



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea Magistrale  
in Interpretariato e Traduzione Editoriale e Settoriale  
Classe LM-94

Dipartimento degli Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea  
e Scuola in Economia, Lingue e Imprenditorialità per gli  
Scambi Internazionali

Tesi di Laurea

La traducción de los vulgarismos en la subtitulación español-italiano: un  
análisis contrastivo a partir de la serie *La Casa de papel*

**Relatore**

Giuseppe Trovato

**Correlatore**

Patrizio Rigobon

**Laureanda**

Beatrice Maria Inglese

Matricola 853078

**Anno Accademico**

2021/2022

## Resumen

El objetivo de mi trabajo es desarrollar un análisis contrastivo sobre la subtitulación del español al italiano de la primera temporada de *La Casa de Papel*, centrándose en el uso del lenguaje vulgar.

Mi tesis consta de una breve introducción en la que se expone el enfoque del trabajo y la trama de la serie de televisión, tres capítulos que constituyen el núcleo del trabajo y las conclusiones finales.

El primer capítulo trata de la traducción audiovisual y de medios especializados, en particular de la subtitulación y sus técnicas. El segundo se centra en la traducción en el ámbito del lenguaje soez y su evolución, ofreciendo primero una visión general y luego refiriéndose específicamente a la serie de televisión examinada: en él se transcriben todas las líneas que contienen expresiones vulgares, acompañadas de la propia traducción italiana, divididos por categoría de vulgarismo y frecuencia de aparición en el texto.

El tercer y último capítulo es quizás el más importante, ya que representa el verdadero comentario del análisis realizado. Se discuten todas las técnicas de traducción utilizadas, teniendo en cuenta omisiones, peculiaridades de la lengua española y otras especificaciones.

Las conclusiones finales confirman el éxito de mi análisis.

La tesis va acompañada de un anexo, es decir, la transcripción completa de diálogos españoles y subtítulos italianos de los episodios.

## Abstract

L'obiettivo della mia tesi è sviluppare un'analisi contrastiva sulla sottotitolazione dallo spagnolo all'italiano della prima stagione de *La Casa de Papel*, focalizzandosi sull'uso del linguaggio volgare.

Il mio elaborato è composto da una breve introduzione che accenna al focus del lavoro e alla trama della serie televisiva, tre capitoli a costituirne il cuore principale e le conclusioni finali.

Il primo capitolo tratta la traduzione audiovisiva e specialistica per i media, in particolare la sottotitolazione e le sue tecniche.

Il secondo si concentra, invece, sulla traduzione del linguaggio volgare e la sua evoluzione, facendone prima un quadro generale e poi nello specifico applicata alla serie televisiva presa in esame: in esso sono riportate tutte le battute contenenti turpiloqui, accompagnate dalla propria traduzione italiana e divise per categoria di turpiloquio e per frequenza di occorrenza nel testo.

Il terzo e ultimo capitolo è forse il più importante, poiché rappresenta il vero e proprio commento dell'analisi svolta. Vengono spiegate tutte le tecniche traduttologiche utilizzate, facendo caso a omissioni, particolarità della lingua spagnola e ulteriori specifiche.

Le conclusioni finali confermano la riuscita dell'analisi da me eseguita. Ad accompagnare l'elaborato vi è un *anexo*, ossia la trascrizione integrale di dialoghi spagnoli e sottotitoli italiani degli episodi.



## ÍNDICE

Resumen	p.1
Índice	p.3
Introducción	p.5
Agradecimientos	p.9
1. La traducción audiovisual y los subtítulos	p.11
1.1. El traductor	p. 11
1.2. La traducción en el pasado	p.12
1.3. La traducción en el presente	p.13
1.4. La traducción intralingüística, interlingüística e inter semiótica	p.14
1.4.1. La traducción intralingüística	p.14
1.4.2. La traducción interlingüística	p. 15
1.4.3. La traducción inter semiótica	p. 15
1.5. La traducción audiovisual	p. 16
1.5.1. El subtítulo	p. 19
1.5.2. La variación diatópica en los subtítulos	p. 22
1.5.3. La subtitulación en el pasado	p. 25
1.5.4. Cuestiones terminológicas	p. 27
1.5.5. El metatexto	p.27
1.5.6. Restricciones	p. 28
1.5.7. El uso del color	p. 30
1.5.8. Los subtítulos acumulativos	p. 32
1.5.9. La puntuación	p. 32
1.5.10. Las estrategias de subtítulo	p. 35
1.6. La Casa de Papel	p. 38
1.7. El foco	p. 40
2 El lenguaje soez en la traducción audiovisual	p. 43
2.1. El lenguaje soez en el pasado	p. 44
2.2. El sistema de clasificación	p. 45
2.3. El lenguaje soez hoy en día	p. 45
2.4. Las categorías de lenguaje soez	p. 47
2.5. La variación diatópica	p. 48
2.6. Las funciones del lenguaje soez	p. 50

2.7. El hablado fílmico	p. 52
2.8. La mujer vulgar	p. 53
2.9. Las categorías lexicales de lenguaje soez	p. 62
2.9.1. El sexo	p. 64
2.9.2. La blasfemia	p. 64
2.10. Estrategias de traducción	p. 65
2.10.1. La forma	p. 65
2.10.2. El contenido	p. 67
2.11. Ocurrencias de lenguaje soez	p. 68
2.12. Resultados	p. 71
3. Comentario traductológico	p. 95
3.1. Puta	p. 95
3.2. Coño	p. 109
3.3. Zorra	p. 110
3.4. joder	p. 111
3.5. Follar	p. 113
3.6. Mierda	p. 115
3.7. Cojones	p. 117
3.8. Puto y puñetero	p. 118
3.9. Gilipollas y cabrón	p. 120
3.10. Traer al paio y soplarne	p. 121
3.11. Cuestión de dimensiones	p. 122
3.12. Insultos homófobos	p. 122
3.13. Casos particulares	p.123
3.14. ¿Vulgar o no vulgar?	p. 125
Conclusiones	p. 129
Bibliografía y referencias del web	p. 131

## INTRODUCCIÓN

El objetivo del siguiente trabajo es analizar la lengua vulgar en el contexto de la subtitulación, una de las técnicas más utilizadas en el ámbito de la traducción audiovisual, relacionada con un género de productos casi nuevo: las series de televisión. Como inspiración examinaremos los diálogos originales y los subtítulos en italiano de la primera temporada de la famosa serie *La Casa de Papel*, producida originalmente por la cadena de televisión española Antena 3 en mayo de 2017, y posteriormente adquirida por Netflix en diciembre de 2017. Es necesario y fundamental detenerse en la trascendencia de esta serie de televisión, no sólo para España sino para todo el mundo: numerosos estudios confirman oficialmente a *La Casa de Papel* como el producto televisivo de Netflix más visto en todo el mundo, además de ganador en 2020 del premio homónimo como 'Mejor Serie y Película a nivel mundial' y responsable de la difusión de numerosas modas y fenómenos, entre ellos el “Bella ciao”, que se han convertido en estatus a nivel mundial.

La serie, traducida y subtitulada en diez idiomas, entre ellos el checo, el hindi, el árabe y el ucraniano, y audio descrita en español e inglés para ciegos, tuvo un impacto increíble en toda la rama de la traducción audiovisual, revolucionando el concepto de la serie de televisión como una especie de manifiesto, representado por una película de acción en clave española con una moraleja. Lo que será de nuestro interés en este trabajo, de hecho, es también y sobre todo el nacimiento y la evolución de los productos audiovisuales desde sus inicios hasta la actualidad, empezando por las primeras películas con audio y subtítulos, pasando por los programas de audio descripción digital como Televideo y llegando a la actualidad, años en los que las plataformas de streaming como Netflix, Amazon Prime Video y DAZN se han impuesto en todo el mundo, y suponen el mayor avance en el ámbito audiovisual. Veremos, pues, si la subtitulación en italiano de la serie considerada estará al mismo nivel que la versión original en cuanto al uso del lenguaje vulgar, o si una lengua más que otra tiende a mitigar y neutralizar el vulgarismo; en este análisis se tendrán en cuenta, sin duda, los factores técnicos, temporales y formales, así como los problemas propios del proceso de subtitulación. Estas limitaciones son las que hacen que la investigación en el ámbito audiovisual sea interesante y útil, tanto para la enseñanza como para la investigación académica y profesional, pero también y sobre todo con vistas a mejorar la calidad de un servicio ofrecido por un tipo de plataforma utilizada en todo el mundo.

En el primer capítulo introduciremos, en primer lugar, el concepto clave de traducción y de traductor, seguido de una definición de la Traducción Audiovisual (TAV) y de una amplia panorámica de la

misma, enriquecida con una breve descripción de cada uno de sus subgéneros; continuaremos con el concepto de variación diamésica, para centrarnos a continuación en el foco de nuestro trabajo, es decir, el subgénero de los subtítulos, basándonos en la bibliografía actualmente disponible. Las principales fuentes en las que nos inspiraremos son Díaz Cintas, Fuentes Luque Gottlieb y Gambier, que nos han ayudado a definir no sólo los dos conceptos de HST y subtítulos, sino también a establecer los criterios más estándar posibles para la subtitulación. No faltará en este capítulo, como en el segundo, una panorámica histórica, sin ninguna pretensión de exhaustividad. Al final de esta primera parte, se examinarán todas las estrategias de traducción más importantes que se utilizan hoy en día, cada una de ellas acompañada de un breve extracto de muestra tomado de los diálogos de la primera temporada de la serie analizada.

En el segundo capítulo nos ocuparemos del mundo del lenguaje vulgar en el ámbito audiovisual. Comenzaremos con la definición actual del lenguaje obsceno, para pasar después a un repaso histórico de su representación en el cine; observaremos su evolución junto a la de los estereotipos, especialmente los femeninos, nacidos en la época del cine, perfectamente representados por las principales protagonistas de *La Casa de Papel*. Introduciremos el concepto de *doppiaggese*, término creado para describir el lenguaje hablado fílmico del doblaje, y continuaremos profundizando en las emociones e intenciones del hablante detrás de las expresiones lunfardas, distinguiéndolas por categorías semánticas y deteniéndonos especialmente en los ámbitos sexual y religioso; concluiremos el capítulo con una descripción de las principales estrategias de traducción, en lengua vernácula, y concretamente con una lista de las ocurrencias de cada epíteto obsceno en esta serie, dividiéndolas según su frecuencia.

En el tercer y último capítulo de este trabajo, sin embargo, nos centraremos en el análisis propiamente dicho de los diálogos y los subtítulos, es decir, en la comprobación del trabajo realizado por los traductores de Netflix en función de las estrategias previamente exploradas y de los condicionantes contextuales que presenta el texto. El análisis se basará en varios criterios y evaluará los casos de traducciones literales, calcos, modismo y equivalencia más o menos neutralizada. Todo ello constituirá un comentario sustancial realizado también gracias al apoyo de fuentes específicas, entre las que se encuentran el Grande Dictionario Zanichelli, la Real Academia Española y la Enciclopedia Treccani. Será un viaje lingüístico, pero sobre todo cultural por la primera temporada de una de las series de Netflix más queridas del mundo.

Por último, en las conclusiones, evaluaremos si la traducción de la versión subtitulada al italiano estará al mismo nivel que la versión original en cuanto al uso del lenguaje obsceno, o si una lengua

más que la otra tiende realmente a neutralizar el vulgarismo. A continuación, haremos una valoración general de la eficacia de la traducción realizada y de su correspondencia textual con la lengua hablada, así como de la necesidad de nuevos estudios de profundización, nuevas mejoras e investigaciones en este ámbito.





*A mis padres que nunca dejaron de creer en mí, a pesar de mis decisiones no siempre compartidas por ellos.*

*A mi hermana, simplemente mi alma.*

*A mis abuelos que son las raíces de mi familia.*

*A Cecilia, Rebecca, Margherita, Giuditta, Caterina, Laura, Massimiliana, Vittoria, y a todos mis amigos que han estado a mi lado estos dos últimos años, apoyándome y soportándome, cuando ni siquiera yo podía hacerlo.*

*A todas las personas que han cruzado mi camino y han seguido conmigo, con las que hoy comparto esta alegría.*

*Y por último, a mí misma: ¡claro, siempre.*



## Capítulo 1:

### La traducción audiovisual

#### 1.1. El traductor

El lector ideal es el traductor. Es capaz de desmenuzar un texto, retirarle la piel, cortarlo hasta la médula, seguir cada arteria y cada vena y luego, poner en pie a un nuevo ser viviente.<sup>1</sup>

Con esta y otras imágenes igualmente verídicas, Alberto Manguel dibuja un identikit del lector ideal, a su juicio perfectamente representado por el traductor: completo, competente, consciente e implacable. El que existe en el momento que precede a la creación.<sup>2</sup>

El traductor es un lector sincero y comprensivo, porque sabe leer más allá que las palabras; a menudo subestimamos esta figura, olvidando cómo detrás de una operación de este tipo se esconda un proceso creativo notable. Puede parecer obvio, pero no es suficiente conocer bien los idiomas en cuestión y saber hablarlos. Como cualquier trabajo eso requiere habilidades, conocimientos y destrezas muy específicas, así como el estudio en profundidad de una serie de fundamentos.

Por ejemplo, según ciertos escritores italianos de los comienzos del Renacimiento, las traducciones son como las mujeres: feas si son fieles, e infieles si son hermosas.<sup>3</sup> Hay diferentes escuelas de pensamiento sobre esta cuestión, que para los que trabajan en este campo es sin duda una de las más reiteradas y debatidas. De toda manera, la vamos a introducir más adelante.

Antes de analizar el concepto de traducción audiovisual, para adentrarnos en el mundo de la subtitulación, es necesario revisar primero algunos conceptos clave sobre la teoría de la traducción.

#### Teoría de la traducción

¿Cuántos de nosotros, al hojear un libro, prestamos atención al traductor? La respuesta es pocos, desafortunadamente. Si no fuera así, nos daríamos cuenta de que con demasiada frecuencia se le

---

<sup>1</sup> A. Manguel, *Propuestas para definir el lector ideal*, Babelia, El País, 2003.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> E. A. Nida, *Towards a Science of Translating*, Leiden: E. J, 1964.

menciona entre las últimas entradas y en letras microscópicas, casi como si hubiera sido olvidado y añadido al final. En efecto, a pesar de ser una de las profesiones más antiguas de la historia, es sin duda una de las menos valoradas en el ámbito literario; lo confirma la creencia, banal pero demasiado común, que traducir significa simplemente trasladar un enunciado de un idioma a otro, parafraseándolo apenas y sólo cuando es necesario. El traductor se ha convertido así, a lo largo de los siglos, en una especie de figura fantasma: un fenómeno del que se oye hablar a menudo pero que nadie reconoce realmente como tal. Una lengua no es sólo un código comunicativo, sino también y sobre todo sinónimo de identidad. Relacionarse con un hablante extranjero significa, por tanto, embarcarse en un viaje a través de su cultura y sus tradiciones, y para abordarlo se necesita una guía, así como un medio que transmita el mensaje y lo recodifique con la misma eficacia. Por tanto, si tuviéramos que representar al traductor con una imagen, sería sin duda un puente: eso conecta la lengua A, o *source language*, a la lengua B, *target language*. Entendemos, por tanto, que su aportación es fundamental, ya que al reinterpretar deja su firma, una huella fruto de su estilo y experiencia, enriqueciendo el enunciado sobre el que trabaja. Por eso, evidentemente, no se pueden comparar ni los dos traductores más cualificados del mundo porque, como todo, es esencialmente una cuestión de gusto personal. Por citar a dos de las más famosas traductoras italianas y mundiales, hay quien puede encontrarse más en la línea de Carmignani (traductora de Neruda y García Márquez), cuyo estilo *domesticador y alienante*<sup>4</sup> diluye el paso de una lengua a otra en muchos momentos sucesivos e incluso considera imprescindible visitar los lugares mencionados por el autor; al igual que muchos lectores apreciarán, en cambio, el rigor de Vezzoli (ganadora del Premio Zanichelli en 2015), que lee absolutamente todo el libro antes de empezar a trabajar y ha declarado en el pasado que se siempre se aseguró de *no encontrar ninguna tontería en su mesa*. Por estas y otras razones se intuye que, aunque el traductor se parece más a un triste cliché, no puede ser sustituido ni siquiera por el mejor software y/o diccionario académico en circulación (suponemos que se trata de una traducción profesional, no amateur, pero especificaremos las diferencias más adelante).

## 1.2. La traducción en el pasado

La traducción es, literalmente, una de las profesiones más antiguas del mundo: sus orígenes datan al año 3.000 a.C., pero podemos decir que las raíces de las obras traducidas tal y como las conocemos hoy estilísticamente se remontan a la época del Renacimiento. Quien sabe que hubiera sido, por

---

<sup>4</sup> Martini, Isabella, *Translating Alice Munro's "Deep Holes": Linguistic Tools and Strategies for a Case Study*, in Oriana Palusci (a cargo de), *Alice Munro and the Anatomy of the Short Story*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 179.

ejemplo, si no se hubieran traducido a la literatura francesa, española e inglesa, respectivamente, *Astérix el Galo*, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* y *Alicia en el País de las Maravillas* (todas ellas obras maestras con más de 100 versiones en todo el mundo). El caso histórico más llamativo es, por supuesto, la Biblia, traducida actualmente a un total de 1.109 idiomas; la mayoría de las versiones se remontan a los dos últimos siglos. En el caso de una obra de este tipo, se puede decir que la traducción no sólo ha representado la difusión de un texto fundamental a más países, sino que, como mínimo, ha dado un giro e impulsado el desarrollo de la lengua de destino. Esto fue precisamente lo que ocurrió con la revolucionaria y memorable versión alemana de Lutero (1522). Sin embargo hay que tener en cuenta que, hasta hace unas décadas, las traducciones se realizaban casi siempre algunos meses, sino años, después de la publicación de la obra original. La consecuencia fue que, evidentemente, algunas obras magistrales de historia o de literatura llegaron muy tarde a algunos países. Este fue el caso de *Pensamiento y lenguaje*, de Vygotsky, que sólo se publicó en ruso en 1934 y fue luego retirado por las autoridades, para volver a ser traducido al inglés a principios de los años sesenta.

### **1.3. La traducción en el presente**

Traducir hoy en día tiene un significado completamente diferente, ya que los avances tecnológicos han permitido desarrollar nuevas técnicas y acelerar los tiempos, así que las traducciones actuales se realicen casi al mismo tiempo que el texto original y, sobre todo, prácticamente cualquier tipo de producto sea accesible a cualquiera en tiempo real. Aunque el traductor todavía no se considera una figura prominente como la del escritor, como ya se ha mencionado, sigue siendo uno de los oficios profesionales más prestigiosos para quienes eligen estudiar idiomas. Van desde agencias de relaciones públicas, marketing, turismo, eventos, operadores turísticos, transporte y multinacionales. En lo que respecta a la administración pública, las personas con un título universitario pueden presentarse como traductoras, correctoras-traductoras, traductoras-intérpretes, mediadoras lingüísticas, asistentes lingüísticas. Otra opción interesante es presentarse a organizaciones internacionales (ONU, OTAN, UE, etc.). Entre ellos se encuentran, en particular, el Parlamento Europeo, la Comisión Europea y el Tribunal de Justicia de la Unión Europea, que emplean permanentemente a unos 350 intérpretes y a más de 2.500 intérpretes autónomos, mientras que sólo la CEE emplea actualmente a 1.600 traductores.

De toda manera, los traductores más valientes son los *freelancer*: suelen empezar con unas prácticas en una agencia de traducción y/o dándose a conocer, a través de las redes sociales y el boca a boca,

para luego crear el propio círculo personal de clientes. El aprendizaje en este caso es mucho más complejo, pero con las estrategias adecuadas y un buen uso del ordenador, puede ser una alternativa válida para dar los primeros pasos en este mundo.

#### **1.4. Traducción intralingüística, interlingüística e inter semiótica**

Al realizar un proceso de traducción de cualquier tipo, es inevitable llevar a cabo un razonamiento espontáneo para tratar de averiguar mentalmente lo que se quiere expresar, y devolver un concepto, en una palabra, una palabra en una idea y una idea en una imagen. Sin embargo, si tomamos el caso de dos hablantes extranjeros que no conocen la lengua del otro, la comprensión mutua será imposible si la palabra no es en absoluto icónica.<sup>5</sup> Por ejemplo, en el caso de una conversación entre un alemán y un inglés, el mensaje será casi deducible, ya que ambos pertenecen a la rama anglófona, pero en el caso de un hablante nativo español o de cualquiera lengua latina en lugar de uno de estos dos, habría que llevar a cabo más pasos, realizando así un "cambio" mental de un grupo lingüístico a otro, cosa mucho menos inmediata. Si nos referimos, pues, a una característica de una determinada cultura, será imposible que un no nativo entienda su significado a menos que no se utilice un canal de comunicación distinto del habla, como imágenes, signos.

En 1959, el lingüista, fonólogo y teórico literario ruso Roman Jakobson esbozó por primera vez tres tipos distintos de traducción en su famoso artículo *Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción*:

- Intralingüística
- Interlingüística
- Inter semiótica

##### **1.4.1. La traducción intralingüística**

La traducción *intralingüística / endolingüística o reformulación*, consiste en la interpretación de signos lingüísticos mediante otros signos de la misma lengua.

Esencialmente, significa la reinterpretación de una frase en la misma lengua y con el mismo código lingüístico. Para aplicarlo, se puede recurrir a sinónimos, neologismos, calcos y préstamos, con el uso de un diccionario específico, parafraseando así la frase; un ejemplo práctico esencial puede ser la

---

<sup>5</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/iconicita> ;

traducción de un texto poético a prosa. Otros ejemplos son la traducción de una frase del castellano al español latinoamericano, o del inglés británico a la jerga americana.

#### **1.4.2. La traducción *interlingüística***

La traducción *interlingüística* o *traducción propiamente dicha* es la interpretación de signos lingüísticos mediante otra lengua.

