Il gruppo si chiude all'interno dell'edificio mentre il Professore collabora e li aiuta dall'esterno. Le vite dei rapinatori si intrecceranno con quelle degli ostaggi, i lavoratori e i turisti in visita presenti nel momento dell'assalto. Inizierà anche una negoziazione con le forze dell'ordine. Ogni episodio è caratterizzato dall'insorgere di un imprevisto che metterà a dura prova l'intero gruppo.

In merito al corpus che è stato scelto per l'analisi, ecco un riassunto più dettagliato del primo episodio. Lo schermo si apre con Tokyo che appare fin da subito come la voce narrante dell'intera storia. Ricercata, decide di fare un'ultima telefonata alla madre prima di fuggire definitivamente dandole appuntamento in un posto. Lei però non sa che la conversazione è intercettata e che la polizia le sta tenendo un'imboscata. Poco dopo aver attaccato il telefono, una macchina si avvicina a lei e dall'interno la voce di uomo, che si scoprirà essere poi il Professore, la avverte del pericolo verso il quale si sta dirigendo. Qui avviene la proposta della rapina, che Tokyo decide di accettare. Poco dopo si vede la banda al completo, riunita nella casa di campagna in provincia di Toledo, un luogo isolato e distante dalla confusione in cui trascorreranno cinque mesi studiando come realizzare la rapina. Il Professore dà il benvenuto agli otto rapinatori e la voce di Tokyo presenta gli altri personaggi: Berlino, Mosca, Denver, Rio, Nairobi, Helsinki e Oslo. Tutti ignorano le vere identità degli altri componenti e questa situazione deve rimanere invariata per la riuscita del piano, ordini del Professore. Un'altra condizione fondamentale è che non devono esserci vittime, dev'essere una rapina senza sangue. Poco dopo che il Professore svela il luogo della rapina, entriamo già nel vivo della storia perché si presenta subito il giorno dell'assalto. Il Professore ha previsto che per entrare all'interno dell'edificio occorre farlo mediante il camion che trasporta le bobine di carta per la stampa delle banconote e così accadrà. Le telecamere riprendono poi una classe di alunni in visita alla zecca di stato. Tra questi ci sono Alison e Pablo, tra cui nasce un flirt. Nel frattempo, alla zecca, lo

spettatore scopre la relazione segreta fra il direttore Arturo Román e la sua segretaria Mónica Gaztambide, che si scopre incinta. Gli assalitori fanno irruzione all'interno dell'edificio seminando il panico. Alison viene persa di vista perché si è nascosta nei bagni ad amoreggiare con il compagno. Tokyo va alla ricerca di Alison che si intuisce quindi essere un ostaggio di primaria importanza. Dopo aver riunito tutti gli ostaggi, Berlino si presenta e avvisa i presenti che, se obbediranno, tutto andrà per il meglio. In un'altra zona dell'edificio, Mosca, grazie alle sue abilità manuali apre il caveau in cui si trova il denaro stampato con il quale i rapinatori dovranno riempire le borse. Dovranno infatti fingere di voler fuggire con quel denaro prima di chiudersi all'interno della zecca per iniziare a stampare il loro denaro. Successivamente, un flashback rivela la relazione segreta fra Tokyo e Rio e il momento in cui la sera prima della rapina, lui le ha fatto una proposta di matrimonio. I rapinatori si preparano quindi a mettere in scena la fuga con le borse piena di banconote. Escono dall'edificio, ma arriva prontamente un'auto della polizia. Da questa scendono due uomini, uno dei quali spara in direzione di Rio, facendolo cadere a terra. Tokyo, impulsiva, inizia a sparare all'impazzata. L'episodio termina con uno dei poliziotti ferito e quindi con la prima regola del piano infranta.

#### **CAPITOLO 4: ANALISI DELLA TRADUZIONE**

Questo capitolo tratta l'analisi della traduzione italiana di alcuni esempi presi dal primo episodio de *“La casa de papel”*. L'analisi è strutturata in modo tale da avere a fronte il testo originale, la versione doppiata e anche i sottotitoli. L'analisi verrà argomentata anche con il riconoscimento delle tecniche di traduzione utilizzate. L'impianto dell'analisi è per lo più di stampo lessicale e si struttura nelle seguenti sezioni:

##### **Realia**

I *realia*, noti anche come “parole culturali” o culturemi sono termini del linguaggio comune utilizzati per designare svariati aspetti della vita culturale di un paese:

oggetti, ambiente geografico, vita politica, alimenti, ecc. Questa sezione prevede l'analisi di quattro esempi.

### **Alimenti**

All'interno del corpus si riscontra la presenza di due alimenti dei quali risulta interessante esaminare le traduzioni.

### **Linguaggio colloquiale**

La terza sezione fa riferimento ai colloquialismi. La sceneggiatura dell'episodio si presenta in certi momenti piuttosto ricca di parole provenienti dal linguaggio colloquiale. È interessante, in questo caso, valutare le traduzioni e fare delle considerazioni riguardo la standardizzazione del linguaggio come universale della traduzione.

### **Espressioni idiomatiche**

È stata ritrovata un'espressione idiomatica all'interno del corpus. Le scelte adottate differiscono particolarmente tra doppiaggio e sottotitolazione e per questo risulta interessante analizzarle.

### **Allusioni letterarie**

Si è deciso di riportare due esempi in cui si ritrovano delle allusioni letterarie. Il primo esempio riguarda l'originale, mentre il secondo presenta il rimando letterario all'interno della versione tradotta.

### **Antroponimi**

Ad uno degli ostaggi viene affibbiato un soprannome costruito con il suffisso tradizionale spagnolo -ito. Vista la peculiarità del suffisso, si è ritenuto opportuno analizzare e valutare le rispettive traduzioni.

### **Turpiloqui e parolacce**

La serie televisiva contiene svariate parti in cui il linguaggio diventa scurrile e si serve di parolacce. Sono state riscontrate alcune differenze nelle traduzioni rispetto all'originale e per questo analizzate, in particolar modo una tendenza alla censura.

### **Strategie di riduzione nella sottotitolazione**

Questa sezione riguarda esclusivamente la versione sottotitolata ed è costituita da un'analisi, basata su esempi, delle tecniche di riduzione di cui si è solo accennato nel capitolo due.

### **Omissione e aggiunta di battute nel doppiaggio**

Dopo aver individuato nella versione doppiata delle incongruenze dovute alla completa eliminazione di battute o all'aggiunta di frasi non pronunciate nell'originale, si è deciso di creare questa sezione per esporre la questione.

### **Errori di traduzione**

L'ultima sezione è dedicata agli errori di traduzione di tipo lessicale riscontrati durante la lettura degli script. Una sottosezione riguarda anche gli errori di traduzione presenti nei sottotitoli rispetto ai tempi verbali.