En términos sencillos, es la traducción de un mensaje en una lengua de origen a una lengua de destino. Jakobson rebautiza este tipo de traducción con el término de *traducción intercultural* porque según él, como ya se mencionó en el íncipit del mismo trabajo, este tipo de operación no sólo implica a la lengua en sí, sino a todo el contexto del que forma parte. Reconocemos varias categorías:

- Traducción especializada
- Traducción literaria
- Traducción audiovisual
- Localización
- Transcripción
- Todos los tipos de interpretación

#### **1.3.3. La traducción inter semiótica**

Por último, Jakobson define *la traducción Inter semiótica o transmutación*: consiste en la interpretación de signos lingüísticos mediante signos no lingüísticos.<sup>6</sup>

Implica una enorme cantidad de dinámicas comunicativas cotidianas, desde el uso de sonidos, como las onomatopeyas, hasta los lenguajes que explotan el canal visual-gestual (como la lengua de signos), pasando por los gestos (como el saludo con la mano), o los emojis que utilizamos en los mensajes de texto.

Sin embargo, para que el mensaje se comunique eficazmente, es necesario establecer un equilibrio entre el emisor y el receptor, asegurándose de que tengan la misma intensidad y modalidad de

---

<sup>6</sup> [https://archivio.pubblica.istruzione.it/polifonia/allegati/polifonia\\_traduzione.pdf](https://archivio.pubblica.istruzione.it/polifonia/allegati/polifonia_traduzione.pdf)



transmisión del enunciado. Esto es crucial para evitar malentendidos o situaciones de incomodidad y vergüenza.

Este tipo de traducción puede ser el más difícil de aplicar y el más arriesgado, ya que puede provocar malentendidos, pero en realidad suele ser el más eficaz. Unos ejemplos podrían ser la reproducción del texto de una canción, una coreografía o un retrato. De este modo, no sólo se transmitirá un mensaje en un código lingüístico diferente al hablado, sino que también se transmitirá probablemente la emoción que el locutor quería lanzar con su mensaje. La traducción audiovisual pertenece a esta última categoría.

### **1.5. La Traducción Audiovisual (TAV)**

Uno de los padres de la TAV (traducción audiovisual) fue el lingüista Chaume, que junto con otros filólogos como Gambier, Díaz Cintas, Luyken, Chaves, Agost, Linde y Kay, dieron una definición hacia principios de la década de 2000.

Este tipo de traducción tiene su origen en medios como el cine y la televisión, y hasta hace unos años, el término audiovisual sólo se refería a las pantallas de televisión; posteriormente, se amplió el significado de este concepto, introduciendo el término de *traducción de pantalla*, que incluía también los monitores virtuales, como la pantalla del ordenador en los programas multimedia (estilo karaoke), y luego también todos los dispositivos tecnológicos en general, como los videojuegos, y todo lo relacionado con la tecnología de la información, cuyo uso en términos técnicos se denomina localización. Esta expresión, en los últimos tiempos, ha cambiado su nombre por el de traducción multimedia.

Actualmente existen muchos tipos de traducción audiovisual. El lingüista Gambier clasifica un total de trece, ocho de los cuales se definen como dominantes y otros cinco definidos desafiantes.

Entre las tipologías dominantes están el doblaje, la subtitulación interlingüística, la traducción simultánea, la producción multilingüe, el voice-over, la interpretación consecutiva, simultánea y el comentario libre.

Las tipologías desafiantes son las más complejas: sobretitulación, subtitulación simultánea, interpretación simultánea, comentario libre, descripción audiovisual, traducción del guion y subtitulación intralingüística para sordos.

Los tipos de TAV más conocidos son:

- Doblaje
- Subtitulado
- Locución
- Medio doblaje
- Interpretación simultánea
- Narración
- Comentario libre
- Traducción a la vista
- Animación
- Traducción multimedia

<b>CHAUME 2004</b>	<b>GAMBIER 2004</b>	<b>DÍAZ CINTAS 2001 LINDE Y KAY 1999 GAMBIER 1996</b>	<b>CHAVES 2000 AGOST 1999 LUYKEN 1991</b>
Doblaje	Doblaje	Doblaje	Doblaje
Subtitulado	Subtitulación interlingüística	Subtitulación	Subtitulación
Locución	Subtitulación intralingüística	Subtitulación en vivo	
Voice-over	Voice-over	Voice-over	Voice-over
Medio doblaje			
Interpretación simultánea	Interpretación	Interpretación consecutiva Interpretación simultánea	Interpretación simultánea
Narración		Narración	Narración
Comentario libre	Comentario libre	Comentario	Comentario
Traducción a la vista	Traducción simultánea o a la vista		
Animación			

Traducción multimedia			Traducción multimedia
	Traducción de escenarios o guiones		
	Descripción de audio		
	Producción multilingue		
		Difusión multilingue	

7

Una de las principales dificultades de este tipo de traducción es el humor, que no sólo se refiere a los modismos o las metáforas, sino también a los clichés culturales típicos que a menudo no son familiares, sino desconocidos, para el espectador del producto traducido. Además, es bien sabido que en cada país la gente se ríe de cosas diferentes, ya que la ironía forma parte de la cultura de un país. Por eso, como el humor no es una cuestión puramente lingüística sino geográfica, si es necesario para la traducción, en algunos casos se opta también por la traducción dentro de la misma lengua (por ejemplo, del inglés americano al británico o del francés de Francia al francés de Canadá).

En estos casos, se elige entre CO ("cultura original"), es decir, conservar el aspecto cultural de la lengua de origen y perder el humor o CT ("cultura de la traducción"), es decir, conservar el humor, pero perder la fidelidad a la cultura de la lengua de origen. Más problemático aún es el aspecto de la auto ironía, ya que, por ejemplo, los italianos se ríen de los ingleses, pero no de lo mismo que se ríen de ellos mismos, y esto es así en todos los países.

En cuanto a otros aspectos culturales, la globalización de las últimas décadas ha desempeñado un papel totalmente innovador en el TSM, que tiene aspectos positivos y negativos. Dos factores especialmente significativos son el diacrónico y el diatópico, es decir, su evolución en el tiempo y en el espacio: escuchamos música de smartphones chinos, comemos comida tailandesa y bebemos vino francés, y luego vamos a los clubs a bailar reggaetón. Esta mezcla de culturas, ahora casi indistinguibles, ha permitido que el espectador encuentre mucho más familiar una ciudad extranjera viendo una película, que un pequeño pueblo a pocos kilómetros de su casa en la vida real. En cuanto al tiempo, podemos afirmar con certeza que el espectador o consumidor de hoy poco o nada tiene que ver con el de hace unas décadas y que cuanto más tiempo pasa, más se acelera este proceso, reduciendo el desfase entre una generación y la siguiente. Por eso, por ejemplo, si vemos cualquier

---

<sup>7</sup> Tabla ilustrativa de los tipos de TAV más comunes.

película producida en 2005, es muy probable que la encontramos lento y que los usos y costumbres de los personajes nos parezcan antiguos.

La traducción audiovisual puede considerarse desde dos perspectivas diferentes:

- cultural: la traducción se entiende como un producto, fruto del contacto entre dos culturas que se encuentran, la cultura de origen (CO) y la cultura de la traducción (TC);
- procesual: la traducción se entiende como un proceso que tiene en cuenta tanto los elementos de distinción cultural entre las dos lenguas, como los de variación diatópica dentro de la misma lengua (es decir, de diferentes códigos lingüísticos utilizados simultáneamente).<sup>8</sup>

### 1.5.1. El Subtitulado

El subtitulado es una de las modalidades de la traducción audiovisual, los productos se comunican simultáneamente a través de dos canales, el acústico y el visual. Por esta razón, requiere una serie de habilidades precisas que tienen en cuenta ambos canales, visual y auditivo.

- **Habilidades textuales:**

- comprender la intención/mensaje del hablante (intención ilocutiva);
- ser capaz de separar las ideas principales de las secundarias;

- **Competencias generales de transferencia:**

- saber identificar los problemas de traducción;
- capacidad de elegir una estrategia de traducción;
- aplicación de las teorías de la traducción;
- capacidad de síntesis;
- capacidad de producir un texto final profesional en un plazo limitado;

- **Habilidades de mediación estratégica:**

- estrategias de compensación;

---

<sup>8</sup> Fina, Maria Elisa, «Subtitling strategies», 2020-21, [file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209\\_5.11.2020\\_Subtitling%20strategies%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209_5.11.2020_Subtitling%20strategies%20(1).pdf) ;

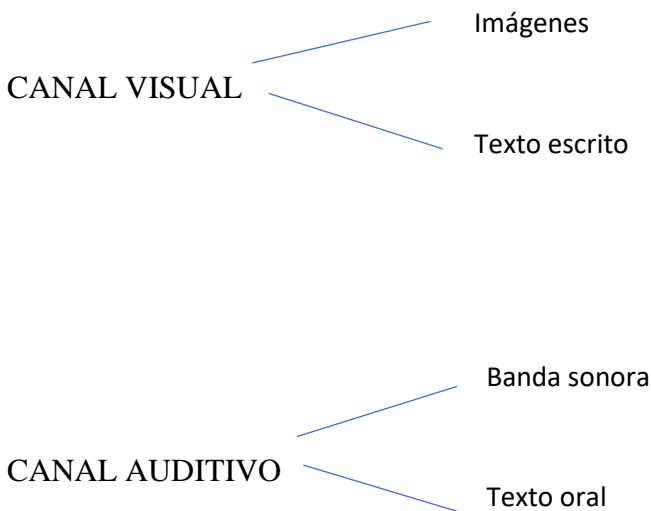
- **Habilidades específicas del dominio:**

- capacidad de crear subtítulos adecuados para la industria cinematográfica;

La subtitulación es una traducción en la que el texto *audiovisual* permanece inalterado y se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original.

Puede definirse como:

- escrita, por ser de esta naturaleza;
- aditiva, ya que el material verbal (las palabras escritas) se añade al material no verbal (el vídeo), manteniendo al mismo tiempo el lenguaje original;
- inmediata, ya que, en los medios cinematográficos, al haber una doble comunicación, el discurso tiene un impacto aún más inmediato en el espectador;
- sincrónica: como ya se ha mencionado, estos productos utilizan dos canales de comunicación al mismo tiempo y con la misma intensidad;
- poli medial, ya que se utilizan al menos dos canales para transmitir el mensaje total del original.



Es necesario hacer una primera distinción entre dos tipos de subtitulación (Gottlieb 1992: 163):

- Los subtítulos intralingüísticos, es decir, la transcripción total o parcial de los diálogos en la misma lengua, creados con fines inclusivos, para sordos/ personas con discapacidad auditiva;

- Los subtítulos interlingüísticos, es decir, la transferencia de una fuente de lenguaje oral a un lenguaje escrito, creado para el entretenimiento industrial.

Para resumir este concepto, es fundamental hacer una distinción esencial entre interpretación y traducción: la diferencia fundamental se refiere al medio en el que se centran estos servicios. La traducción se ocupa principalmente de convertir un texto de un idioma a otro, mientras que la interpretación convierte el habla a otro idioma.

Ambas operan en plano horizontal dentro de la misma, para pasar de una a otra se trabaja en un plano vertical, pero para cruzarse directamente y al mismo tiempo se encuentran en un plano oblicuo.<sup>9</sup>

**DISCURSO LENGUA DE ORIGEN**



**TEXTO LENGUA DE ORIGEN**

**INTERPRETACIÓN:**

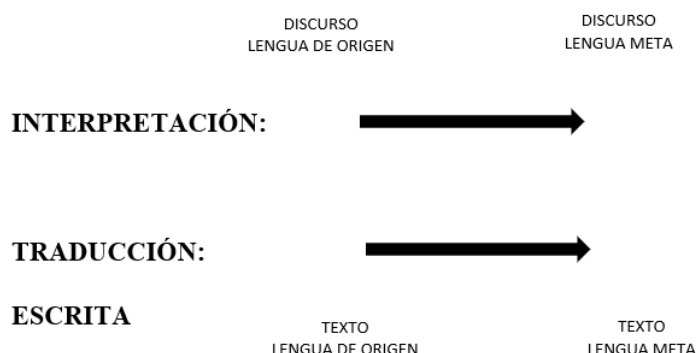


**TRADUCCIÓN ESCRITA:**



---

<sup>9</sup> Ibidem.



### 1.5.2. La variación diamésica en los subtítulos

Como se acaba de especificar, dado que la subtitulación como arte implica un doble paso lingüístico, hay varios factores que hay que tener en cuenta desde el punto de vista de la variación diamésica. En primer lugar, hay que tener en cuenta el contexto en el que se desarrolla la trama en cuestión, adaptando así el estilo al tema y al tono de la narración, que definen el modo. Los subtítulos no deben ser en ningún caso artificiales, ya que no representan, como ya se ha dicho, la transcripción del diálogo, sino la traducción.

El texto tiene su propia estructura, elaborada según las convenciones a las que se adapta. De hecho, una de las preguntas más comunes en estos casos es: ¿Deben los subtítulos atenerse a las convenciones de la lengua escrita o a las de la lengua hablada?

La respuesta a esta pregunta es bastante compleja. Podemos afirmar con certeza que en el subtitulado profesional se suelen ignorar las diferencias comunicativas entre el lenguaje escrito y el hablado, y se suelen omitir los detalles del habla. (Assis Rosa, 2001. 215-6)<sup>10</sup>. El factor diamésico tiene varias funciones y objetivos, como el de definir el estatus real del subtítulo: a menudo pasa que no contienen toda la información de la palabra hablada y, a la inversa, puede ocurrir que el diálogo sea más seco que el texto.

---

<sup>10</sup> Ibidem.

## **El proceso de subtitulación**

El proceso de subtitulado, como ya se ha dicho, es casi largo y complejo. Distinguimos cinco fases:

- Localización
- Traducción
- Adaptación
- Simulación
- Impresión

### 1. Localización:

El traductor obtiene una copia de la película junto con la lista de subtítulos. Esta fase está precedida por la fase denominada tele-cine: se crean varias copias de la película junto con el control de calidad del material. La fase de localización incluye los timecode de entrada y salida de cada diálogo, que son esenciales para la creación de los subtítulos.

Este proceso es crucial para las fases posteriores, ya que muchos factores dependen de él. Es importante tener en cuenta de forma precisa los códigos de tiempo, comprobando que se corresponden perfectamente con los de la versión original, pero también los cambios de encuadre de la cámara; sobre todo, es esencial mantener el mismo estilo en toda la película. Estas astucias sirven para no crear confusión en el espectador y para mantener una especie de coherencia en el producto final.

### 2. Traducción:

La fase de traducción es crucial, como es el punto culminante de todo el proceso. Se traduce todo el guion de una sola vez, sintetizándolo al máximo y manteniendo una interpretación eficaz. Se aplican varias estrategias de traducción, que analizaremos más adelante, que tienen un denominador común: la reducción. Este requisito es fundamental: como el oído es más rápido que la vista, conviene evitar que el espectador se "precipite" en la lectura mientras ya se dedica, al mismo tiempo, a escuchar. Lógicamente, los primeros elementos que se eliminan son las expresiones típicas de la lengua hablada, que se consideran por supuesto innecesarias: onomatopeyas, giros, repeticiones, etc. Estos elementos, de hecho, son casi internacionales a pesar de que cada lengua los expresa a su manera, ya que se pueden deducir de otros detalles del sonido. Así, el resultado es un subtítulo seco, compuesto simplemente por elementos



gramaticales básicos. En esta fase también se revisa la ortografía para que se eviten errores o ambigüedades.

### 3. Adaptación:

Este proceso sigue a la traducción y se considera complementario a ella, adaptándola a las limitaciones de la película, como la duración, el espacio, el tamaño y la longitud de los subtítulos. Es en este momento cuando los dos canales, el lingüístico y el visual, están perfectamente sincronizados en la comunicación.

### 4. Simulación:

En este paso, se imprime una vista previa de los subtítulos y se proyecta, para verificar el trabajo del traductor. En esta fase se realizan los últimos retoques como precaución, antes de que la obra se considere terminada y oficial y se entregue al cliente. Este último está, por supuesto, autorizado a realizar correcciones y proponer cualquier cambio.

### 5. Impresión:

Hemos llegado a la fase final del proceso de traducción: los subtítulos están impresos. En la actualidad se utiliza la técnica del láser, que quema la emulsión del texto para imprimirlo; este material ha sustituido al celuloide, ya en desuso. Esta fase se considera un punto de no retorno y, tras un último control, se produce la entrega del producto acabado al cliente, el día y la hora que éste prefiera.<sup>11</sup>

Otros factores de variación diamésica a tener en cuenta son:

- El *registro*, que puede ser formal o informal, y tener mil matices;
- el *acento*, que depende claramente del dialecto del hablante y puede ser más o menos marcado;
- la *prosodia*, es decir, la modulación de la voz (o la vocalización emocional);<sup>12</sup>
- el posible *cambio lingüístico* en los diálogos, también conocido como *switching*.

---

<sup>11</sup>Catania, Alessandra, «La traduzione audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà. Proposta di traduzione di quattro articoli tecnico-informativi.» <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4044/822227-1174202.pdf?sequence=2> ;

<sup>12</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/prosodia/> ;

## Redundancias

Otro recurso estilístico que hay que poner en práctica es el de evitar las redundancias<sup>13</sup>, es decir, la sobreabundancia excesiva o innecesaria de información, con el fin de simplificar y normalizar el trabajo. Al igual que los demás elementos de la traducción, éstos también se clasifican en inter semióticos e intrasemióticos.

Las redundancias *inter semióticas* se refieren a los elementos que forman parte de los diálogos y las imágenes, mientras que las redundancias *intrasemióticas* se refieren al lenguaje y al registro de la lengua hablada. Esta información es, de hecho, inútil para entender la trama.

Un ejemplo de redundancia *inter semiótica* es cuando hay una acción en curso, claramente representada en la escena, que se describe con más detalle en el texto; en este caso se corta el subtítulo. Por otro lado, se consideran redundancias *intrasemióticas* las repeticiones y vacilaciones, típicas del habla, que, sin embargo, son demasiado enfáticas para el texto escrito.<sup>14</sup>

### 1.5.3. La subtitulación en el pasado

En 1895 nació el cine, y la primera película de la gran pantalla se estrenó en París, obra de los hermanos Lumière. La película fue obviamente muda, como todos los producidos hasta 1927, fecha de lanzamiento de la primera película sonora en los Estados Unidos: "The jazz singer". Los subtítulos, sin embargo, se remontan a la época del cine mudo; se llamaban intertítulos, o subtítulos, y se usaban para describir una acción o devolverla a los diálogos después de haberla visto reproducirla "en silencio" por los actores. Los intertítulos aparecieron por primera vez en Europa en 1903 y en los Estados Unidos en 1908 (De Linde, 1996, p. 173; Díaz-Cintas, 2001, p. 54).

Eran fáciles de editar, ya que sólo había que sustituir los marcos que contenían el texto en el idioma original y añadir otros nuevos con el texto traducido. Podríamos compararlos con una especie de transcripción de la audiodescripción, que hoy en día incluyen casi todas las plataformas, que mencionaremos más adelante.

Sin embargo, con la aparición del cine sonoro, los intertítulos abandonaron la escena, sustituidos por los subtítulos, que llegaron entre 1917 y 1927 (Perego, 2005, p. 35).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/ridondanza/> ;

<sup>14</sup> Fina, Maria Elisa, «Subtitling strategies», 2020-21, [file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209\\_5.11.2020\\_Subtitling%20strategies%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209_5.11.2020_Subtitling%20strategies%20(1).pdf) ;

<sup>15</sup> Ibidem.

Sin embargo, la transición fue gradual: al principio, los grandes estudios cinematográficos, como Hollywood y otros, empezaron a producir películas transponiendo los intertítulos a otros idiomas, creando cada vez una nueva versión de la misma película, con el mismo escenario, pero con nuevos directores y actores. Esta técnica resultó ser muy lenta y cara, y por tanto insostenible. Así nacieron los subtítulos y el doblaje. Sin embargo, en la práctica, los estadounidenses empezaron a distribuir películas con subtítulos exclusivamente en tres idiomas principales: francés, español y alemán. Esta elección fue puramente práctica, con la esperanza y el conocimiento de que cada uno elegiría la lengua que más le conviniera. Este fenómeno duró poco y la consecuencia fue que cada país empezó a producir sus propios subtítulos y doblajes en su propia lengua.

Con el paso de los años, el cambio mediático que supuso la televisión dio lugar a una nueva forma de subtitular, creada precisamente para la pequeña pantalla: monitores más pequeños, diálogos desestructurados, un público objetivo más diverso e inclusivo (como los sordos).

Con el paso del tiempo y el auge tecnológico, hemos obtenido técnicas y herramientas para subtitulado cada vez más específico, rápido y accesible para prácticamente todo el mundo. Además, la introducción de la subtitulación en los estudios de traducción como una forma de traducción-adaptación por derecho propio, que sólo se ha producido recientemente, ha dado importancia y visibilidad a esta actividad, que hasta finales de siglo se consideraba demasiado nicho, tanto en lo que respecta a la producción como a los académicos expertos en la materia.

## **En Italia**

La primera película italiana que se emitió con subtítulos para sordos (intralingüísticos) fue "La ventana indiscreta", de Alfred Hitchcock, el 5 de mayo de 1986 en Televideo8<sup>16</sup>, que acababa de crearse.

No obstante, hay que subrayar que la subtitulación interlingüística fue un fenómeno que se desarrolló tarde y lentamente en Italia, ya que se tendía a preferir el doblaje. Esta elección fue el resultado de las tradiciones lingüísticas y culturales, derivadas ya del régimen fascista que, en este y otros aspectos, partió la nación en dos, imponiendo modelos autárquicos. El cine, de hecho, debutó a finales del siglo

---

<sup>16</sup> Doveri, Giorgio, «Les bracelets rouges: proposta di adattamento per sottotitolazione di una serie tv francese», 2019 [file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%201/Les%20bracelets%20rouges\\_proposta%20di%20adattamento%20per%20sottotitolazione%20di%20una%20serie%20tv%20francese.pdf](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%201/Les%20bracelets%20rouges_proposta%20di%20adattamento%20per%20sottotitolazione%20di%20una%20serie%20tv%20francese.pdf) ;

XIX, ni siquiera treinta años antes del inicio de la mencionada dictadura, que trastocó por completo la industria de los medios de comunicación. Recordamos el 1924 como el año en que Mussolini hizo crear el instituto Luce en Cinecittà, cuyo objetivo era educar a las masas analfabetas sobre el partido para que tomaran parte activa en él, gracias a un material mediático cuidadosamente seleccionado.

Luce, que representaba el pensamiento nacionalista de que era necesario proteger y promover la "italianidad", optó por tanto por la difusión del doblaje, tratando de transmitir su importancia, en detrimento de la integración extranjera y, por tanto, de los subtítulos.

Por ello, las versiones cinematográficas fueron adaptaciones extrañas y a veces poco acertadas de lo extremas que eran, en las que incluso se italianizaron los nombres de los actores. La única excepción a este respecto la constituyen los subtítulos intralingüísticos (tanto para los productos originales italianos como para los doblados): están destinados a la alfabetización y al apoyo de las personas sordas.

Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, el uso de los subtítulos interlingüísticos se fue extendiendo cada vez más, aunque siempre quedó en segundo lugar después del doblaje como técnica de traducción audiovisual; podemos decir que aún hoy es raro encontrar una película en el cine con subtítulos en italiano. La verdadera revolución en términos de subtítulo interlingüístico, de hecho, coincidió con la aparición de los DVD (películas de alquiler), con función multilingüe, a principios de la década de 2000. Le siguieron la televisión por cable, el streaming online y las casi incipientes plataformas como Netflix, Amazon Prime Video, Disney, DAZN, etc.

#### **1.5.4. Cuestiones terminológicas**

La traducción y la subtitulación están estrechamente relacionadas, siendo la segunda un subgrupo de la primera, aunque con demasiada frecuencia se consideran dos sinónimos. Analicemos, pues, las principales diferencias entre ambos, expuestas por Törnqvist en 1998:

1. La *comparación LO-LM*: al leer una traducción de cualquier texto, la persona que se acerca a ella no tendrá en mente la versión original y, por tanto, no hará espontáneamente una comparación entre ambas; no puede decirse lo mismo de los subtítulos, siendo la comparación aún más espontánea si el espectador habla ambas lenguas. Por ello, la subtitulación se denomina transparente (Perego 2005: 23) y vulnerable (Gottlieb 2004);
2. Las *notas*: mientras que el traductor de un texto escrito puede añadir notas al margen o a pie de página para cualquier explicación necesaria, el subtitulador no puede. Por esta razón,

algunos subtítulos parecen injustificados para el espectador, que puede tener dudas lingüísticas sobre las estrategias utilizadas;

3. *Variación inter semiótica*. La traducción intertextual supone la traducción de un texto escrito a otro, siendo el cambio lingüístico la única diferencia, mientras que la subtitulación supone un doble cambio: el lingüístico y el de código (es decir, del lenguaje hablado al escrito).
4. *Los límites textuales*: en la subtitulación hay que lidiar con restricciones técnicas y formales, por cuestiones de tiempo y espacio, que no existen en una traducción escrita.<sup>17</sup>

### 1.5.5. El meta texto

Solemos llamar subtítulos a cualquier tipo de texto que aparece en la pantalla durante la reproducción de una película, pero en realidad se trata de un término genérico. Lo distinguimos en:

- Subtítulos propiamente dichos, es decir, la traducción de los diálogos en el idioma original;
- Meta texto, que no tiene nada que ver con los diálogos ni con los subtítulos y solo sirve para contextualizarlos. Un ejemplo en *La Casa de Papel* es, por ejemplo, la leyenda "VENERDÍ 18:25" al comienzo del segundo episodio, una indicación cronológica que recorre constantemente a lo largo de los episodios;
- Escritura de pantalla: son las inscripciones que forman parte de imágenes, por ejemplo, de tarjetas o de la pantalla de un teléfono móvil.

### 1.5.6. Restricciones

Introduzcamos las llamadas restricciones, mencionadas anteriormente, que caracterizan el arte del subtitulado. Se dividen en restricciones formales, o sea cuantitativas, y textuales, o cualitativas, que a su vez se dividen en otras categorías. Las restricciones formales se refieren a las restricciones cuantitativas del texto subtitulado. Lo son:

- La posición
- El espacio;
- El tiempo;

---

<sup>17</sup> Fina, Maria Elisa, «Subtitling strategies», 2020-21, [file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209\\_5.11.2020\\_Subtitling%20strategies%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209_5.11.2020_Subtitling%20strategies%20(1).pdf)

Las restricciones textuales, por su parte, tienen que ver con las limitaciones del texto y se refieren a la legibilidad, la distribución del texto (también llamada segmentación) y la sincronización, es decir, la simultaneidad de cada subtítulo con la imagen a la que se refiere. Dependen de las restricciones formales.

La **posición** sería la parte de la pantalla que puede ocupar el texto para no invadir excesivamente las imágenes. Los subtítulos pueden ser:

- Arriba/abajo;
- Al centro, más fácil de leer desde cualquier ángulo;
- Resaltados en negro, que sean subrayados o por el color del font, para que destaquen;
- Alineados a la izquierda, para no tapar el centro del monitor;

El **espacio**, es decir, la longitud del subtítulo tiene las siguientes limitaciones:

- Para el cine, un máximo de 32-40 caracteres;
- Para la televisión, un máximo de 28-38 caracteres;
- La longitud mínima es de 4-5 caracteres;
- La longitud máxima es de dos líneas;
- El ajuste de línea no se realizará de forma aleatoria, sino que seguirá las restricciones sintácticas y semánticas;
- Si el subtítulo está alineado a la izquierda, la primera línea será más corta. Esto reduce el tiempo de lectura en este caso cuando la alineación a menudo corre el riesgo de cubrir parte de las imágenes;
- Evitar frases largas o sintaxis compleja;
- Evitar dividir las frases de una escena a otra y continuarlas en la secuencia siguiente;
- Utilizar frases cortas;
- La frase comienza y termina en el mismo subtítulo.

El **tiempo** se refiere a lo suficiente para que cualquier espectador pueda leer el subtítulo. Se refiere a:

- Los segundos, que suelen ser de 1.5 a 6-7, dependiendo del espacio. Lo ideal sería 4 segundos para la primera línea y 6 segundos para la segunda;
- La duración de la escena;
- La velocidad del diálogo;

- La alternancia de los compases dentro del diálogo.

Según los estudiosos Perego y Taylor, la longitud de un subtítulo debería ser suficiente para garantizar el pleno disfrute, pero sin excederse; el espectador no debería poder leerlo dos veces.

D'ydewalle, otro filólogo, definió en 1987 la "regla de los 6 segundos": el subtítulo ideal para él estaba compuesto por 2 líneas y 32 catacumbas. Sin embargo, no existe un estudio científico que confirme la validez de esta ley.<sup>18</sup>

### **1.5.7. El uso del color**

Una de las principales diferencias entre los subtítulos interlingüísticos e intralingüísticos es el diferente enfoque en el uso del color. De hecho, la Jerarquía Digital Síncrona se caracteriza por diferentes tonos de color, muchos más de la creada especialmente para sordos. Los servicios de Teletexto, o boletines de noticias subtítulos, generalmente tienen de 8 a 10 colores diferentes para el uso de fuentes, aunque no todos son satisfactorios debido a su mala legibilidad en la pantalla. Los colores se utilizan para facilitar al espectador el uso de los altavoces y la participación de los espectadores sordos a través de la descripción de los efectos de sonido y los tonos de voz particulares de los que no son conscientes. Estos detalles son innecesarios en los subtítulos interlingüísticos, ya que todo es deducible gracias a la simple banda sonora; por este motivo se ha elegido mantener un solo color en este tipo de subtítulos, a discreción, blanco o amarillo.

Por supuesto, hay programas y películas que utilizan colores sin precedentes en nuestro campo. En los subtítulos ingleses de algunas películas japonesas, por ejemplo, esta diferencia con la tradición convencional consiste en una paleta de cuatro colores en total, para toda la película. Este enfoque, en la tradición oriental, no parece tener un esquema o sistema preciso, ya que probablemente todavía sea demasiado innovador. Su elección de colores para transmitir información no parece ser muy sistemática, tal vez debido al hecho de que este enfoque es muy innovador y aún no se resuelve en la profesión. El amarillo es el color clásico del subtítulo, utilizado para hacer cualquier discurso en el que solo un personaje habla.

Cuando el diálogo implica dos voces, la primera línea siempre está en amarillo, mientras que la del segundo personaje toma el color azul, cían o verde, depende de la película. El mismo color verde también se usa en algunas películas para el voice-over, o en la traducción de canciones de fondo, y

---

<sup>18</sup> Ibidem.

ambos generalmente se transcriben en cursiva. En el caso raro de tres entradas en el mismo subtítulo los colores serán recíprocamente, del primero al tercero hablante, amarillo, verde y rojo; otro color que se usa a menudo es el blanco.

Esta precisión casi obsesiva es típica, como acabamos de mencionar, de la producción cinematográfica japonesa y más generalmente oriental, que no forma parte de una familia lingüística conocida y difundida a nivel mundial como, por ejemplo, el inglés. De hecho, se supone que la mayoría del público inglés no conoce el alfabeto japonés, y por eso no puede reconocer sus indicaciones.

Hay que reconocer, sin embargo, que a menudo los colores llaman la atención sobre los subtítulos, a riesgo de eclipsar la fotografía y distrayendo al espectador. En efecto, no parecen añadir nueva información en los subtítulos interlingüísticos y a veces resultan inútiles, al contrario que en los subtítulos intralingüísticos. Pueden, de otro lado, ayudar el espectador en orientarse en la visión contextual de un idioma que muy a menudo le es desconocido. La revolución cromática ha ido progresando en dos direcciones exactamente opuestas, por subtitulación interlingüística e SDH: esta última, por otra parte, ha pasado del uso de los colores en el Televideo al uso del solo color blanco, cuando se distribuyó en DVD.

Las siglas SDH y SONET (recíprocamente, en inglés, Synchronous Digital Hierarchy e Synchronous Optical Network), se refieren a los protocolos de comunicación utilizados para la transmisión de alta velocidad de señales de voz y datos en todo el mundo a través de redes de fibra óptica. El primero forma parte del sector de normalización de las telecomunicaciones de la Unión Internacional de Telecomunicaciones, mientras que el segundo se utiliza en Estados Unidos. Su principal objetivo es eliminar los problemas de sincronización y sustituir el PDH (es decir, el antiguo sistema de jerarquía digital plesiócrona) para el intercambio de teléfonos y datos masivos.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> [file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/2005\\_DiazCintas\\_Jorge.pdf](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/2005_DiazCintas_Jorge.pdf)



### **1.5.8. Subtítulos Acumulativos**

Como ya se mencionó, cuando el diálogo involucra a dos personajes, a cada uno se le asigna un subtítulo y ambos aparecen simultáneamente en la pantalla. En la subtitulación intralingüística existe una técnica, raramente utilizada, llamada técnica de superposición (Baker et al. 1984: 20-21) o también subtítulos acumulativos (BBC 1998: 9): consiste en incluir dos hablantes, excepcionalmente tres, en el mismo subtítulo, pero no exactamente al mismo tiempo. La segunda parte del texto se sincroniza con la segunda entrada y se agrega a la primera, que permanece en la pantalla. Todas las líneas desaparecen al mismo tiempo, con el cambio de subtítulo. Esta técnica se usa a menudo en situaciones dramáticas, en las que el retraso de cierta información agrega énfasis. En SDH, la subtitulación interlingüística también utiliza esta técnica.

Una regla fundamental en la subtitulación interlingüística es que la entrada y salida de un subtítulo debe coincidir con el comienzo y el final del segmento vocal respectivo. La visualización simultánea del discurso de dos actores contrasta con esta regla, ya que la frase del segundo siempre aparecerá en el monitor antes de que se pronuncie. Desde un punto de vista práctico, los subtítulos acumulativos son la única solución viable, ya que respetan la sincronización.

Sin embargo, en realidad se tiende a evitar esta técnica si no es estrictamente necesaria, ya que a menudo causa confusión e incompreensión en quien lee. Sin embargo, para evitar que se quedara en desuso, se ha mantenido su uso común exclusivamente en el ámbito interlingüístico.

### **1.5.9. Puntuación**

Uno de los elementos técnicos más importantes en la subtitulación, a nivel práctico, es sin duda la puntuación: facilita la lectura de los subtítulos, además de estar implícita en las expectativas del espectador, y es fundamental para la interpretación de algunos elementos típicos de la lengua hablada, como la entonación, el énfasis o la vacilación. Se puede definir, en definitiva, la señal que transmite emociones y sentimientos de los personajes.

Incluye el punto final, los puntos suspensivos, la coma, el signo de exclamación y de demanda, el guion, los paréntesis y las comillas. Un último elemento importante son los números.

## **El punto**

El punto es uno de los signos de puntuación más comunes. Se usa al final del subtítulo, así como para cualquier otro tipo de texto, y es obligatorio; el único caso en el que se puede omitir es en el que no hay suficiente espacio para insertarlo. Se sustituirá por punto y coma en caso de que dos frases estén en la misma línea, para evitar el uso de mayúsculas.

## **Puntos de suspensión**

Utilizados generalmente para expresar incertidumbre, son señal de sentimientos de duda y/o suspiro. Cuando se usan como un síntoma de vacilación, no son precedidos ni seguidos por el espacio; de lo contrario, si se usan para interrumpir un discurso, con el propósito de crear expectativa o sorpresa, preceden al espacio. Si el texto se divide en dos líneas, los puntos solo aparecerán al final de la primera línea, pero no al principio de la segunda. Representan un signo de puntuación particularmente expresivo, pero es importante no abusar de ellos para no crear efectos de redundancia y extrañamiento durante la transcripción.

## **Coma**

La coma es uno de los signos de puntuación más versátiles, ya que to facilita la lectura como pocos otros. Por lo general, se evita su uso al final de la charla, aunque, como con muchas otras cuestiones prácticas, todo es relativo y no siempre se respeta esta práctica.

## **Signo de exclamación y de pregunta**

Estos signos de exclamación son los que más a menudo causan perplejidad y problemas traductivos, ya que varían en función del matiz emocional a reproducir, que tiene límites muy sutiles. Su uso en el source language, de hecho, no siempre coincide necesariamente con el del guion o el target language: mientras el signo de exclamación se utiliza para expresar sorpresa o énfasis, el signo de interrogación sirve exclusivamente como pregunta. Un término medio entre estos dos es, de hecho, la unión de ambos, que ve primero el signo de interrogación seguido del signo de exclamación. Esta última variante, aunque rara, se utiliza para expresar preguntas retóricas o sorpresas.

## **Guion**

El objetivo del guion suele ser exclusivamente práctico, es decir, separar la fecha de la hora cuando se menciona y distinguir las voces de los diferentes actores en caso de que aparezcan dos o más en un mismo subtítulo.

## Paréntesis

Los paréntesis no suelen incluirse en la transcripción de los subtítulos. El único caso particular en el que se usan es para explicaciones largas, pero es raro que ocurra.

## Comillas

Las comillas tienen más funciones. Expresan una cita cuando aparecen en cualquier texto para leer en voz alta (como cartas, artículos de periódicos, etc.); se utilizan para menciones y para mensajes directos de otros hablantes, transcritos a menudo en cursiva. Por último, se utilizan apodos, préstamos, calcos, errores lingüísticos o neologismos.

El último signo de puntuación que analizaremos son los números.

## Números

Por lo general, se escriben en cifras, pero en los casos en que el espacio es suficiente, los dígitos redondos se pueden transcribir en letras. En cuanto a las unidades de medida, cuando siguen un número, encontramos este último escrito en cifras, y la unidad en forma abreviada (por ejemplo, 1l). La moneda generalmente no se convierte y siempre se debe especificar. Como regla general, se deben evitar los símbolos demasiado complicados de leer, como \$, £ o €, que obviamente se escriben en letras.

## Otras prácticas específicas

Para completar el cuadro general de los aspectos técnicos de la subtitulación, es necesario concluir con algunas otras precisiones:

- se utiliza el subrayado para el voice-over o para las voces de fondo indistintas;
- Tanto cuando un personaje grita como para la transcripción del meta texto se utiliza el CAPS LOC;
- Se recomienda el uso de tipos de letra sencillos (como Arial, Times New Roman y Calibri);
- Se tiende a evitar el uso de acrónimos particulares, que pueden ser difíciles de comprender. Normalmente se sustituyen por una breve explicación;
- En caso de que se haga uso de ellos, no serán apostados.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Fina, Maria Elisa, «Subtitling strategies», 2020-21, [file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209\\_5.11.2020\\_Subtitling%20strategies%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209_5.11.2020_Subtitling%20strategies%20(1).pdf) ;

### 1.5.10. Estrategias de subtulado

Como se ha explicado ampliamente, la subtulación está condicionada por un número infinito de variables, hasta el punto de que establecer una clasificación universal e inequívoca de sus reglas es casi imposible. Varios expertos han intentado sistematizar las estrategias en cuestión, en particular los ya mencionados Perego, Lomheim y Kovačič; sin embargo, a menudo hay dificultades para aplicarlas y diversos problemas de cuantificación de la traducción. El que estableció las estrategias oficiales en su estudio de 1992 fue Gottlieb. En su estudio, el filólogo danés definió 10 estrategias de traducción:

1. *Expansión*: esta estrategia de traducción consiste en añadir información al enunciado para justificar las elecciones lingüísticas del traductor incluyendo referencias a realidades extralingüísticas o para hacer más claras las elecciones lingüísticas del original.

Tokio: Apareció un puto policía disparándome.	Tokyo: Un cazzo di poliziotto è venuto <i>fuori dal nulla e si è messo a sparare.</i>
---	---

2. *Paráfrasis*: o sea reformular y adaptar el texto para los hablantes de la lengua meta, teniendo en cuenta obviamente el contexto situacional. Su objetivo es mantener la intención de lo que se traduce a través de la equivalencia lingüística; es una estrategia que suele utilizarse para las frases hechas y las figuras retóricas. El resultado es que la forma y el contenido cambian, pero el significado y la intención del enunciado siguen siendo los mismos.

Nairobi: Que lo que mola es vacilar al de la torre de control y decirle: “Oye mira, dame pista pa’ la más artista.”	Nairobi: Voglio chiamare la torre di controllo e dire “Sgomberate la pista, sono fuori di testa!”
---	---

3. *Transposición*: se trata esencialmente de la traducción literal, claramente correcta desde el punto de vista sintáctico y gramatical, de la versión original. Se respetan tanto las restricciones textuales como las formales, así como el orden de los sintagmas. Es una de las estrategias más raras de utilizar, ya que sólo es posible en ausencia de restricciones estrictas.

Denver: Coge la pistola.	Denver: Prendi la pistola.
--------------------------	----------------------------

4. *Imitación*: esta es otra estrategia que aparece con poca frecuencia. Consiste en la representación idéntica, "en punta", de los componentes verbales, transcritos en el mismo orden. El nombre de esta estrategia puede parecer ambigua, pero la diferencia entre la estrategia anterior y esta es evidente: en la imitación, en efecto, no se traducen las partes individuales del texto, sino que se interpretan tal cual. Esta técnica sólo se utiliza en el caso de nombres propios, fórmulas de saludo, textos de canciones y citas directas en lenguas extranjeras.

Nairobi: Torres, Sanchez, Biedma, Lennon, Watsani, Molina, García, Domingo, Debora, Mateo.”	Nairobi: Torres, Sanchez, Biedma, Lennon, Watsani, Molina, Garcia, Domingo, Debora, Mateo.
---	--

5. *Transcripción*: se utiliza para traducir expresiones particulares, pero sociolingüísticamente aceptadas y existentes en la lengua de origen, como dialectos, modismos y chistes, y requiere un alto nivel de imaginación por parte del traductor.

Raquel: He metido la pata.	Raquel: Ho fatto un casino.
----------------------------	-----------------------------

6. *Desplazamiento*: esta técnica se aplica principalmente para las dinámicas culturales y visuales o musicales expresadas a través del lenguaje verbal. También se utiliza para sustituir elementos del discurso confusos por otros más claros y coherentes.

Raquel: ¿Te tengo que recordar que tenemos un topo?	Raquel: C'è una talpa, ricordi?
---	---------------------------------

7. *Condensación*: es la estrategia que vuelve a proponer lo mismo simplemente sintetizándolo, para cambiarlo sólo en la forma y no en el contenido.

Raquel: Cinco minutos para que salgan los médicos.	Raquel: Tra cinque minuti escono i medici.
--	--

8. *Reducción*: similar a la condensación, se diferencia de ésta en que el mensaje se acorta no sólo en la forma, sino también en el contenido. Es decir, se elimina alguna información de la versión original, por no ser fundamental, acortando todo el subtítulo en todos los sentidos.

Denver: ¿Sabes lo que te digo? Que a la mierda el Maserati e los gimnasios.	Denver: Al diavolo Maserati e palestra.
---	---

9. *Supresión*: esta estrategia también tiene como objetivo eliminar las partes innecesarias del texto, pero en este caso, simplemente se recortan los giros o pasajes innecesarios del texto fuente.

Moscú: Era mi hijo el que... el que caneaba.	Mosca: Il bullo era mio figlio.
--	---------------------------------

10. *Renuncia*: se define como "el único caso en el que el proceso de traducción no restablece ni siquiera parcialmente el texto original". No se trata de una verdadera estrategia de traducción, sino de un fracaso total a la hora de traducir y transmitir el mensaje original.<sup>21</sup>

<i>Tokio: Una mujer puede tirarse dos días eligiendo zapatos para una boda,</i>	<i>Tokyo: Una donna può stare due giorni a scegliere le scarpe...</i>
---	---

<sup>21</sup> <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4044/822227-1174202.pdf?sequence=2>

## **1.6. La Casa de Papel**

### **Sinopsis**

La Casa de Papel es la historia de un atraco, o más bien del atraco mayor de la historia. Un hombre de la identidad casi desconocida, que todos llaman el Profesor, contrata a ocho ladrones para realizar el sueño de su vida, que planea de forma minuciosa desde su infancia: ocupar la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, a fin de fabricar 2.400 millones de euros.

Empieza así el viaje hacia el golpe más difícil de la historia, cuya preparación va a durar cinco meses. El requisito fundamental de los miembros de la banda es uno: nadie tiene nada que perder. Todos son en busca y captura, y lo que los espera afuera seguramente no merece la pena, comparado con la recompensa de su mentor. Las reglas son pocas, pero bien claras: nombres ficticios de ciudades, para cada uno, rostro enmascarado con careta de Dalí por todo el atraco, y nada de muertos.

Son Tokio, Berlín, Denver, Moscú, Río, Nairobi, Helsinki y Oslo los protagonistas: el día cero llegan al Museo Casa de la Moneda de Madrid, listos a seguir el plan. Entre los rehenes se encuentra Alison Parker, hija del embajador británico, quien sirve de cebo para las negociaciones entre El Profesor y las autoridades. Empiezan así las negociaciones telefónicas entre Raquel Murillo, inspectora al mando del asalto, a la cual el Profesor se acerca bajo seudónimo, y el mismo cabecilla del golpe. Los dos acabaran por conocerse y, inevitablemente, por enamorarse.

Mientras tanto, en el Museo pasará de todo: las reglas serán violadas, habrá sangre, Denver se enamorará una rehén que incluso se unirá a la banda, y todo se complicará. Estamos solo al inicio del golpe más teatral y romántico, no solo de la historia de España, sino de todo el mundo.

La particularidad y la fuerza de esta serie, es precisamente la redondez de los personajes. Es perceptible el increíble trabajo que se ha llevado a cabo en su construcción: cada uno tiene su propia personalidad absolutamente definida y son tan detallados que el espectador puede identificarse con ellos, o casi sentir de conocerlos.

### **Un fenómeno mundial**

Las plataformas de streaming han supuesto una auténtica revolución para el cine, ya que han dado fama internacional a muchos productos no estadounidenses.

De hecho, el propio Álex Pina, creador de la famosísima serie La Casa de Papel y objeto de este trabajo, asegura que, de no haber sido comprada por Netflix, los españoles seguirían convencidos de que no están a la altura de otras casas de producción europeas en este aspecto.

*Netflix está cambiando el modelo de consumo de televisión y lo está haciendo con un planteamiento que es darle al espectador la libertad de elegir cuándo, cómo y cuánto ve. [...] Estar en Netflix te da la oportunidad de que, si te compra tu serie y acaba en el catálogo internacional, ya solo depende de ti, de que su serie sea buena, que llegue a la gente.*<sup>22</sup>

Seguro que Pina no se equivoca: gracias a Netflix, una serie se emite en 190 países al mismo tiempo y puede ser vista por 139 millones de personas en cualquier momento y lugar. Los propios actores de la serie, en el documental de Netflix 'La Casa de Papel: El Fenómeno', confirmaron que sus vidas dieron un gran salto en cuanto a fama, carrera y notoriedad en las redes sociales tras la compra de la serie por la misma productora. Este fenómeno no sólo afecta a los dramas nacionales españoles, sino también a los de todos los demás países europeos, como Francia, Italia, por no hablar de otros continentes.

De hecho, ahora muchas series no americanas han tenido un enorme éxito internacional, como

En contra de lo que podría pensarse, preservar la identidad nacional de una serie de televisión es una de las claves del éxito.

En este sentido, Pina confirma que nada cambió en la transición de la cadena local a Netflix, al contrario, según él y a juzgar por el cariño del público, "La identidad latina es importante y forma parte de la personalidad de la serie".

Por esta razón, la mayoría de las referencias culturales han permanecido como tales sin ser objeto de adaptación o traducción, ni siquiera para los subtítulos.

---

<sup>22</sup> Cigarini, Marta, «Análisis de la traducción italiana de los subtítulos de la película mexicana “Roma” (Alfonso Cuarón, 2018)» [file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%201/Marta\\_Cigarini\\_2019.pdf](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%201/Marta_Cigarini_2019.pdf) ;



## 1.7. El foco

Al intentar adaptar el original a la lengua de destino, casi siempre se producen incoherencias en la traducción, debido a las limitaciones culturales propias de la lengua en cuestión que no se pueden ignorar. Esto ocurre a menudo con los títulos (dr., prof., etc.), que, según las costumbres lingüísticas, se expresan de manera más o menos formal, o con los alimentos, los géneros musicales y, más generalmente, con todo tipo de referencias culturales. Por lo tanto, hay que elegir si se refiere a la lengua de partida y, en consecuencia, decidir si se traduce literalmente o si se moldea esa información según la lengua de llegada, contextualizándola: este parámetro se llama foco.

Hay dos variables de foco: *funcional* y *conceptual*.

### Formulaciones funcionales:

Este tipo de adaptación representa una comparación de la lengua de origen a la lengua de destino, teniendo en cuenta la forma del objeto en cuestión, es decir, su finalidad.

### Formulaciones conceptuales:

La adaptación conceptual, en cambio, tiene en cuenta el aspecto representativo del objeto, como para neutralizarlo, describiéndolo así por lo que es.<sup>23</sup>

Veamos algunos ejemplos, utilizando como pistas fragmentos de diálogos de la primera temporada de *La Casa de papel*:

#### 1. *La sangría*

Profesor: A ver, eh. Año 2011.	Professore: Anno 2011.
Un grupo de chavales...	Un gruppo di ragazzi...
...empieza a ocupar la Puerta del Sol, la plaza más emblemática de toda España.	...occupò la Puerta del Sol, la piazza più emblematica.
Y llegan a reunirse allí más de 20 000 personas.	Radunarono oltre 20.000 persone.

---

<sup>23</sup> Ibidem.

Moscú: 15-M, ¿no?	Mosca: Il 15-M, vero?
Profesor: Eso es.	Professore: Esatto.
Si nos llegan a decir a cualquiera de nosotros	Se qualcuno ci avesse detto
que 20000 personas iban a acampar	Che 20000 persone si sarebbero accampate
en la Puerta del Sol durante todo un mes sin	Alla Puerta del Sol per un mese senza
que la policía entrara...	interventi della polizia,
...Hubiéramos dicho que esto es todo	Non ci avremmo creduto. Era impossibile.
imposible.	
Berlín: Pero así fue.	Berlino: Ma è successo.
Y la policía no entró.	La polizia non entrò.
Profesor: ¿Por qué?	Professore: Perché?
Porque toda España estaba con aquellos	Perché tutta la Spagna stava con quei ragazzi.
chavales.	
Tokio: Ya. Pero es que esos chavales	Tokyo: Sì, ma loro avevano le tende,
llevaban tiendas de campaña	
y nosotros llevamos pistolas.	E noi abbiamo le pistole.
Es un poco diferente, ¿no?	È un po' diverso, no?
Nairobi: Eso es verdad.	
Helsinki: Pero... política es política.	Helsinki: La politica è politica.
Dinero es dinero, ¿no?	I soldi sono i soldi.
<b>Sangría es sangría.</b>	<b>La sangria è la sangria.</b>

En esta escena del episodio 8, el profesor trata de tranquilizar a todos de que la policía no podrá entrar, introduciendo el concepto de resistencia a la banda. Comienza su discurso comparando el atraco con el Movimiento 15-M: una serie de protestas que tuvieron lugar en España durante las elecciones locales y autonómicas, entre 2011 y 2012. Durante el diálogo entre los ladrones, Helsinki dice un chiste sobre la sangría, antes de bebérsela directamente de la jarra. La sangría podría compararse con el spritz, si se readapta en el contexto italiano y en una situación similar. En este caso, si pusiéramos el foco en él, representaría:

- Enfoque funcional: un aperitivo
- Enfoque conceptual: una bebida alcohólica española a base de vino.

## 1. La tortilla

Madre de Tokio: Ay, mi niña.	Mamma di Tokyo: Oh, bambina mia...
“¿Como estás cariño?”	Come stai, cara?
¿Qué está pasando?	Che succede?
Tokio: “¿No viste las noticias?”	Tokyo: Hai sentito i telegiornali?
Todas estas cosas que dicen de mí.	Tutto quello che dicono di me?
Madre de Tokio: Sí, claro que las he visto.	Mamma di Tokyo: Certo che li ho sentiti.
Tokio: “Sabes qué?”	Tokyo: Sai che c'è?
Estoy pensando en irme de viaje.	Sto pensando di fare un viaggio.
A lo mejor me enrolo en un barco chino.	Magari lavoro su una nave cinese.
De cocinera.	Come cuoca.
¿No decías que no sabía hacer ni una tortilla? Pues así aprendo. ¿Qué te parece?”	Dicevi che non so fare una tortilla. Così imparo. Che ne dici?
¿No decías que no sabía hacer ni una <b>tortilla</b> ? Pues así aprendo. ¿Qué te parece?”	Dicevi che non so fare una <b>tortilla</b> . Così imparo. Che ne dici?

Esta es una de las escenas iniciales del primer episodio de la serie. Tokio, la protagonista, llama por teléfono a su madre antes de huir, ya que la buscan. Las dos hablan de los planes de la chica y bromean sobre su incapacidad de cocinar, aludiendo a que no sabe ni preparar una tortilla. La tortilla es un plato típico español, considerado de primera línea y amado por los locales, un poco como la pizza o la carbonara lo son para nosotros los italianos.

- Enfoque funcional: tapa que contiene cebolla;
- Enfoque conceptual: tortilla de patatas típica española.

## Capítulo 2:

### El lenguaje soez en la traducción audiovisual

*Cuando hablamos de lenguaje soez, términos o palabras malsonantes, vulgares, groseras y/o ofensivas, hacemos referencia a un fenómeno que por lo general se sigue considerando como un tabú (Fuentes Luque, 2014; Zamora Muñoz, 2015), como algo que no se puede nombrar o tratar a causa de determinados prejuicios o en razón de las convenciones impuestas por la sociedad en la que vivimos. El fenómeno antes aludido tiene importantes implicaciones en el ámbito tanto lingüístico como traductológico, pues contamos con algunos estudios científicos que se ocupan concretamente de analizar el tratamiento de determinadas palabras o expresiones de carácter soez o vulgar, conocidas en el ámbito coloquial mediante la etiqueta ‘tacos’.<sup>24</sup>*

Giuseppe Trovato en su artículo *El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtítulo en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie Alguien tiene que morir*, ofrece una definición absolutamente completa y exhaustiva de las llamadas "palabrotas", que a menudo no se consideran un elemento cultural fundamental y que no han sido suficientemente investigadas hasta el día de hoy.

Como dice Trovato, la incomodidad que provoca el uso de estos términos tiene origen en la decisión de optar por una forma tabú del concepto que se quiere expresar, sino que en la palabra en sí: es también posible referirse a cualquier objeto o tema utilizando un sinónimo suave del término, es decir, el científico, considerado "normal". Para decirlo con un calco moderno, afirmamos que esta opción por lo menos no sería causa de *trigger* para nadie, evitando la creación de esa atmósfera escandalosa propia del lenguaje obsceno.

---

<sup>24</sup> TROVATO, Giuseppe, «El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtítulo en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie *Alguien tiene que morir*», 2021, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%203/Traduzione%20volgarit%C3A0%20nella%20traduzione%20audiovisiva.pdf> ;

## 2.1. El lenguaje soez en el pasado

La cita "Francamente, querida, me importa un bledo" de la obra maestra "Lo que el viento se llevó" se hizo rápidamente famosa al crear un escándalo por el uso temprano de palabrotas en el guión.

Scott Wilson fue el primero en decir "mierda" en una película estadounidense, como uno de los asesinos de *A sangre fría* (1967). La primera gran película de Hollywood que utilizó el término "mierda" fue Bullitt, en 1968, mientras "*Nunca olvidaré cómo se llama*" (1967) fue la primera película que en la versión italiana utilizó la palabra "figa".<sup>25</sup>

En la década de 1920, el Tribunal Supremo de EE.UU. dictaminó que la libertad de expresión no se aplicaba a las películas y se creó una junta de control en la que todos los estudios cinematográficos tenían que someter sus guiones a la censura. De esa manera, llegamos a la década de 1940 sin un sistema de clasificación cinematográfica adecuado. Con el paso de los años, este tipo de sistema fue decayendo poco a poco, dando paso a la clasificación de los productos audiovisuales por parte de la industria, y ya no por el gobierno.<sup>26</sup>

Los primeros estudios en profundidad sobre la lengua vernácula en el ámbito de la traducción cinematográfica se remontan a los años 60, período en el que se desarrollaron una serie de investigaciones y surgió un gran interés en este ámbito; recordemos los de Ross (1960), Sagarin (1962), Montagu (1967) y Galli de' Paratesi (1969).

Sin embargo, el verdadero ápice de las publicaciones se produjo a principios de los años '70, años en los que el lenguaje soez comenzó a investigarse desde una perspectiva psicolingüística y neurolingüística. Algunos estudiosos famosos de la época fueron Jay (1977, 1980, 1992, 2000, 2009), van Lancker (1972, 1987), van Lancker et al. (1989) y van Lancker y Cummings (1999).

El objetivo fundamental de estos estudios era comprender el desarrollo y el proceso de aprendizaje de las palabrotas; cualquier expresión vernácula, de hecho, puede ser analizada desde un punto de vista gramatical, semántico, funcional, fonético, etc., como cualquier otra palabra. Los factores que

---

<sup>25</sup> <https://film.narkive.it/P89fW5DF/era-di-parolacce-nelle-sceneggiature-dei-film>

<sup>26</sup> MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, «Cine: estereotipos, modelos y miradas para una visión positiva y crítica hacia la coeducación», 2009, <https://pages.uv.es/formargenero/cas/cineygenero/cineycoeducacion.pdf> ;

influyen en su uso son muchos, entre los que destacan, sin duda, el contexto familiar (y, por tanto, educativo) y la escuela o, más en general, el contexto de crecimiento.<sup>27</sup>

Coincide con este pensamiento Timothy Jay (2000), quien afirma que el "módulo de turpiloquia" es algo inherente y espontáneo, una especie de regalo genético que forma parte de una determinada composición neurológica desde el nacimiento, en el aprendizaje y la expresión de palabrotas.<sup>28</sup>

## 2.2. El sistema de clasificación

Desde que entró en vigor en Italia, el 20 de diciembre de 2005, un Código de Autorregulación de la Televisión y los Menores para las televisiones públicas como Rai y Mediaset, se establecieron, entre otras, las siguientes clasificaciones:

*A. sin calificación* – indica un programa para todos, sin contraindicaciones específicas para los menores;

*B. verde* – ese color señala un programa específicamente dirigido a los menores y adecuado para ellos;

*C. amarillo* - indica un programa que también puede ser visto por un público de menores si va acompañado de la presencia de un familiar adulto. Hay que tener cuidado;

*D. rojo* - indica un programa explícitamente no recomendado para un público de menores.

También se recomienda que las mismas señales de programa se utilicen también para los trailers y las promos en la franja horaria de las 7 a las 22.30 horas y que los programas “rojos” no se emitan de 16.30 a 19.00 horas.<sup>29</sup>

## 2.3. El lenguaje soez hoy en día

Hoy en día, el lenguaje vulgar en el cine no tiene costumbre siendo, como ya hemos visto, un rasgo cultural lingüístico a todos los efectos y, por tanto, parte integrante del propio lenguaje. Lo que puede parecer algo malicioso es, en cambio, parte de la realidad cotidiana: pensamos por un momento a la

---

<sup>27</sup> <https://123dok.org/article/turpiloquio-analisi-doppiaggio-doppiaggio-traduzione-caso-diavolo-v.wq283kpg> ;

<sup>28</sup> De Rosa, Gianluigi, «La sottotitolazione del turpiloquio nelle fiction e serie TV: il caso *Irmandade*» 2022, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/DeRosaLasottotitoLazioneLturpiLoquioneLLefictioneserieTV.pdf> ;

<sup>29</sup> [https://www.mise.gov.it/images/stories/Minori\\_Documenti\\_Indirizzo/2005/6\\_2005.pdf](https://www.mise.gov.it/images/stories/Minori_Documenti_Indirizzo/2005/6_2005.pdf)

posibilidad de una película sin palabrotas. Sería algo irreal, además de anacrónico. De hecho, ya no es posible hablar de censura en 2022, salvo en algunos países de Oriente Medio que todavía luchan por su libertad de expresión. Sin embargo, es aceptable y más que comprensible que se evite el uso de vulgaridades en los dibujos animados: además de un discurso educativo, hay un problema de precocidad de incompreensión, que podría crear traumas y perturbaciones en el niño. Otro discurso hay que hacer para las películas emitidas en horario de máxima audiencia, que, aunque teóricamente tienen que atenerse a un determinado tipo de lenguaje y temática por ser vistas por un público más joven y amplio, no siempre respetan estas normas. Como ya hemos dicho, en el uso de malas palabras influyen, de hecho, muchos factores, en primer lugar, la familia: eso es el primer lugar (seguido de la escuela) donde el niño crece y tiene la oportunidad de acercarse a ciertos términos, que conllevan ciertos escenarios tabú.

Como hemos visto, el lenguaje soez en el cine ya no hace ninguna distinción de género, en todos los sentidos posibles del término. De hecho, si nos desplazamos por el catálogo de plataformas como Netflix o Amazon Prime Video, nos daremos cuenta de que incluso en los dramas o comedias adolescentes, las expresiones vulgares están involucradas, muy a menudo incluso en el título.

En Italia, el sistema de clasificación de viñetas coloradas “a semáforo” se ha transformado, en las plataformas de streaming para Smart TVs, en un intertítulo que aparece superpuesto al principio de la película, antes de los títulos.

La clasificación es similar a la de la televisión tradicional y también se divide en tres categorías:

*Niños pequeños: T - Contenido apto para todos.*

*Adolescentes: VM14 - Prohibido para menores de 14 años.*

*Adultos: VM18 - Prohibido para menores de 18 años.*

Lo que cambia es la distinción adicional indicada con siglas, que van en orden ascendente según la cantidad de lenguaje e imágenes consideradas inapropiadas para un público joven, divididas en categorías.

*Para los niños tenemos 3: G, TV-Y y TV-G;*

*Para los chicos tenemos 4: PG, TV-Y7, TV-Y7-FV y TV-PG;*

*Para los adolescentes tenemos 2: PG-13, TV-14;*

*Para adultos tenemos 3: R, NC-17 y TV-MA;*

Evidentemente, cada país tiene su propia normativa, que por supuesto dependerá del origen de la película que elija ver. En España, por ejemplo, existe una categoría adicional a las tres italianas, la de chicos (niños de hasta 7 años).

Sin embargo, esto no obstruye completamente el problema: de hecho, con demasiada frecuencia vemos en las películas a hipotéticos hijos dirigiéndose a hipotéticos padres con frases como "eres un gilipollas", que, por representar situaciones reales y realistas, dan que pensar.

Algo similar se puede decir para la pequeña pantalla: entre los *dramas*, los *talent* y los *reality shows*, no se sabe cuál es lo peor. Sobre todo este último género, cuyo nombre por cierto deriva de "realidad" (cómo se supone que es una especie de representación de la misma, pero con cámaras a todas horas), es famoso por su lenguaje, por decir lo menos pintoresco e ignorante. Sin duda el más famoso es *Uomini e Donne*, un formato europeo que también se emite en España con el nombre de *Hombres y Mujeres*: de hecho, si no escuchamos ni una sola palabrota durante una discusión entre un pretendiente y una mujer, nos preguntamos si realmente lo estamos viendo.

La coincidencia en la sociedad es desgraciadamente unilateral: al incluir cada vez más este tipo de lenguaje en cada situación, en un intento ingenuo de liberarlo de esa herencia tabú que siempre ha llevado consigo, no hacemos más que amplificar su uso también en la vida real y eso lleva no sólo a las nuevas generaciones a abusar de él creyéndolo correcto, sino también a ese gran sector de la crítica cinematográfica a condenarlo constantemente.<sup>30</sup>

## 2.4. Las categorías de lenguaje soez

Preti (2010) clasifica el lenguaje soez según tres parámetros:

### 1. Léxico:

- Sexualidad;
- Escatología;
- religiosidad;

### 2. Contexto:

- Formal, con un registro medio-alto;
- Informal, con un registro bajo (jerga o para jerga);

---

<sup>30</sup> Ibidem.



3. Público objetivo de los hablantes, o sea clase social y/o entorno contextual del usuario.<sup>31</sup>

Sin duda, es más común encontrar lenguaje soez en películas y productos televisivos ambientados en contextos particulares, como la criminalidad y el tráfico de drogas, pronunciado por gánsteres o personajes de castas, como soldados, presos y guardias.

De toda manera, esta variable ya no tiene sentido hoy en día, ya que, mientras que hasta hace unas décadas el uso de los vulgarismos sólo pertenecía a personas de las clases sociales más bajas, hoy en día son más que costumbres y se consideran plenamente un verdadero rasgo cultural, como ya se ha dicho. Esto no quiere decir que los citados ambientes no sigan rebosando de vulgarismos en la actualidad, y *La casa de papel* es el máximo ejemplo, seguida por otras series de televisión propuestas por Netflix como las famosas *Narcos* y *Vis a vis*.

## 2.5. La variación diatópica

Otro factor que influye en parte en la elección del lenguaje soez y en su uso es la variación diatópica<sup>32</sup>. Cada lengua, y por tanto cada cultura, tiene sus propias reglas para definir o no una palabra como vulgar, que determinan un límite que no se debe traspasar. En algunos países, por ejemplo, la palabra “teta” es un sinónimo vulgar de pecho, al igual que “culo” de trasero, mientras que en otros simplemente forman parte del lenguaje coloquial, sin malicia. Si vamos más allá dentro de los distintos continentes, o incluso a nivel mundial, el fenómeno se amplifica: pensemos por ejemplo en “negro”, hoy punible incluso con una denuncia, que hasta hace unos siglos se utilizaba a diario; también el modismo italiano “sei un cane”, que para algunos puede significar “eres un desastre”, para otras culturas es una gran ofensa, especialmente cuando se utiliza en femenino como sinónimo de puta. Estas diferencias culturales siguen provocando malentendidos que pueden dar lugar a escándalos y por eso es fundamental que un traductor las conozca con el fin de evitarlas.

Sin embargo, hay que precisar que existen algunas diferencias léxicas importantes incluso entre las distintas variantes de una misma lengua; por ejemplo, mientras que la blasfemia es ampliamente utilizada en España, en todos sus matices más o menos imaginativos, no está contemplada para los

---

<sup>31</sup> De Rosa, Gianluigi, «La sottotitolazione del turpiloquio nelle fiction e serie TV: il caso *Irmandade*» 2022, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/DeRosaLasottotitoLazioneLturpiLoquioneLLefictioneserieTV.pdf> ;

<sup>32</sup> Fernández Pérez, Lucila María, «La traducción del lenguaje soez: diferencias entre la traducción al español de España y de Latinoamérica en la película *Sausage Party*», 2019, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/Isantoso,+097-111.pdf> ;

latinoamericanos. Lo mismo ocurre con palabras como “culo”, “mierda” o “cagar”, que los españoles utilizan cada día y que en cambio son considerados obscenos para los latinoamericanos.

Un ejemplo claro que lo confirma es que el término coño, que aparece en la Real Academia Española, no fue incluido ni en el Diccionario Latinoamericano de la Lengua Española ni en el Diccionario del Español de México.

Otras diferencias evidentes residen en la raíz lexical de los vulgarismos, que es completamente distinta: mientras que los españoles usan “cabrón” o “hijoputa” como traducción de “stronzo”, los latinos usan “pendejo” o “boludo”; pasa lo mismo con la traducción de “figa”: los españoles usan coño, mientras que en América se usa “concha”; igualmente, para traducir “fottere” o “scopare”, los españoles usan “joder” mientras que los latinos usan “chingar” (conjugado al imperativo “Chinga!”, para expresar una exclamación similar a “Joder!”).

Un ejemplo análogo para el italiano es lo de varias comunidades dialectales, que utilizan términos vulgares con connotaciones impropias de su realidad. En el dialecto napolitano, por ejemplo, el término *ricchiun* (“ricchione”, término dialectal vulgar utilizado para referirse a la homosexualidad), se utiliza a menudo como sinónimo de debilidad, así como los términos “coglione”, “senza palle”, “idiota”, perdiendo así el sentido literal de la expresión en la traducción. Por lo tanto, si vemos un episodio de Gomorra y lo oímos pronunciar, tenemos que considerar el contexto geográfico para traducirlo de la mejor manera posible.

En *La Casa de Papel*, este fenómeno se reduce, si no se anula: hasta la llegada de Palermo, interpretado por el argentino Rodrigo De la Serna en la tercera temporada, todo el cast es de origen español, con la excepción de los serbios Helsinki y Oslo, interpretados respectivamente por Darko Peric y Radko Dragic. Los dos actores hablan principalmente en ruso entre ellos, sobre todo por lo que se refiere a los insultos (en los subtítulos aparece “habla en ruso” o “habla en su idioma”), ya que el personaje de Oslo habla muy poco y apenas sabe hablar español; de otra manera, Helsinki comunica con los demás utilizando un español más o menos macarrónico, mezclado con algunas palabras en ruso y a menudo conjugado con infinitivos.

El resto de los actores llegan desde el País Vasco (Raquel es de Basauri), de Galicia (Berlín es de Vigo), del centro de España (Tokio, Nairobi y Estocolmo son de Madrid), y de Andalucía (Río es de Málaga, Denver de Murcia y el Profesor de Cádiz). Por eso, las diferencias lingüísticas entre ellos son mínimas sino casi inexistentes, relacionadas únicamente con el acento y la inflexión dialectal, que para el sur de España es claramente mucho más marcada y suele carecer de d y de s y pronunciar esta última como una jota: *cagado* se pronuncia *cagao*, *cojones* se convierte en *cojone* y *hostia* se pronuncia *hojtia*.

## 2.6. Las funciones del lenguaje soez

El experto Fabio Rossi (2011: 1060) distingue los tipos de lenguaje soez según su uso, elaborando dos macro categorías:

- Infracciones
- Intercalados

La *infracción* tiene las siguientes finalidades:

- uso ofensivo, como se da a entender;
- uso alegórico;
- función lúdica;
- función satírica;

Los *intercalados*, en cambio, están desprovistos de todo significado real y tienen la única función de "rebajar" el discurso. La mayoría de los ámbitos lexicales se refieren al sexo, a la muerte, a la religión (en un sentido blasfemo, por supuesto) y a la sociedad.

De hecho, se puede afirmar que el lenguaje soez se ha conservado hasta hoy y sigue formando parte de la lengua sin ser ya censurada gracias a su carácter cultural y representativo. (Tibo 2016). El lenguaje vulgar es, de hecho, un elemento léxico importante que puede hacernos sentir "en casa" cuando estamos en un otro país. No es casualidad que estas sean a menudo las primeras palabras que una persona aprende cuando conoce a gente de otro país.

Según Vito Tartamella (2006), las palabrotas son "palabras cargadas de emoción, no transmiten conceptos abstractos, sino estados de ánimo intensos (...) son el lenguaje de las emociones". El autor sostiene, por tanto, que incluso en los casos en los que el lenguaje soez parece insertarse aleatoriamente en un discurso, en realidad sirve para surgir una emoción en el oyente o para expresar una por parte del orador. Por tanto, siempre será responsable de una reacción y de sus consecuencias.

El propio Tartamella (2006: 85) categoriza el lenguaje soez esbozando 2 macro grupos semánticos, representados recíprocamente por las respuestas neurológicas y las acciones psicosociales, es decir, los mecanismos mentales que inducen la elección de un determinado vulgarismo. Estas, a su vez, se dividen en 8 acciones distintas:



ACCIONES	Expresas	Inductas	TURPILOQUIA
desahogar	ira, frustración, miedo y disgusto	sorpresa, miedo y vergüenza	improperios, blasfemia, profanidad
excitar	excitación	excitación, vergüenza	oscenidad, escatología
exprimir disgusto	disgusto	disgusto, marginalización	escatología
divertir y divertirse	alegría, juego	alegría, juego, sorpresa	escatología/oscenidad/insultos
acercarse	intimidad, informalidad	intimidad, informalidad	slang, todos
provocar, amenazar, llamar la atención	descuido, irritación y rabia	sopresa, vergüenza, miedo y curiosidad	todos
marginar	desprecio, ira, agresividad	desprecio, vergüenza, tristeza, rabia, rencor	insultos
ofender y maldecir		desprecio, vergüenza, tristeza, rabia, rencor	insultos y maldiciones

respuestas neurológicas  
acciones psicosociales

33

- Respuestas neurológicas:
  - Imprecación;
  - Interjección;
  - Profanidad;
- Acciones psicosociales:
  - insultos de carácter sexual o escatológico;
  - palabrotas o jerga.

Lo que diferencia sustancialmente a estas dos macro categorías es, como acabamos de mencionar, la intención que quieren transmitir: mientras que el primer grupo expresa la ira o la pena del hablante y el destinatario está representado por el contexto o la situación del momento, las acciones psicosociales se refieren siempre a alguien o a algo en particular. En cualquier caso, podemos afirmar que en ambos casos se trata de la expresión de una emoción y, en consecuencia, de una reacción por parte del interlocutor.

<sup>33</sup> Tabla relativa a las respuestas neurológicas y a las acciones psicosociales.

Según Galli de Parentesi (1964:17-19), la sensación de amargura que provoca escuchar ciertos términos depende de la consideración de éstos como tabú y "prohibidos", ya que tocan una serie de temas de forma inmoral e indecente. Los sentimientos resultantes son, por tanto, vergüenza, pudor, miedo, desconcierto y malestar general.<sup>34</sup>

## 2.7.El hablado fílmico

Como hemos visto, identificar la intención y/o la emoción que hay detrás de un determinado insulto es crucial para juzgarlo y poder traducirlo correctamente.

Sin embargo, en algunos contextos audiovisuales, a veces se tiende a sobrecargar las frases con lenguaje soez, haciéndolas especialmente exageradas y poco naturales al oído. Myers, en 1973, bautizó este fenómeno como *hablado fílmico*, es decir, la lengua resultante del doblaje y que se repite, de hecho, muy a menudo en la subtitulación o en el doblaje (sobre todo del inglés al italiano). Posteriormente, otros estudiosos como Dolç, Santamaría, Palencia Villa y el padre por excelencia de la traducción cinematográfica Chaume, introducen los conceptos de "*registro de ficción*", "*género doblaje*", "*oralidad prefabricada*" y "*falso discurso oral*" que, dicen, se "*encuentra a medio camino entre la escritura y la oralidad, entre la planificación y la espontaneidad*".<sup>35</sup>

De hecho, aunque este lenguaje tiene la intención de una traducción normal, suele estar estandarizado y atenuado, como si se le privara de las peculiaridades e inflexiones propias de la lengua de destino y se convirtiera en su versión estándar, necesariamente ideal e inexistente. Los ejemplos más típicos de las traducciones italianas son: "Ehi amico!", para "Ehi man!", "Figliolo" por "Son", "Ci puoi scommettere", por "You can bet" y el muy común "Oh, ¡dannazione!" por "Oh, damn!", que en la vida real un italiano nunca pronunciaría. El discurso está estructurado como si fuera un texto escrito, pero con una pretensión de sinceridad

y naturalidad.

---

<sup>34</sup>Cigarini, Marta, «Análisis de la traducción italiana de los subtítulos de la película mexicana "Roma" (Alfonso Cuarón, 2018)» [file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%201/Marta\\_Cigarini\\_2019.pdf](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%201/Marta_Cigarini_2019.pdf) ;

<sup>35</sup> Fernández Pérez, Lucila María, «La traducción del lenguaje soez: diferencias entre la traducción al español de España y de Latinoamérica en la película *Sausage Party*», 2019, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%202/lsantoso.+097-111.pdf> ;

## 2.8. La mujer vulgar

Desde la noche de los tiempos, los medios de comunicación siempre han lanzado modas y difundido mensajes, tomando pensamientos y actitudes y convirtiéndolos en principios, inspirando a generaciones enteras de personas. Esto siempre ha supuesto, por tanto, la afirmación de ciertos estatus, como si la realidad no transmitida por la televisión no fuera, de hecho, real. El cine, como el resto de los medios de comunicación, siempre ha seguido el ritmo de la sociedad en este proceso, evolucionando sobre la marcha. No se hizo ninguna excepción a los estereotipos, en primer lugar, a la figura de la mujer: su representación en la gran pantalla siguió exactamente el curso histórico de sus fases sociales, así que se crearon una serie de clichés tan previsibles como increíbles.

*Estos análisis subrayan la idea de que las imágenes y los estereotipos que se asignan a los papeles femeninos están plasmando el juego binario de imágenes positivas versus imágenes negativas: madre/prostituta, la femme fatale/ la chica buena...” “Así pues, las mujeres pululan entre imágenes ancladas en el juego binario de la representación occidental. Esto es, el discurso cinematográfico, principalmente el llamado cine narrativo clásico, tiende a través de su estructura narrativa y representacional a dividir el papel de la mujer en: mujeres negociables (madres, hijas, esposas...) y mujeres consumibles (prostitutas, vampiresas, golfas...) y coloca a las primeras por encima de las segundas, estableciendo así una jerarquía de valores en los papeles otorgados.*

Begoña Siles Ojeda<sup>36</sup>

En concreto, los estereotipos femeninos más representados son:

- La mujer hogareña: es la clásica mujer de clase media y dedicada al hogar, que respeta la jerarquía patriarcal. La película *La mujer perfecta*, protagonizada por Nicole Kidman, trata este tema, seguida por Olivia Newton John con la dulce Sally en *Grease* y luego todas las protagonistas de la famosa película *Mujercitas*;

---

<sup>36</sup> <https://bibliotecacervantes.wordpress.com/2015/03/11/cinema-paradiso-la-mujer-en-el-cine/>

- La mujer cosificada: estamos ante la antiemancipación en persona, la mujer instrumentalizada. Marilyn Monroe es el ejemplo clásico de esa tipología, seguida de Julia Roberts en *Pretty Woman*, sensual y bella. Otros ejemplos son Grace Kelly en *Rear Window* y Jessica Rabbit en *Who Framed Roger Rabbit*;
- La soñadora: es la mujer que espera al príncipe azul. Una de ellas es, sin duda, Audrey Tautou en *El fabuloso mundo de Amélie*, así como la fabulosa Audrey Hepburn tanto en *Vacaciones en Roma* como en *Desayuno con diamantes*, la mundialmente conocida Rose en *Titanic* y Agnès Jaoui en *Cuando menos te lo esperas*;

Se puede ver que la mayoría de estos estereotipos femeninos siguen cumpliendo con los ideales patriarcales y cristianos naturalizados. De este concepto se desprenden los dos últimos modelos que vamos a analizar, o sea:

- La femme fatale: este tipo de mujer encarna un cliché vivido y glamuroso, la clásica mujer que "nunca tiene que pedir". Inteligente, sexy, intrigante y traviesa. Este tipo de personaje es típico de las películas de acción, thriller o drama. Es fácil confundirla con la mujer cosificada, con la excepción que esta es fuerte y emancipada y no se hace sexualizar. Ejemplos famosos son Angelina Jolie en *Mr & Mrs Smith*, Rebecca Romijn en *Femme Fatale* y Carrie-Anne Moss en *The Matrix*;
- La heroína: este personaje sería una *Mulan 2.0*, una guerrera que lucha por sus valores sin miedo. Este cliché es la máxima representación de la emancipación femenina en la historia del cine; las más famosas son Angelina Jolie en *Tomb Raider* con el personaje de Lara Croft, Scarlett Johansson en *The Avengers* y Anne Parillaud en *Nikita*.<sup>37</sup>

Es precisamente a esta última categoría que pertenecen las mujeres de *La Casa de Papel*. Estamos hablando de una serie que trata del mayor atraco de la historia, entre M-16, rehenes y caretas de Dalí: *La Casa de Papel* refleja plenamente el estereotipo social de camaradería presentado al principio de

---

<sup>37</sup> <https://bibliotecacervantes.wordpress.com/2015/03/11/cinema-paradiso-la-mujer-en-el-cine/>

este capítulo, y no sólo, es por excelencia una de las series con lenguaje más vulgar que podemos encontrar en el catálogo de Netflix.

Las mujeres de esta serie son guerreras totalmente revolucionarias y carismáticas, perfectamente acordes con los tiempos, si no adelantadas a ellos. Son quizá más valientes que los hombres y, desde luego, mucho más despiadadas: ellas son por cierto las primeras en utilizar vulgarismos de todo tipo como interludio. Nuestras heroínas son Tokio, Nairobi, Raquel y Mónica (que luego se convierte en Estocolmo).

### **Tokio**

Tokio encarna los dos clichés más fascinantes al mismo tiempo, el de la heroína y el de la femme fatal. Es la primera de la banda de ladrones en ser contratada por el Profesor, que la elige porque no tiene nada que perder, como todos. La chica es en realidad una fugitiva, recién salida del fracaso de un atraco que causó la muerte de su novio. Despiadada, temeraria, aparentemente inestable e indudablemente guapa, Tokio es en realidad una mujer herida, que siempre parece estar a punto de explotar, como una bomba de relojería. Insta una relación secreta con Río, uno de sus compañeros: a finales del primer capítulo el chico recibe un disparo en el hombro por parte de un policía y la historia sale a la luz. Esta relación es tan apasionada como atormentada, como hay una diferencia de edad importante entre los dos, y sigue siendo un incondicional por parte del joven que nunca parece ser correspondido del mismo modo. Tokio no parece tener miedo a nada, y así la retratan también sus compañeros: Moscú, en una escena del episodio 9, la ataca por tener una personalidad casi al límite, con la frase: "Te gusta saltar de piedra en piedra los charcos y a cada paso tuyo, su hunde una piedra", y describiéndola después como una "niñata caprichosa y egoísta". Ella misma sufre importantes crisis emocionales a lo largo del atraco, asimilando la muerte de su madre, así como la de su ex novio, y encontrando siempre en Río el hombro en el que llorar y dejarse llevar. En uno de estos momentos ella misma reconoce que es "una veleta que termina jodiendo la vida a todo el mundo", "una puta loca que hace daño y que se cansa de todo y que no hace feliz a la gente", y de nuevo "una mujer tóxica", "tierra quemada" y "un puto bidón de gasolina y una cerilla".

Sin embargo, Tokio también tiene un lado sensible y dulce, aunque oculto: es una amiga y compañera de banda leal, dispuesta a hacer cualquier cosa con tal de que el trabajo funcione. Tiene una amistad especial con Nairobi, a la que apoya en todo momento, y está incondicionalmente aficionada al Profesor, por el que siente una estima inigualable. Tokio es una especie de versión española de Lara



Croft, sin duda una de las personalidades destacadas (si no la personalidad) del grupo: junto con Nairobi, es la que más utiliza el lenguaje vulgar. De hecho, es difícil que una de sus frases no contenga un impropio: a menudo utiliza puto/a, coño y joder como interludios.

Tokio: No veo al corderito.
-----------------------------

¡No lo veo, coño!
-------------------

Tokio: Eras mi puto gigoló.
-----------------------------

Lo eras todo.
---------------

Tokio: Tranquilízate.
-----------------------

Apareció un puto policía disparándome.
--

¿Qué hubieras hecho tú, escupirle?
------------------------------------

Tokio: Lo jodido es si sale bien. ¿Qué coño vamos a hacer con tanta pasta?
--

Tokio: Siéntese.
------------------

Suárez: Cuatro minutos.
-------------------------

Tokio: ¿Hablo puto chino o qué pasa?
--------------------------------------

Siéntese.
-----------

## **Nairobi**

Nairobi es falsificadora desde los 13 años: es contratada por el profesor para guiar a los rehenes en la impresión del papel moneda y gestionar su control de calidad. Tiene un hijo de seis años que vive en Canarias con otra familia: Nairobi lo utilizaba como mensajero en el economato, llenando sus

juguetes de pastillas, y a menudo lo arrastraba a situaciones peligrosas. En su enésima detención fue encarcelada y nunca volvió a ver a su pequeño Axel. Su sueño era ir a buscarlo y llevarlo a casa.

Tras un momento inicial de antipatía, se encuentra muy bien con Tokio, convirtiéndose en su mejor amiga. Esta última dice de ella en el primer episodio: 'Es posible que esté loca, pero tiene tanta gracia la jodía'. De hecho, Nairobi es conocida por su simpatía, su optimismo y por tratar siempre de mantener el ánimo general alto durante el transcurso del atraco. Tiene una personalidad fuerte, en cierto modo similar a la de su amiga, salvo que es más racional y menos impulsiva que ella. Su jerga es bastante vulgar y a menudo utiliza jerga y neologismos:

Nairobi: ¡Deprisa, deprisa!
¡Joder, macho! ¡Venga!
¡Tira, tira, tira!
Ahí, sentado. Y ahora tranquilitos los tres que, si no, <i>culatazo en la cabeza</i> .

Nairobi: ¡Madre mía! ¡Qué maravilla, colega!
¡Qué maravilla <i>coquinoqui</i> !
¡Joder!
Estamos haciendo nuestra propia pasta, ¡ <i>truncos</i> !

Nairobi: Pues que pasa que es un poquito <i>tortillera</i> .
Que no sé qué <i>coño</i> mira. Qué no sé qué <i>coño</i> está mirando, ¿qué estás mirando?

Nairobi: ¡Vaya currículo!
Andrés de Fonollosa.
Quién lo iba a pensar, con esa finura que tienes,

Y ese palo que parece que te han metido por el <i>culo</i> .
--

Y al final, mira, lo que te van son las <i>putas</i> .
--

Nairobi: El Profesor me la sopla, el Profesor.
--

¿Dónde estaba el Profesor cuando se han escapado 16 rehenes?
--

¿Dónde estaba cuando le han abierto la cabeza a Oslo?
---

## **Raquel**

Raquel Murillo es la inspectora encargada de la operación en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre: es una mujer fuerte que vive con su anciana madre Mariví y su hija Paula. Fue víctima de violencia doméstica por años por parte de su exmarido Alberto, del cual divorció y que luego se hizo una nueva vida con la hermana de la mujer, que luego le denunció. Raquel es respetada y querida por toda la policía, especialmente por Ángel, subinspector y su amigo de toda la vida que siempre ha estado enamorado de ella. La Murillo establece inmediatamente una relación particular con el Profesor, basado en el sarcasmo y la excentricidad de sus negociaciones telefónicas. Es muy determinada y siempre sabe encontrar la idea adecuada para dar el siguiente paso, sin cansarse nunca. Sin embargo, tras la dura coraza de Raquel se esconde el peso de sus traumas, que en ocasiones revela desahogándose con el propio Profesor, así como con Ángel, y que a veces se refleja en su dificultad para conseguir mantener la calma durante el golpe. Paciente y sabia, Raquel aguanta hasta el final, para enamorarse finalmente del líder de la banda. La inspectora sabe ser tan elegante como contundente, en su forma de expresarse, y no le falta el lenguaje soez:

Raquel: ¿Alguien me va a decir qué coño está pasando aquí o tengo que llamar al Ministro de Interior personalmente?
---

¿Que qué cojones está pasando?
--------------------------------

Raquel: Si hubieran querido una carnicería como la de la ópera de Moscú,
Le hubieran llamado directamente a usted,
Pero desgraciadamente solo está aquí para opinar y joder.

Raquel: Que casualidad que estés todos los días aquí haciéndome preguntitas.
Profesor: No sé qué...
Raquel: ¿De qué medio eres?
Profesor: ¿Cómo?
Raquel: ¿Que de qué puto medio eres?

Raquel: ¿Qué cojones hacen aquí esos blindados?
Prieto: Vamos a entrar con todo.
Raquel: Eso será así yo doy la orden.
Estoy al mando y todavía no lo he hecho.

Raquel: Me toca las narices el puto procedimiento.
¡Que le pongas las esposas y te lo llesves de aquí!

### **Mónica (Estocolmo)**

Mónica Gaztambide es la joven secretaria y amante de Arturo Román, el director de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, el lugar elegido para el atraco. En el primer episodio, poco antes de comenzar el atraco ella descubre de estar embarazada y por supuesto Arturo no lo toma bien, siendo

casado. Es el inicio del atraco y todo se altera: es en esos momentos de terror cuando el director pone todo en discusión y, a medida que pasan las horas, cambia cada vez más de opinión, declarando su verdadero amor a Mónica y diciéndole que quiere separarse de su mujer Laura en cuanto sean libres. Arturo es, sin embargo, un hombre débil y sin agallas, a diferencia de su amante, y a menudo se deja llevar por el pánico y la emoción del momento, siguiendo con el pie en dos estribos durante toda la toma. Mónica, bajo su consejo, roba un teléfono móvil y es descubierta por Berlín, que la manda ejecutar por Denver. Esto último tiene buen corazón y no piensa en matarla, entonces le dispara en la pierna para crear un derramamiento de sangre y fingir su muerte, escondiéndola pues en la cámara acorazada. Así comienza a cuidarla y, poco a poco, surge la ternura entre ambos: la mujer, de hecho, se enamora de su "carcelero", un amor que, según Nairobi, es simple *síndrome de Estocolmo*:

Nairobi: Pero qué amor, ¡pedazo de capullo!

¿Eh? ¿Tú no sabes lo qué es el síndrome de Estocolmo?

[...]

El síndrome de Estocolmo es cuando la rehén acaba teniendo sentimientos por el secuestrador. Esta chica lo que está es acojonada. Pero tú...

Tú eres un puto analfabeto y te crees que es amor.

Al principio de la segunda temporada, de hecho, sufre una transformación, decidiendo definitivamente ponerse del lado de los ladrones: pasa de ser Mónica, una secretaria dócil y complaciente, a Estocolmo, una ladrona impune y temeraria, además de digna compañera de Denver. Es el personaje más dinámico de los cuatro, al menos en la primera temporada, rompiendo todos los esquemas impuestos para la figura femenina y saliéndose por completo de todos los clichés.

Mónica: ¿Tú me vas a joder la vida?
-------------------------------------

Denver: La vida se jode con mirarla, un día estás en tu curro tranquilamente, te entran cuatro colgados con careta de Dalí, a uno se
--

le va la cabeza, se le escapa un tiro y a tomar por culo.
Esto te jode la vida.
Un niño no.
Mónica: ¿Qué sabes tú lo que me jode a mí?
¿Qué sabes?

Mónica: Si hace falta mucho valor.
Te lo digo porque yo pienso en esas cosas, ¿sabes?
En... en la gente que está en el corredor de la muerte o en...
O en tíos como tú, que entran pegando tiros en una ratonera.
Denver: Ah, tampoco es para tanto.
Mónica: Que sí.
Te lo digo yo, que soy una cobarde.
Que mírame,
Con un tipo casado para evitar el miedo al fracaso o a... o a que me abandonen.
Denver: Tú no eres ninguna cobarde.
Denver: No, no lo eres.....
Mónica: Sí lo soy.
Denver: No lo eres.
Denver: Has robado un móvil en mitad del atraco,
Has insistido para que te pegue un tiro en la pierna.
Y le has plantado cara al tarado de Berlín.
Bueno, y has tenido los cojones de agarrarme del cuello y besarme.

Y follarme.
Que hay que tener muchos huevos para tirarse a un colgado con careta de Dalí.
Tú eres la Nikita en secretaria.

## 2.9.Las categorías lexicales de lenguaje soez

Como hemos visto, cada emoción e intención corresponde a una determinada categoría semántica del vulgarismo. Clasificamos cinco de ellos:

- La *escatología*;
- La *familia*;
- La *nominalia*;
- El *sexo*;
- La *religión*;

1. Escatología. Este ámbito se refiere a las acciones corporales, describiéndolas de forma áspera y precisa.

Nairobi: ¡Que me cago en Spiderman! (Episodio 5)

Tokio: Es que haces caca muy calladito... (Episodio 9)

Denver: ¡Me cago en la leche! (Episodio 9)

2. Familia: consiste en insultos referidos a los miembros de la familia del interlocutor, vivos o muertos.

Denver: Pero que estamos de puta madre papa. (Episodio 4)

Denver: ¡Se ha escapado la hija de puta! (Episodio 5)

Nairobi: ¡La madre que os parió! (Episodio 6)

3. Nominalia. Consiste en el uso de nombres propios o adjetivos calificativos con intención despectiva.

Profesor: Van a pensar: "Qué cabrones, ojalá se me hubiera ocurrido a mí". (Episodio 1)

Tokio: La tortillera eres tú que te ha puesto la pepita como un azucarillo. (Episodio 5)

Arturo: Maricón. (Episodio 13)

4. Sexo: se refiere a la anatomía corporal y a los actos obscenos sin ningún tipo de filtro y es, sin duda, la categoría de insulto más común, también muy imaginativa. También se utiliza muy a menudo como interludio, y abarca una amplia gama de intenciones y sentimientos.<sup>38</sup>

Río: Eh, eh, ¿qué coño haces, que coño haces? (Episodio 3)

Berlín: "Pues, entonces a follar". (Episodio 9)

Ángel: ¡Una comecoños, una frígida, coño! (Episodio 13)

5. La religión, entendida como expresión de profanidad y blasfemia.

Río: ¡Me cago en Dios, trae acá! (Episodio 3)

Profesor: Por Dios... no. (Episodio 6)

Ángel: Pues aquí se difama a todo Dios. (Episodio 8).

Se necesitan algunas palabras más para estos dos últimos campos semánticos.

*"la represión sexual es quizás, junto con el miedo mágico-religioso, la inhibición más fuerte entre las que subyacen a los fenómenos de interdicción lingüística".*

---

<sup>38</sup> Fernández Pérez, Lucila María, «La traducción del lenguaje soez: diferencias entre la traducción al español de España y de Latinoamérica en la película *Sausage Party*», 2019, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%202/Isantoso,+097-111.pdf> ;



(Galli de' Paratesi 1964: 75).<sup>39</sup>

### 2.9.1. El sexo

Comparando las dos lenguas examinadas en este trabajo, el español y el italiano, constatamos que, como hemos visto en los ejemplos, para ambas el uso de la figura femenina como objeto de actos obscenos o la referencia parental de los mismos se repite con mucha frecuencia. Se puede decir que por mucho que avancemos en términos de emancipación, la mujer siempre será el blanco preferido en el lenguaje vulgar (aunque de forma puramente goliárdica), y en esto estamos años luz atrás.

Otra especificación que hay que hacer con respecto a las diferencias lingüísticas en el ámbito sexual es el *cambio de género* de muchas palabras y, por tanto, de muchos vulgarismos. El ejemplo más famoso es sin duda el de los genitales. De hecho, mientras que en italiano el género de los genitales se corresponde con el de la palabra, ya que el pene se llama *cazzo* y la vagina *figa*, en español se invierten: el primero se convierte en *polla* volviéndose en femenino, y la segunda es *coño*, o sea masculino, y la cosa no acaba ahí: como traducción de la exclamación italiana "*¡E che cazzo!*", los españoles utilizan "*¡Qué coño!*", cambiando completamente el género para este relleno (de forma similar "*Che cazzo fai?*" se convierte en "*¿Qué coño haces?*", y así sucesivamente).<sup>40</sup>

### 2.9.2. La blasfemia

Al igual que para el ámbito sexual, también para el religioso, entendido como profano y blasfemo, existe una gran similitud entre el español y el italiano en el uso del lenguaje obsceno. La apoteosis de esto es precisamente la blasfemia, también utilizada en español, como en italiano, con la clásica expresión '*Me cago en Dios*'. Esta imprecación, sin embargo, suele atenuarse y traducirse con variantes como "*Vaffanculo*", que desplazan el objeto causante de la ira y la frustración de las divinidades a otro interlocutor, perdiendo obviamente intensidad y violencia en la traducción. La

---

<sup>39</sup> De Rosa, Gianluigi, «La sottotitolazione del turpiloquio nelle fiction e serie TV: *il caso Irmandade*» 2022, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/DeRosaLasottotitoLazioneDeLturpiLoquioneLLefictioneserieTV.pdf> ;

<sup>40</sup> Trovato, Giuseppe, «El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtítulo en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie *Alguien tiene que morir*», 2021, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%203/Traduzione%20volgarit%C3A0%20nella%20traduzione%20audiovisiva.pdf> ;

alternativa a esto es la censura, como hemos visto en el único caso que aparece en esta primera temporada de *La Casa de Papel*.

Otro caso más suave de blasfemia corresponde al nombrar a las divinidades en vano, que también se considera un pecado en el cristianismo. Ejemplos de ello son el resto de los mencionados anteriormente, así como el clásico "*¡Ay, Dios!*" o "*¡Madre de Dios!*"

## **2.10. Estrategias de traducción**

Galli de' Paratesi (1969: 37) sostiene que, dentro de la competencia lingüístico-comunicativa de cada hablante, existen diversas estrategias de traducción para sustituir el léxico vulgar, y que cada persona elige cómo hacerlo dependiendo de la situación. El propósito de esto es evitar el sentido de interdicción del que tanto hemos hablado; uno de los medios a utilizar según el experto es por cierto el *eufemismo*. Posteriormente, el académico Cardona, en 2006, identifica dos grupos de estrategias para neutralizar los vulgarismos, respectivamente en el nivel del contenido, es decir, el significante, y en el nivel de la forma, es decir, el significado.<sup>41</sup>

### **2.10.1. Forma**

Por lo que se refiere a la forma hay que actuar en tres niveles: inefabilidad, alteración fonética y alteración gramatical.

#### **1. Inefabilidad.**

Por esta expresión se entiende la supresión del término sin su sustitución, debido a:

- Omisión/elipsis: en el lenguaje hablado, así como en el lenguaje cinematográfico y en el doblaje, el lugar del término suprimido se llena con una breve pausa. En cambio, en los subtítulos se omite al traductor sin ningún tipo de compensación;

Ángel: ¡Y tiene todo lleno de basura, coño! Tiene un coche hecho chatarra.

---

<sup>41</sup> Pavese, Maria, Malinverno, Anna Lisa, «Usi del turpiloquio nella traduzione filmica», 2002, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/Usi%20del%20turpiloquio%20nella%20traduzione%20filmica.pdf> ;

Ángel: E c'è spazzatura dappertutto! E ha una macchina scassata!

- Sustitución por pronombres personales o demostrativos: se insertan para referirse a la palabra tabú, evitando así nombrarla.

Raquel: ¿A qué cojones huele aquí?

Raquel: Cos'è questo odore?

- Abreviatura: a nivel escrito, esta técnica consiste en conservar sólo la inicial o primera sílaba de la palabra, seguida de los puntos suspensivos, mientras que para el habla se utiliza la suspensión vocal;

## 2. Alteración fonética

La palabra no se omite, sino que se altera fonética y morfológicamente, transformándose en una palabra ya existente pero inofensiva o en una ficticia:

- Fonemas subterminales: se conserva la primera o las dos primeras sílabas y se modifican las restantes, como si inicialmente se fuera a pronunciar el insulto y se pensara en el último momento. En la serie analizada esta técnica no se usa, pero en español un ejemplo común es la transformación de *mierda* en *miercoles*;
- Metátesis, es decir, la transposición de fonemas dentro de la palabra que la hace inocua. Un ejemplo es *parabola* y *palabra*;
- Cambio de inicial. Eso no pasa en español, pero pasa a menudo en italiano para censurar a la blasfemia. Un ejemplo es "*Porco zio*";
- Omisión de la inicial. Esa técnica también es difícil de actuar en español pero en italiano pasa a menudo con todos los insultos que contienen "porco", como "*Orco cane*";
- Reduplicación: Enfatizar una expresión repitiéndola dos veces o añadiendo un reforzador, como en la expresión '*sexy, sexy*' dicha por Helsinki en el episodio 5;

- ## 3. Alteración gramatical: consiste simplemente en modificar el término mediante sufijos o prefijos, de modo que se mantenga, pero se neutralice ligeramente. Las técnicas son:

- La atenuación mediante la transformación de sustantivo a adjetivo, o el añadir algo más. Un ejemplo es la expresión “De carácter sexual” del episodio 9;
- mediante el uso de un apodo o diminutivo, como de *coño* a *coñito*;
- mediante la adición de un sufijo abstracto > sexualidad al sexo.

## 2.10.2. Contenido

En cuanto al contenido, por otro lado, tenemos:

1. El uso de términos de registro alto o préstamos de otros idiomas:

Coges las herramientas y las pegas debajo de la tapa del <i>inodoro</i> , por dentro.	Attacca gli arnesi all'interno del coperchio del <i>water</i> .
---	---

2. Uso de figuras retóricas, las más eufemísticas por excelencia:

- sinécdoque<sup>42</sup>: utilizar términos figurados neutralizando la palabrota, como el uso de la expresión "irse a la cama" por "follar";
- metonimia<sup>43</sup>:

Y ese palo que parece que te han metido por el culo.	E quel palo ficcato in culo.
--	------------------------------

- metáfora<sup>44</sup>:

<sup>42</sup> Designación de una cosa con el nombre de otra, de manera similar a la metonimia, aplicando a un todo el nombre de una de sus partes, o viceversa, a un género el de una especie, o al contrario, a una cosa el de la materia de que está formada, etc., como en cien cabezas por cien reses, en los mortales por los seres humanos, en el acero por la espada, etc. <https://dle.rae.es/>

<sup>43</sup> Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, etc. <https://dle.rae.es/>

<sup>44</sup> Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, como en las perlas del rocío, la primavera de la vida o refrenar las pasiones. <https://dle.rae.es/>

En primer lugar, la maravillosa <i>cueva</i> en que tu metías tu picha ya nunca volverá a su ser.	La meravigliosa <i>caverna</i> in cui mettevi l'uccello cambierà per sempre.
---	--

A la luz de esto, se puede decir que hay principalmente dos características de la traducción del lenguaje soez: la repetitividad, es decir, el uso constante y a veces indiscriminado de formas fijas, clichés de traducción (como *hijo de puta*, *jodido* y *puta/o*), y la innovación, es decir, la introducción de expresiones de fantasía y combinaciones extrañas para apoyar las formas vulgares. Además de oscilar entre estos dos polos, el lenguaje soez está condicionado por la correspondencia o no correspondencia semántica; mientras que expresiones como *hijo de puta* o *mierda* se convierten en “figlio di puttana” e “merda” respectivamente, otros términos como *joder* se traducen volviendo a su origen, ossia “dannazione”, siendo neutralizados.

En el intento de atenuar los elementos vulgares, de hecho, a menudo ocurre que, además de perder intensidad, la interpretación también pierde fidelidad a la versión original, provocando saltos de registro, algo que podría evitarse manteniendo algún vulgarismo que, como en la vida real, a veces hace que la idea de lo que se quiere decir sea mucho mejor que cualquier expresión formal; este fenómeno se llama *inadecuación de traducción*.<sup>45</sup>

## 2.11. Ocurrencias de lenguaje soez

Veamos entonces las ocurrencias expresiones vulgares en esta primera temporada de *La Casa de Papel*, empezando por el conteo de cada expresión soez por episodio, tanto en español como en italiano.

Capítulos	Número de palabras en español	Número de palabras en italiano
<i>Capítulo 1</i>	3957	3278
<i>Capítulo 2</i>	4055	3190
<i>Capítulo 3</i>	4878	3742
<i>Capítulo 4</i>	<b>5407</b>	<b>3763<sup>46</sup></b>
<i>Capítulo 5</i>	3964	2831

<sup>45</sup> De Rosa, Gianluigi, «La sottotitolazione del turpiloquio nelle fiction e serie TV: il caso *Irmandade*» 2022, [file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%202/DeRosaLasottotitoLazioneLturpiLoquioneLefictioneserieTV.pdf](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA/TESI/CAP%202/DeRosaLasottotitoLazioneLturpiLoquioneLLefictioneserieTV.pdf) ;

<sup>46</sup> Esta ocurrencia se ha marcado en negro por ser la más evidente en cuanto al desfase de cantidad de términos soeces entre español y italiano.

<i>Capítulo 6</i>	4119	3089
<i>Capítulo 7</i>	3650	3004
<i>Capítulo 8</i>	4148	3270
<i>Capítulo 9</i>	3731	2860
<i>Capítulo 10</i>	5534	4169
<i>Capítulo 11</i>	4259	3167
<i>Capítulo 12</i>	3229	2391
<i>Capítulo 13<sup>47</sup></i>	4492	3563
Total de palabras	55423	42317

En la siguiente tabla, en cambio, las recurrencias de cada expresión vulgar redactadas en orden decreciente, de la más frecuente a la menos:

<b>Término / expresión</b>	<b>Número de ocurrencias</b>
Puta	86
Coño	82
Joder	64
Mierda	32
Cojones	30
Puto	27
Puñetero	14
Me cago en...	12
Zorra	11
Hostia	9
Follar	8
Culo	6
Gilipollas	6
Huevos	6
Jodido	5
Cabrón	5
Pringado/a	3

---

<sup>47</sup> Tabla referencial conteniente los números de palabras vulgares totales divididas por capítulos.

Pelotas	3
Pichuli	3
Frígida	3
Piruli	2
Picha	2
Tortillera	2
Polla	2
La madre que me parió	2
Putón	2
Comecoños	2
Cagar	2
Acojonar	1
Meneo	1
Jodía	1
Zumbar	1
Trucha	1
Buenorro	1
Maricón	1
Empotrar	1
Caca	1
Coña	1
Pichilla	1
Pollos	1
Teta	1
Traer al paio	1
Soplarme	1

48

---

<sup>48</sup> Resultados del rastreo traductológico a partir de la serie La Casa de Papel.

## 2.12. Resultados

Procedamos, pues, al análisis contrastivo de cada línea que contiene una expresión vulgar.

PUTA: 86 resultados.

Profesor: Para convertirnos simplemente en unos <i>hijos de puta</i> .	Professore: Ma dei semplici <i>figli di puttana</i> .
Denver: La peña va a pensar que está colgado, que va a liar una <i>puta</i> carnicería...	Denver: La gente pensa che stia per fare un <i>bagno di sangue</i> .
Denver: Esto huele <i>de puta madre</i> .	Denver: Cazzo, che <i>buon</i> profumo.
Río: Y no tenemos <i>ni puta idea</i> de lo que va a pasar.	Río: Non sappiamo <i>che cazzo</i> succederà.
Denver: ¡ <i>Cago en la puta</i> , tío!	Denver: <i>Porca puttana!</i>
Denver: ¡ <i>Me cago en la puta</i> Tokio! ¡La primera en la frente, tío, la <i>puta</i> primera en la frente!	Denver: La prima regola, <i>cazzo!</i>
Denver: ¡Explícame qué <i>puta mierda</i> ha sido eso!	Denver: Capisci? <i>Che cazzo</i> è successo?
Río: Pues no lo sé, <i>no tengo ni puta idea</i> .	Río: <i>Non ho idea, cazzo</i> .
Río: ¿Tú que <i>puta mierda</i> tienes en la cabeza?	Río: <i>Che ti passa</i> per la testa?
Denver: <i>Es una puta orden</i> . Apuntame, coño.	Denver: <i>È un ordine, cazzo</i> . Puntala contro di me.
Ángel: <i>Hijos de puta</i> .	Ángel: <i>Figli di puttana</i> .
Río: Que estoy completamente seguro de que has estado esperando a que salgamos de Toledo para empezar con toda esta <i>puta mierda</i> de que solo soy un crío.	Río: Hai aspettato che lasciassimo Toledo per dirmi queste <i>cazzate</i> sul fatto che sono un ragazzo.
Arturo: Van a hacer <i>una puta escabechina</i> .	Arturo: Sarà un <i>fottuto bagno di sangue</i> .
Río: Me despisté un momento y ví que Alison estaba intentando borrar <i>la puta foto</i> y ya está.	Río: Mi sono distratto e ho visto Alison che cancellava <i>la foto</i> .
Denver: Te va a parecer una <i>puta mierda</i> lo que te voy a decir.	Denver: Magari te ne <i>fregghi</i> di quello che dico.
Que no cualquier <i>hijo de puta</i> de estos o yo.	O questi altri <i>bastardi</i> .



Tokio: Tú estás ahí, fuera, en libertad, nosotros estamos jugando la <i>puta</i> vida en esta ratonera, ¿vale?	Tokyo: Tu sei lì. Fuori. In libertà. Noi stiamo rischiando la vita in questa topaia!
Denver: <i>Me cago en la puta.</i>	Denver: <i>Porca puttana.</i>
Denver: <i>Me cago en la puta, tío.</i>	Denver: <i>Cazzo. E dai...</i>
Denver: No me mires a la <i>puta</i> cara, no me mires a la <i>puta</i> cara.	Denver: Non guardarmi in faccia. Non mi guardare in faccia, <i>cazzo.</i>
Denver: <i>Me cago en la puta...</i>	Denver: <i>Porca puttana.</i>
Denver: <i>Me cago en la puta, tío.</i>	Denver: <i>Avanti, dai.</i>
Denver: No me mires a la <i>puta</i> cara.	Denver: Non guardare.
Denver: No me mires a la <i>puta</i> cara.	Denver: Non mi guardare, <i>cazzo.</i>
Denver: Que <i>no</i> hay una <i>puta gota de sangre</i> , tía. Que no hay una <i>puta gota de sangre</i> .	Denver: <i>Non c'è sangue. Neanche una goccia.</i>
Denver: ¡Me cago en mi <i>puta</i> vida!	
Tokio: ¿Sabe el Profesor que te has saltado la primera <i>puta</i> regla del plan?	Tokyo: Sa che hai infranto la prima regola?
Denver: Y tiene un jefe. El <i>hijo puta</i> es revirado.	Denver: E il suo capo è un vero <i>bastardo.</i>
Moscú: Y acabé en la trena. Encerrado, como toda mi <i>puta</i> vida.	Mosca: E sono finito in galera. In trappola.
Moscú: Estoy <i>de puta madre</i> , aquí, en el campo, y al aire libre.	Mosca: Sto <i>alla grande, cazzo.</i> Qui in campagna. All'aria fresca.
Denver: Pero que estamos <i>de puta madre</i> papa.	Denver: Ma noi stiamo <i>bene</i> , no?
Raquel: De <i>puta pena</i> diría yo.	Raquel: <i>Peccato, cazzo...</i>
Denver: <i>Abre la puta boca</i> Arturo.	Denver: <i>Apri la bocca</i> Arturo.
Denver: Mira eh, <i>qué día más de puta madre</i> hace.	Denver: Guarda <i>che bella giornata.</i>
Arturo: La habéis matado, <i>¡hijos de puta!</i>	Arturo: <i>Figli di puttana!</i>
Denver: ¡Se ha escapado la <i>hija de puta!</i>	Denver: È scappata, <i>la puttana.</i>
Nairobi: Y estabamos <i>de puta madre.</i>	Nairobi: E stavamo <i>alla grande.</i>
Moscú: <i>Hijo de puta.</i>	Mosca: <i>Bastardo.</i>
Río: <i>Putá cría tarada.</i> ¡De rodillas!	Río: <i>Stupida troietta.</i> In ginocchio.
Arturo: <i>Un hijo de la gran puta.</i>	Arturo: <i>Un gran figlio di puttana.</i>

Río: ¡Put <i>a</i> niñata de mierda, pija de los cojones!	Río: <i>Stronzetta rompicoaglioni di merda.</i>
Río: ¡Que te calles la puta boca!	Río: <i>Zitta, cazzo.</i>
Raquel: Estamos jugando una <i>puta</i> partida de ajedrez, y la estamos perdiendo.	Raquel: È una <i>fottuta</i> partida a scacchi. E la stiamo perdendo.
Raquel: En la prensa Internacional como la <i>hija de puta mayor</i> del reino.	Raquel: La stampa mi considera <i>la più grande troia</i> del regno.
Raquel: “Señoría, <i>la hija puta mayor</i> del reino no puede criar a mi hija.”	Raquel: “ <i>La più grande troia</i> del regno non può crescere mia figlia.”
Detenido: ¡ <i>Hija de la gran puta!</i>	Detenuto: <i>Grandissima puttana!</i>
Nairobi: Y al final, mira, lo que te van son las <i>putas</i> .	Nairobi: E alla fine, ti piacciono le <i>puttane</i> .
Denver: <i>Me cago en la puta</i> , tío...	Denver: <i>Porca troia...</i>
Nairobi: ¡Era una <i>puta broma</i> lo de la chaqueta!	Nairobi: La giacca era uno <i>scherzo</i> .
Nairobi: Era una <i>puta broma</i> , ¡lo de la chaqueta!	Nairobi: Era un <i>cazzo di scherzo!</i>
Río: La <i>puta hostia</i> .	Río: Sei la <i>migliore</i> .
Tokio: Pero en realidad soy una <i>puta loca</i> que hace daño.	Tokyo: Ma sono una <i>stronza pazza</i> che fa danni.
Tokio: Hostia puta.	Tokyo: Porca troia.
Nairobi: Y soy la <i>puta ama</i> .	Nairobi: “...e sono la <i>fottuta boss</i> ”.
Alison: Soy Alison Parker y soy la <i>puta ama</i> .	Alison: Sono Alison Parker, e sono la <i>fottuta boss</i> .
Alison: Soy Alison Parker y soy la <i>puta ama</i> .	Alison: Sono Alison Parker, la <i>fottuta boss</i> .
Alison: ¡La <i>puta ama!</i>	Alison: La <i>fottuta boss!</i>
Alison: ¡La <i>puta ama!</i>	Alison: La <i>fottuta boss!</i>
Alison: ¡La <i>puta ama!</i>	Alison: La <i>fottuta boss!</i>
Alison: ¡La <i>puta ama!</i>	Alison: La <i>fottuta boss!</i>
Denver: Para darte un guantazo con aroma “eau de <i>puta madre</i> ”.	Denver: Per darti uno schiaffo <i>fottutamente</i> profumato.
Arturo: He visto como te tratan, cómo la <i>puta</i> pringada.	Arturo: Ti trattano come una <i>fottuta</i> sfigata.
Nairobi: ¡ <i>Tu puta madre!</i> Alison!	Nairobi: <i>Porca puttana!</i> Alison!
Prieto. ¡Qué <i>hijo de puta!</i>	Prieto: Che <i>figlio di puttana</i> .

Tokio: Llevamos días mareando a la <i>puta</i> inspectora esa.	Tokyo: Da giorni prendiamo per il culo l'ispettore.
Río: Eso es. Además, no iba a llamar ni al presidente, ni a la televisión ni a su <i>puta madre</i> en la bicicleta.	Rio: E poi, non chiamerà il presidente, i media, né <i>nessun'altro</i> .
Raquel: Y han sabido lo de la <i>puta</i> farmacia cuando tú lo has sabido.	Raquel: Della farmacia appena l'hai saputo tu.
Raquel: Llevas 15 años arrimándote a mí a ver si caigo. Siempre con el <i>puto</i> Cercedilla en la boca, ¿eh? Con el “Dejo a Mari Carmen”. Y con tus <i>putas</i> bromas de ligón de bingo.	Raquel: Hai passato 15 anni a cercare di sedurmi, a parlare di Cercedilla, a dire che lascerai Mari Carmen, a fare le tue fottute battutine.
Denver: Una <i>puta locura</i> .	Denver: <i>Roba da matti, cazzo</i> .
Denver: Pues no sé que <i>puta mierda</i> hago aquí.	Denver: Non so che ci faccio qui.
Ángel: ¡Eres una <i>puta zorra!</i> ¡ <i>Put</i> a zorra!	Ángel: Sei una <i>fottuta troia!</i>
Arturo: ¿Eh? <i>Hijo de puta</i> .	Arturo: <i>Figlio di puttana</i> .
Arturo: A ver si tienes los mismos para enfrentarte conmigo, <i>hijo de puta</i> .	Arturo: Vediamo se hai il fegato di batterti con me.
Arturo: Y no creo que a mi hijo le haga ni <i>puta</i> gracia [...]	Arturo: E non credo che mio figlio voglia [...]
Arturo: Te voy a matar, <i>hijo de puta</i> .	Arturo: Io ti ammazzo, <i>bastardo</i> .
Denver: ¡Dame una <i>puta razón!</i>	Denver: Dammi un <i>cazzo</i> di motivo!
Denver: ¡Dame una <i>puta razón!</i>	Denver: Dammene uno!
Denver: ¡ <i>Me cago en la puta!</i>	Denver: Sono proprio qua fuori!
Ángel: ¡Eres una <i>puta zorra!</i> ¡ <i>Put</i> a zorra!	Ángel: <i>Sei una fottuta troia!</i>

COÑO: 82 resultados.

Denver: ¡He dicho que bajas, <i>coño!</i>	Denver: Ti ho detto di scendere!
Denver: ¡Venga, <i>coño</i> , abre!	Denver: <i>Porca troia!</i> Apri!
Tokio: ¡No lo veo, <i>coño!</i>	Tokyo: Non lo vedo! <i>Cazzo!</i>

Moscú: Venga, dejate de hacer el tonto y a trabajar. Venga, <i>coño</i> .	Mosca: Non dire idiozie, mettiamoci al lavoro. Forza...
Moscú: Venga, <i>coño</i> .	Mosca: Piantala.
Ah. Venga, <i>coño</i> .	Dai, <i>cazzo</i> .
Río: Siéntate, <i>coño</i> .	Rio: Vieni qui, siediti.
Tokio: ¿Qué <i>coño</i> estás diciendo?	Tokyo: Che <i>cazzo</i> dici?
Río: ¿Como <i>coño</i> te ha puesto el Profesor al mando de esto?	Rio: Perché il Professore ti ha reso leader?
Tokio: <i>Lo</i> jodido es si sale bien. ¿Qué <i>coño</i> vamos a hacer con tanta pasta?	Tokyo: <i>La</i> follia è se finisce bene. Che facciamo con tutti i soldi?
Tokio: ¿Y se puede saber de dónde <i>coño</i> vas a sacar unos pulmones?	Tokyo: E dove <i>cazzo</i> li prendi, questi polmoni?
Denver: Es una puta orden. Apuntame, <i>coño</i> .	Denver: È un ordine, <i>cazzo</i> . Puntala contro di me.
Raquel: ¿Alguien me va a decir <i>qué coño</i> está pasando aquí o tengo que llamar al Ministro de Interior personalmente?	Raquel: Qualcuno vuole dirmi che <i>cazzo</i> succede o devo chiamare il Ministro degli Interni?
Río: ¿A ti qué <i>coño</i> más te da?	Rio: Che <i>cazzo</i> te ne frega?
Río: Eh, eh, ¿qué <i>coño</i> haces, que <i>coño</i> haces?	Rio: Ehi, ehi! <i>Che cazzo fai? Che cazzo fai?</i>
Arturo: Piensa, <i>coño</i> .	Arturo: Ragiona, <i>cazzo</i> .
Arturo: <i>Joder</i> , deja eso, dejalo ahora mismo, es explosivo plastico, <i>coño</i> .	Arturo: Lascia stare. Lascia stare. È esplosivo al plastico, <i>cazzo</i> !
Moscú: ¡Quiero escuchar esa máquina funcionando <i>coño</i> !	Mosca: Voglio sentire quella macchina, <i>cazzo</i> !
Arturo: ¿Qué <i>coño</i> ha sido eso?	Arturo: Silenzio.
Nairobi: Tranquilos. Un poquito de entereza, <i>coño</i> , que, si no de aqui no salimos vivos, ¿eh?	Nairobi: Calmatevi. Se v'interessa uscire vivi di qui.
Ángel: ¡Para de grabar, <i>coño</i> !	Ángel: Spegnete!
Te he preguntado que qué <i>coño</i> ha pasado.	Cos'è successo?
Denver: Dame un abrazo, <i>coño</i> .	Denver: Un abbraccio, <i>cazzo</i> .
Moscú: ¿Eh? ¿Qué <i>coño</i> pasa?	Mosca: Che <i>cazzo</i> c'è?
Moscú: ¿Qué <i>coño</i> has hecho?	Mosca: Che hai fatto?
Moscú: Venga, corre de aqui. <i>Coño</i> .	Mosca: Dai, sbrigati. Va bene!

Helsinki: ¿Qué haces, <i>coño</i> ? ¿Qué haces?	Helsinki: Che fai? Eh? Che fai?
Arturo: ¿Qué <i>coño</i> habeis hecho con Mónica?	Arturo: Che le hai fatto?
Arturo: ¿Qué <i>coño</i> habeis hecho con Monica?	Arturo: Che <i>cazzo</i> hai fatto? Dov'è Monica?
Arturo: ¡Te estoy hablando <i>coño</i> !	Arturo: Parlo con voi, <i>cazzo</i> !
Arturo: ¿Qué <i>coño</i> hacéis?	
Ángel: Es el director de la Fabrica, <i>coño</i> , Arturo Roman.	Ángel: È il direttore della zecca. Arturo Roman!
Moscú: Calla ya, <i>coño</i> .	
Que no sé qué <i>coño</i> mira. Qué no sé qué <i>coño</i> está mirando, ¿qué estás mirando?	Che <i>cazzo</i> stai guardando?
Moscú: ¿Dónde <i>coño</i> está?	Mosca: Dove <i>cazzo</i> è andata?
Nairobi: ¿Tú qué <i>coño</i> quieres?	Nairobi: Tu che <i>cazzo</i> vuoi?
Moscú: ¿Por qué le disparaste, <i>coño</i> ?	Mosca: Perché le hai sparato?
Moscú: <i>Joder</i> , que somos unos desgraciados, <i>coño</i> .	
Río: ¡Venga, <i>coño</i> , venga!	Rio: Dai, <i>cazzo</i> . Dai.
Río: ¿Por qué <i>coño</i> has hecho eso, ¿eh?	Rio: Che <i>cazzo</i> è successo, eh?
Berlín: ¿Eres enfermero, bailarina o qué <i>coño</i> te pasa?	Berlino: Fai l'infermiere o il ballerino? Eh?
Suárez: ¿De qué <i>coño</i> eran las caretas?	Suárez: Che <i>cazzo</i> di maschere erano?
Río: ¡ <i>Coño</i> , mis padres!	Rio: <i>Cazzo</i> , i miei!
Tokio: ¿Qué <i>coño</i> he hecho?	Tokyo: <i>Che cazzo</i> ho fatto?
Tokio: ¿Qué <i>coño</i> vamos a hacer con tanta pasta?	Tokyo: Che facciamo con tutti quei soldi?
Raquel: Quiero que Inteligencia me diga como <i>coño</i> van a salir esos atracadores.	Raquel: I Servizi Segreti devono dirmi come intendono uscire i rapinatori.
Ángel: ¿Qué <i>coño</i> ?	
Ángel: Me dá igual, <i>coño</i> ...	Ángel: È lo stesso, <i>cazzo</i> ...
Nairobi: ¿Se puede saber a qué <i>coño</i> viene tener a esa niña atada en tu despacho, ¿eh?	Nairobi: Si può sapere <i>che cazzo</i> ci fa quella ragazza legata nel tuo ufficio?
Berlín: Tú qué <i>coño</i> haces con mi chaqueta, ¿ <i>mamarracho</i> ?	Berlino: Perché <i>cazzo</i> hai la mia giacca?

Moscú: ¿A qué <i>coño</i> ha venido eso?	Mosca: Che <i>cazzo</i> hai fatto?
Raquel: Por qué no coge, ¿dónde <i>coño</i> está?	Raquel: Perché non risponde?
Nikolai: ¡ <i>Coño!</i>	Nikolai: <i>Cazzo.</i>
Raquel: H-50. Central. ¿De dónde <i>coño</i> han emitido ese mensaje en ruso?	Raquel: H-50 a centrale. Da dove veniva il messaggio in russo?
Mónica: ¿Cómo <i>coño</i> quieres que me cure si no?	Mónica: Come devo farmi curare?
Tokio: ¿Qué <i>coño</i> pasa?	Tokyo: Che cosa succede?
Nairobi: ¿Quién <i>coño</i> quiera el ruido del mar? Esto es poesía.	Nairobi: A chi serve il mare? Questa è poesia.
Nairobi: ¡Porque el mundo se mueve por esto, <i>coño!</i>	Nairobi: Perché è questo che fa girare il mondo!
Jacinto: ¿Qué <i>coño</i> quieres que hagamos con tijeras y un serrucho?	Jacinto: Che <i>cazzo</i> ci facciamo con forbici e sega?
Tokio: ¿Pero, tío, qué <i>coño</i> has hecho?	Tokyo: Che <i>cazzo</i> fai?
Moscú: ¿Y eso de cuchichear qué <i>coño</i> es?	Mosca: E che <i>cazzo</i> bisbigliavi?
Ángel: Y tiene todo tapado por lonas. ¡A saber qué <i>coño</i> tatará!	Ángel: È ricoperto di teloni, chissà che cosa nasconde!
Ángel: ¡Y tiene todo lleno de basura, <i>coño!</i> Tiene un coche hecho chatarra.	Ángel: E c'è spazzatura dappertutto! E ha una macchina scassata!
Ángel: Y huele a químico, que cocina metanfetamina. No sé qué <i>coño</i> cocina.	Ángel: Emana un odore di anfetamina, o chissà che <i>cazzo</i> d'altro!
Ángel: ponme las esposas, <i>coño.</i>	Ángel: Ammanettami, <i>cazzo.</i>
Ángel: Yo no soy el topo, <i>coño.</i>	Ángel: Non sono la talpa, <i>cazzo.</i>
Ángel: Raquel, ¿se puede saber porque <i>coño</i> no me coges el teléfono?	Ángel: Raquel, perché <i>cazzo</i> non rispondi?
Ángel: ¡Una <i>comecoños!</i> ¡Una <i>frígida, coño!</i>	Ángel: <i>Una puttana!</i>
Ángel: <i>Coño</i> , no sé cómo lo voy a llevar eso.	Ángel: Non credo di poter sopportare l'idea.
Pablo: Ya, ya. ¿Dónde <i>coño</i> vas?	Pablo: Già. Dove <i>cazzo</i> vai?
Ángel: Te está utilizando, <i>coño</i> , ¡sus huellas estaban en el zeta!	Ángel: Ti sta sfruttando! Nell'auto c'erano le sue impronte!
Ángel: ¡ <i>Mierda!</i> ¡Vamos, <i>coño!</i>	Ángel: <i>Cazzo!</i>
Río: ¡A ver, todo el mundo al suelo, <i>coño!</i>	Rio: Tornate tutti per terra, <i>cazzo!</i>

Ángel: Yo no soy el topo, <i>coño</i> .	Ángel: Non sono la talpa, <i>cazzo</i> .
Ángel: ¿Se puede saber por qué <i>coño</i> no me coges el teléfono? ¿Eh?	Ángel: Perché <i>cazzo</i> non rispondi?
Berlín: ¿De qué <i>coño</i> estás hablando?	Berlino: Ma che <i>cazzo</i> dici?
Río: Y aunque pudiera, no nos delataría. <i>Coño</i> , vamos a votar.	Rio: Se anche potesse, non ci tradirebbe. Votiamo.

JODER: 64 resultados.

Nairobi: ¡ <i>Joder</i> , macho! ¡Venga!	Nairobi: Muoviti. Forza! Chiudi gli occhi.
Tokio: <i>Joder</i> ...	
Tokio: No veo a la niña. No la veo, <i>joder</i> .	Tokyo: Dov'è la ragazza? Non la trovo, <i>cazzo</i> .
Alison: ¡Que me des el móvil, <i>joder</i> ! ¡Que me des el móvil!	Alison: Ti ho detto di darmi il cellulare! Dammelo!
Río: ¿O cómo que algunas? <i>Joder</i> , todas, todas. Menos que cuatro o cinco...	Rio: Alcune? <i>Cavolo</i> , tutte le notti. Tranne quattro o cinque, no?
Río: ¡Tokio! ¡Tokio, espera, <i>joder</i> , vas antes!	Rio: Tokyo! Tokyo, aspetta! Non è ancora ora!
Denver: ¡ <i>Joder</i> !	Denver: <i>Cazzo</i> !
Nairobi: Pues qué vas a hacer, tía, que vas a hacer, seguir el el puto plan, ¡ <i>joder</i> !	Nairobi: Tu che facevi? Seguivi il <i>cazzo</i> di piano! <i>Cazzo</i> !
Raquel: Pero desgraciadamente solo está aquí para opinar y <i>joder</i> .	Raquel: Ma lei è qui solo per dare opinioni e <i>rompere</i> .
Nairobi: ¡ <i>Joder</i> !	
Tokio: ...Así que, si alguien quería <i>jodernos</i> , lo sabríamos con la suficiente antelación.	Tokyo: ...Se qualcuno voleva <i>fregarci</i> , l'avremmo saputo con largo anticipo.
Tokio: (...) las cosas se iban a <i>joder</i> tanto que nos ibamos a quedar muy cerca de perder la partida.	Tokyo: (...) Le cose stavano per <i>incasinarsi</i> al punto che avremmo perso tutto.
Arturo: <i>Joder</i> , <i>joder</i> .	Arturo: Accidenti...
Arturo: <i>Joder</i> , deja eso, dejalo ahora mismo, es explosivo plastico, <i>coño</i> .	Arturo: Lascia stare. Lascia stare. È esplosivo al plastico, <i>cazzo</i> !

Arturo: Y ha tenido que llegar una situación como esta, <i>joder</i> , con pistolas y con balas, para darme cuenta de lo que de verdad quiero.	Arturo: Sono dovuto finire in una situazione così... con pistole e pallottole, per capire cosa voglio.
Ángel: <i>Joder</i> , tenemos un policía en la UCI, 67 rehenes (...)	Ángel: <i>Cazzo</i> , abbiamo un agente in ospedale, 67 ostaggi (...)
Denver: Que te va a <i>joder</i> la vida.	Denver: Ti rovina la vita?
Mónica: ¿Tú me vas a <i>joder</i> la vida?	Mónica: Mi...?
Nairobi: <i>Joder</i> , Tokio, Tokio. ¡Tokio!	Nairobi: Tokyo, Tokyo!
Nairobi: <i>Joder</i> , vete a por Berlín.	Vai a chiamare Berlino!
Nairobi: ¡Tranquilos, <i>joder</i> !	Nairobi: Tranquilli, <i>cazzo</i> !
Nairobi: Darle un susto <i>joder</i> , no matarla.	Nairobi: Spaventarla, non ucciderla.
Moscú: Nada, <i>joder</i> , que no podía dormir y he salido a ver el cielo un rato.	Mosca: Non riescivo a dormire. Così sono venuto a guardare un po' il cielo.
Denver: <i>Joder</i> .	Denver: Va bene.
Ángel: ¡ <i>Joder</i> !	Ángel: <i>Dannazione</i> !
Moscú: Dime la verdad, ¡ <i>joder</i> !	Mosca: Dimmi la verità?
Arturo: Habéis matado a Mónica, <i>joder</i> . Era una inocente.	Arturo: Hai ucciso Monica, <i>dannazione</i> . Era innocente!
Moscú: Francotiradores, <i>joder</i> .	Mosca: I cecchini.
Moscú: Hay francotiradores, <i>joder</i> .	Mosca: Ci sono i cecchini.
Suárez: Se están apuntando, <i>joder</i> .	Suárez: Si puntano tra loro.
Nairobi: A ver, que no es tan difícil sabes. Coges la pinza, sacas la bala sin <i>joder</i> nada más. Ya está.	Nairobi: Non è difficile. Prendi la pinza, toglila la pallottola e basta.
Denver: Ah sin <i>joder</i> nada más que un tiro.	Denver: Già che vuoi che sia...
Raquel: <i>Joder</i> .	
Denver: <i>Joder</i> ...	
Moscú: <i>Joder</i> , que somos unos desgraciados, <i>coño</i> .	
Denver: <i>Joder</i> .	Denver: <i>Dannazione</i> .
Tokio: ¡ <i>Joder</i> !	Tokyo: <i>Cazzo</i> ...
Río: Pero, <i>joder</i> ...	Rio: <i>Al diavolo</i> ...



Tokio: ...de mi vida de <i>mierda, joder...</i>	Tokyo: ...Per la mia vita di <i>merda...</i>
Ángel: ¡ <i>Joder!</i> A tu marido primero.	Ángel: E dai. Tuo marito per primo.
Río: Pero <i>joder</i> , tía, tú también me apuntaste a la cabeza con un rifle.	Río: Ma mi hai puntato un fucile alla testa.
Río: <i>Joder</i> , que locurón, ¿eh?	Río: Che follia!
Denver: Me he sobado, tío, <i>joder</i> .	Denver: Mi sono addormentato, <i>cazzo</i> .
Berlín: Que me acabas de <i>joder</i> la vida.	Berlino: Che mi hai incasinato la vita.
Chica: No te vale con <i>joder</i> a ocho personas.	Ragazza: Non ne bastavano otto?
Nairobi: Bueno, mira. <i>Joder</i> , con la mosquita muerta.	Nairobi: Guarda, guarda la brava bambina...
Alberto: <i>Joder</i> , no sueltas prenda Angelito.	Alberto: Non ti lasci scappare niente, Ángel.
Prieto: <i>Joder...</i>	Prieto: Dannazione.
Río: No paraba de escuchar <i>putos</i> cuchicheos, <i>joder</i> .	Río: Continuavo a sentir bisbigliare!
Moscú: Ni... ni, ni cambiar los planes, <i>joder</i> .	Mosca: Né... né cambiare i piani, dannazione.
Pablo: Que ya he robado todas las herramientas, que voy cargado de chatarra, <i>joder</i> .	Pablo: Ho già rubato gli arnesi. Sono carico di roba.
Ángel: <i>Joder</i> , no es la primera bronca que tenemos tú y yo, ¿no?	Ángel: ...ma non è la prima litigata che facciamo.
Ángel: Me vas a <i>joder</i> la vida, Raquel.	Ángel: Mi rovini la vita, Raquel.
Ángel: Me vas a <i>joder</i> la vida, hostia.	Ángel: Mi <i>rovini</i> la vita, <i>cazzo</i> .
Ángel: <i>Joder</i> .	Ángel: Non ci credo.
Ángel: Él estuvo en el desguace, él amenazó al ruso, ¡ <i>joder!</i>	Ángel: Era lui dallo sfasciacarrozze! Ha minacciato lui il russo!
Denver: ¡ <i>Joder!</i>	Denver: <i>Dannazione!</i>
Denver: ¡ <i>Joder!</i>	
Nairobi: <i>Joder</i> .	Nairobi: <i>Dannazione</i> .
Nairobi: ¡ <i>Joder!</i>	Nairobi: Copritemi!
Suárez: ¡ <i>Joder!</i>	Suárez: Dannazione!
Ángel: Me vas a <i>joder</i> la vida, Raquel.	Ángel: Mi rovini la vita, <i>cazzo</i> .
Raquel: <i>Joder</i> , ¿cómo no me he dado cuenta antes?	Raquel: Perché non ci ho pensato prima?

MIERDA: 32 resultados.

Profesor: No deja de ser un sueldo, un sueldo de <i>mierda</i> .	Professore: ...Guadagna due soldi di <i>merda</i> .
Río: <i>Mierda</i> .	Rio: <i>Merda</i> .
Denver: Con toda la cara de listo que tienes y pones esa <i>mierda</i> de PIN. Menudo <i>gilipollas</i> .	Denver: Sembri sveglio e poi hai un PIN di <i>merda</i> così? Che <i>idiota</i> .
Denver: ¡Explícame qué <i>puta mierda</i> ha sido eso!	Denver: Capisci? Che <i>cazzo</i> è successo?
Río: ¿Tú que <i>puta mierda</i> tienes en la cabeza?	Rio: Che ti passa per la testa?
Denver: Y para ti unos pulmones, que lo tienes <i>hechos mierda</i> de la mina.	Denver: E per te, polmoni nuovi. Te li sei <i>rovinati</i> nelle miniere.
Río: Que estoy completamente seguro de que has estado esperando a que salgamos de Toledo para empezar con toda esta <i>puta mierda</i> de que solo soy un crío.	Rio: Hai aspettato che lasciassimo Toledo per darmi queste <i>cazzate</i> sul fatto che sono un ragazzo.
Denver: Te va a parecer una <i>puta mierda</i> lo que te voy a decir.	Denver: Magari <i>te ne fregghi</i> di quello che dico.
Denver: Y en un soportal de <i>mierda</i> le pilló la munipa.	Denver: Sotto un portico di <i>merda</i> , l'ha beccata la polizia.
Profesor: Tu historia de amor <i>ha mandado a la mierda</i> vuestro plan de fuga.	Professore: La vostra storia d'amore <i>ha rovinato</i> il piano di fuga.
Denver: Eres un <i>cabrón de mierda</i> .	Denver: Sei uno <i>stronzo di merda</i> .
Moscú: De un tál polaco, un camello de <i>mierda</i> de Alcorcón.	Mosca: Di un tipo polacco. Uno spacciatore di Alcorcón.
Moscú: Y solo he comido un sandwich de esos de <i>mierda</i> .	Mosca: E ho mangiato solo un panino di <i>merda</i> .
Denver: Por la <i>mierda</i> esa que te comía los pulmones. La "sinfilis".	Denver: Avevi quella cosa ai polmoni, la sifilide.
Denver: ¿Sabes lo que te digo? Que <i>a la mierda</i> el Maserati e los gimnasios.	Denver: <i>Al diavolo</i> Maserati e palestra.
Nairobi: Para un <i>mierda</i> como tu pues puede que sí, pero yo... no lo sé.	Nairobi: Magari per una <i>merda</i> come te, si. Ma io... non lo so.

Río: ¡Put <i>a</i> niñata de mierda, pija de los cojones!	Río: Stronzetta rompicoglioni di merda.
Tokio: ...de mi vida de <i>mierda</i> , joder...	Tokyo: ...Per la mia vita di <i>merda</i> ...
Denver: ¡A la <i>mierda</i> !	Denver: <i>Vaffanculo!</i>
Tokio: Y tampoco me gusta este libro de <i>mierda</i> que he encontrado en el despacho del director.	Tokyo: Non mi piace questo libro di <i>merda</i> dell'ufficio del direttore.
Denver: Estoy harto de tus órdenes y de tus discursitos de <i>mierda</i> .	Denver: Mi sono rotto dei tuoi ordini e dei tuoi discorsetti di <i>merda</i> .
Ángel: Hace <i>mierda</i> de tetrabrik y lo echa en un caldero.	Ángel: Versa una <i>merda</i> da un Tetra Brik in un paiolo!
Helsinki: Coged un par de bolsas y recoged esta <i>mierda</i> .	Helsinki: Prendete le borse e tirate su questa <i>merda</i> .
Denver: Pues no sé qué <i>puta mierda</i> hago aquí.	Denver: Non so che ci faccio qui.
Ángel: He estado a punto de mandarlo todo a la <i>mierda</i> ,	Ángel: Stavo per mandare tutto <i>all'aria</i> .
Ángel: De mandar a Mari Carmen a la <i>mierda</i> por una zorra que no se follaría ni Prieto.	Ángel: <i>Lasciare</i> Mari Carmen per una <i>troia</i> . Neanche Prieto ti farebbe.
Ángel: ¡Una frígida de <i>mierda</i> !	Ángel: Una cagna <i>senza cuore!</i>
Ángel: ¡ <i>Mierda!</i>	Ángel: <i>Dannazione!</i>
Ángel: ¡ <i>Mierda!</i> ¡Vamos, <i>coño!</i>	Ángel: <i>Cazzo!</i>
Arturo: Que la saques y me dejes solo con este <i>mierda</i> .	Arturo: Voglio essere solo con questa <i>merda!</i>

COJONES: 30 resultados.

Denver: ¿Tú sabes lo que da miedo de <i>cojones</i> ? Los muñecos de los críos.	Denver: Sai cosa fa paura? I pupazzi.
Denver: Túmbate aquí, <i>cojones</i> .	Denver: Vieni qui.
Denver: ¡Explícame qué <i>cojones</i> ha sido eso!	Denver: Spiegami che <i>cazzo</i> hai fatto!
Raquel: ¿Qué <i>cojones</i> hacen aqui esos blindados?	Raquel: Che <i>cazzo</i> ci fanno qui i blindati?
Raquel: ¿Que qué <i>cojones</i> está pasando?	Raquel: Che <i>cazzo</i> sta succedendo?

Raquel: ¿Qué <i>cojones</i> es eso?	Raquel: Che <i>diavolo</i> è?
Río: Tienes los santos <i>cojones</i> de decir que estás de luto por tu novio, ¿no?	Río: Hai le <i>palle</i> di dirmi che piangi il tuo ragazzo?
Denver: ¿Para qué <i>cojones</i> tenías que engañarme?	Denver: Perché <i>cazzo</i> mi hai ingannato?
Nairobi: Hay que echarle un poquito de <i>cojones</i> .	Nairobi: Tirate fuori i <i>coglioni</i> !
Denver: ¿Dónde <i>cojones</i> te escondes?	Denver: Dove <i>cazzo</i> ti nascondi?
Moscú: Quita, <i>cojones</i> . Estos son gases.	Mosca: Smettila. Sono solo pieno di gas.
Moscú: Qué bruto eres, <i>cojones</i> . Silicosis.	Mosca: Quanto sei scemo... silicosi. No.
Denver: Ahora levanta la mano izquierda si vas a seguir <i>tocandome los cojones</i> .	Denver: Alza la sinistra se continuerai a <i>rompermi i coglioni</i> .
Nairobi: Con el <i>puto Spiderman de los cojones</i> .	Nairobi: Con quel <i>cazzo</i> di Spider-Man <i>che odio</i> .
Río: ¡Putá <i>niñata de mierda, pija de los cojones!</i>	Río: <i>Stronzetta rompicoglioni di merda</i> .
Raquel: ¿A qué <i>cojones</i> huele aquí?	Raquel: Cos'è questo odore?
Río: Ten cuidado que empiezas con la danza y acabas metida en algo chungo <i>de cojones</i> ,	Río: Attenta, che danzare può portare a qualcosa di più pericoloso,
Río: Y para <i>tocarles los cojones</i> te apuntas a ballet.	Río: E per <i>farlo arrabbiare</i> , tu fai Danza.
Nairobi: ¡Desgraciado de los <i>cojones!</i>	Nairobi: Bastardo <i>del cazzo!</i>
Raquel: ¿Quién <i>cojones</i> está emitiendo desde el canal 8?	Raquel: Chi trasmette dal canale otto?
Raquel: ¿Qué <i>cojones</i> te ha dicho?	Raquel: Che <i>cazzo</i> ti ha detto?
Raquel: ¿Que qué <i>cojones</i> te ha dicho?	
Raquel: Qué <i>cojones</i> está pasando ahí, ¿qué han hecho?	Raquel: Che <i>cazzo</i> succede, lì? Che avete fatto?
100 000 m2 hay aquí, ¿eh? A saber dónde <i>cojones</i> está.	Ci sono 10000 metri quadrati! Chissà dove <i>cazzo</i> è.
Nairobi: ¡Niñata de <i>los cojones!</i>	Nairobi: <i>Fottuta</i> ragazzina!
Río: Mis <i>cojones</i> , 33.	Río: I miei <i>coglioni</i> 33!
Denver: Bueno, y has tenido los <i>cojones</i> de agarrarme del cuello y besarme.	Denver: Hai avuto le <i>palle</i> di prendermi e di baciarmi.
Denver: ¿Qué <i>cojones</i> haces aquí, tío?	Denver: Che <i>cazzo</i> ci fate qui?

Denver: ¿Dónde <i>cojones</i> estabas?	Denver: Dove <i>cazzo</i> stavi?!
Denver: ¿Dónde <i>cojones</i> estabas?	Denver: Dove <i>cazzo</i> stavi?!

PUTO: 27 resultados.

Denver: ¡Del <i>puto</i> coche!	Denver: Fuori dalla macchina!
Tokio: Apareció un <i>puto</i> policía disparándome.	Tokyo: Un <i>cazzo</i> di poliziotto è venuto fuori dal nulla e si è messo a sparare.
Nairobi: Pues qué vas a hacer, tía, que vas a hacer, seguir el <i>puto</i> plan, ¡joder!	Nairobi: Tu che facevi? Seguivi il <i>cazzo</i> di piano! <i>Cazzo!</i>
Denver: Vamos a ver, tú que te piensas que eres, ¿el <i>puto</i> Gandhi?	Denver: Tu chi <i>cazzo</i> credi di essere, Gandhi?
Río: Si era tu <i>puto</i> gigoló dimelo a la cara.	Rio: Ero il tuo <i>cazzo</i> di gigolò?
Tokio: Eras mi <i>puto</i> gigoló.	Tokyo: Eri il mio gigolò.
Raquel: ¿Que de qué <i>puto</i> medio eres?	Raquel: Di che organo sei?
Denver: ¿Para que tenías que coger ese <i>puto</i> móvil?	Denver: Perché hai preso quel <i>cazzo</i> di cellulare?
Nairobi: Un <i>puto</i> billete mejor que el que dan en los bancos.	Nairobi: È meglio di quelle che hanno le banche.
Raquel: ¡Y cuelga el <i>puto</i> teléfono!	Raquel: E riattacca!
Nairobi: Con el <i>puto</i> Spiderman de los <i>cojones</i> .	Nairobi: Con quel <i>cazzo</i> di Spider-Man <i>che odio</i> .
Río: Suelta el <i>puto</i> rifle.	Rio: Molla il <i>cazzo</i> di fucile.
Río: Que yo no soy el <i>puto</i> amigo de las marginadas, ¿te queda claro?	Rio: Non sono un tuo <i>cazzo</i> di amico.
Ángel: Es un <i>puto</i> suicidio.	Ángel: È un <i>fottuto</i> suicidio.
Raquel: Y, sobretodo, ¿dejaron algún <i>puto</i> hilo del que tirar?	
Nairobi: ¡Es usted el <i>puto</i> secuestrado del mes!	Nairobi: È il <i>fottuto</i> ostaggio del mese.
Denver: Lo siento tío, no me dí cuenta del <i>puto</i> botón.	Denver: Scusa. Non ho fatto caso al bottone.
Tokio: ¿Hablo <i>puto</i> chino o qué pasa? Siéntese.	Tokyo: Parlo in cinese <i>del cazzo</i> ? Giù!
Ángel: Un teléfono, un <i>puto</i> micrófono.	Ángel: Un telefono. Un microfono!

Raquel: Me toca las narices el <i>puto</i> procedimiento.	Raquel: Non m'interessa.
Raquel: Llevas 15 años arrimándote a mí a ver si caigo. Siempre con el <i>puto</i> Cercedilla en la boca, ¿eh? Con el "Dejo a Mari Carmen". Y con tus <i>putas</i> bromas de ligón de bingo.	Raquel: Hai passato 15 anni a cercare di sedurmi, a parlare di Cercedilla, a dire che lascerai Mari Carmen, a fare le tue <i>fottute</i> battutine.
Ángel: ¿Eh? Después de 15 años contigo a tu lado como un <i>puto pringado</i> .	Ángel: Dopo 15 anni con te, come un <i>dannato cagnolino</i> .
Raquel: Sé que es un <i>puto</i> desgraciado, pero es...	Raquel: Un disgraziato, ma è...
Ángel: Después de 15 años contigo, a tu lado como un <i>puto pringado</i> .	Ángel: Dopo 15 anni con te, come un <i>dannato cagnolino</i> .

PUÑETERO: 14 resultados.

Profesor: Vamos a ser los <i>puñeteros</i> héroes de toda esta gente.	Professore: Saremo i <i>fottuti</i> eroi di questa gente.
Denver: O me das el <i>puñetero</i> PIN o te lo saco a culatazos. Tú verás.	Denver: Se non me lo dici, te lo tiro fuori con il fucile. Decidi tu.
Berlín: Piensa bien lo que dices, porque tengo un <i>puñetero</i> polígrafo aquí.	Berlino: Pensaci bene, perché ho un <i>cazzo</i> di poligrafo qui.
Tokio: Ni siquiera oía lo que gritaba, solo quería escribir una <i>puñetera</i> carta de amor.	Tokyo: Non sentivo ciò che gridavo. Volevo solo scrivere una lettera d'amore.
Berlín: Mi profesora me entregó sus carnes maduras cada vez como si fuera mi <i>puñetero</i> cumpleaños.	Berlino: La mia prof... mi dava la sua carne matura ogni volta come se fosse il mio compleanno.
Denver: Va a ser un <i>puñetero</i> suicidio.	Denver: È un suicidio.
Moscú: ¡Cállate! Y concéntrate de una <i>puñetera</i> vez.	Mosca: Stai zitto e concentrati.
Profesor: Tiene que ser un <i>puñetero</i> trabajo de orfebrería.	Professore: Questa cosa deve andare perfettamente.
Raquel: Ese tío está haciendo un <i>puñetero</i> show,	Raquel: Quell'uomo sta facendo un <i>cazzo</i> di show,
Denver: Me voy a dormir al <i>puñetero</i> coche.	Denver: Dormo in macchina, <i>cazzo</i> .

Moscú: A ver si de una <i>puñetera</i> vez terminas lo que has empezado a hacer.	Mosca: Chissà se finirai quello che hai iniziato.
Tokio: el <i>puñetero</i> tiempo era oro.	Tokyo: Il tempo <i>stesso</i> , era oro.
Ángel: ¿Has hecho tu <i>puñetero</i> trabajo?	Ángel: Hai fatto il tuo <i>cazzo</i> di lavoro?
Raquel: Todo el <i>puñetero</i> plan.	Raquel: Tutto il <i>fottuto</i> piano.

ME CAGO EN... :12 resultados.

Denver: ¡ <i>Me cago en la puta</i> Tokio! ¡La primera en la frente, tío, la puta primera en la frente!	Denver: La prima regola, <i>cazzo!</i>
Denver: Mira, ¡ <i>Me cago en mi vida!</i>	Denver: <i>Me ne sbatto!</i>
Río: ¡ <i>Me cago en Dios</i> , trae acá!	
Denver: <i>Me cago en la puta.</i>	Denver: <i>Porca puttana.</i>
Denver: <i>Me cago en la puta</i> , tío.	Denver: <i>Cazzo</i> . E dai...
Denver: <i>Me cago en la puta...</i>	Denver: <i>Porca puttana.</i>
Denver: <i>Me cago en la puta</i> , tío.	Denver: <i>Avanti</i> , dai.
Denver: ¡ <i>Me cago en mi puta vida!</i>	
Nairobi: ¡Que me <i>cago</i> en Spiderman!	
Denver: <i>Me cago en la puta</i> tío...	Denver: <i>Porca troia...</i>
Denver: ¡ <i>Me cago en la leche!</i>	Denver: E che <i>cazzo...</i>
Denver: ¡ <i>Me cago en la puta!</i>	Denver: <i>Sono proprio qua fuori!</i>

ZORRA: 11 resultados.

Ángel: De mandar a Mari Carmen a la mierda por una <i>zorra</i> que no se follaría ni Prieto.	Ángel: Lasciare Mari Carmen per una <i>troia</i> . Neanche Prieto ti farebbe.
---	---

Ángel: Eres una <i>zorra</i> , una <i>zorra</i> egoísta y obsesiva.	Ángel: Sei una <i>troia</i> . Una <i>troia</i> egoista e ossessiva.
Ángel: ¡Eres una puta <i>zorra</i> ! ¡Putra <i>zorra</i> !	Ángel: Sei una fottuta <i>troia</i> !
Ángel: No quise llamarte <i>zorra</i> . De verdad, lo siento.	Ángel: Non volevo darti della <i>troia</i> . Mi dispiace.

HOSTIA: 9 resultados

Denver: ¡ <i>La hostia</i> !	Denver: <i>Cazzo</i> !
Río: Y... ¡ <i>Hostia</i> !	Río: E... <i>Cazzo</i> !
Denver: <i>La hostia</i> ...	Denver: <i>Cazzo</i> ...
Río: ¡ <i>Hostia</i> ! ¡Eh, ah!	
Río: <i>La puta hostia</i> .	Río: Sei la migliore.
Tokio: <i>Hostia puta</i> .	Tokyo: <i>Porca troia</i> .
Ángel: Me vas a joder la vida, <i>hostia</i> .	Ángel: Mi rovini la vita, <i>cazzo</i> .
Nairobi: ¡ <i>Hostia</i> !	Nairobi: <i>Cavolo</i> !
Río: ¡ <i>Hostia</i> !	Río: <i>Dannazione</i> !

FOLLAR: 8 resultados.

Denver: <i>Follar</i> . Aquí, pum.	Denver: <i>Scopare</i> qui...
Tokio: Pero hace falta algo más que <i>follar</i> bien para ser una pareja, ¿no?	Tokyo: Però non basta <i>scopare</i> bene per essere una coppia.
Tokio: Pues a mí eso de sapiofilia me suena a <i>follarse</i> a un sapo.	Tokyo: Per me “sapiofilia” significa <i>scoparsi</i> un rospo.
Berlín: “Pues, entonces a <i>follar</i> .”	Detenido: “Beh, allora <i>scopiamo</i> .”
Tokio: ¿Como si querías <i>follar</i> conmigo o algo así?	Tokyo: Tipo, “Vuoi <i>scopare</i> con me?”, questo?
Denver: Y <i>follarme</i> .	Denver: E di <i>scoparmi</i> .
Ángel: De mandar a Mari Carmen a la mierda por una <i>zorra</i> que no se <i>follaría</i> ni Prieto.	Ángel: Lasciare Mari Carmen per una <i>troia</i> . Neanche Prieto ti <i>farebbe</i> .



CULO: 6 resultados.

Tokio: Ese que me mira el <i>culo</i> es el señor Berlín.	Tokyo: Quello che mi guarda il <i>culo</i> è Berlino.
Denver: La vida se jode con mirarla, un día estás en tu curro tranquilamente, te entran cuatro colgados con careta de Dalí, a uno se le va la cabeza, se le escapa un tiro y <i>a tomar por culo</i> .	Denver: Basta guardarla, la vita. Un giorno sei al lavoro, entrano quattro pazzi con le maschere da Dalí. Se a uno saltano i nervi, <i>va tutto a puttane</i> .
Nairobi: Y ese palo que parece que te han metido por el <i>culo</i> .	Nairobi: E quel palo ficcato in <i>culo</i> .
Denver: ¡A la mierda!	Denver: <i>Vaffanculo!</i>
Denver: Nos vamos y... <i>a tomar por culo</i> , 15 millones.	Denver: Dai, basta e <i>vaffanculo</i> . 15 milioni.
Tokio: Llevamos días <i>mareando</i> a la puta inspectora esa.	Tokyo: Da giorni <i>prendiamo per il culo</i> l'ispettore.
Ángel: <i>Vete a tomar por el culo</i> .	Ángel: <i>Vaffanculo</i> .

GILIPOLLAS:

Denver: Pues sí, <i>gilipollas</i> .	Denver: Sì, <i>coglione</i> .
Denver: Con toda la cara de listo que tienes y pones esa mierda de PIN. Menudo <i>gilipollas</i> .	Denver: Sembri sveglio e poi hai un PIN di merda così? Che <i>idiota</i> .
Arturo: Estuvo fuera de lugar, fui un <i>gilipollas</i> .	Arturo: Ho esagerato, sono stato un <i>imbecille</i> .
Denver: Mira, si el padre es tan <i>gilipollas</i> de perdérselo, mejor, todo el cariño para tu sola. [...]	Denver: Se il padre è troppo <i>stupido</i> , meglio ancora. [...]
Ángel: Mira, seré un <i>gilipollas</i>	Ángel: Senti... sarò un <i>bastardo</i> ,
Ángel: Yo seré un <i>gilipollas</i> o lo que tú quieras, pero...	Ángel: Io sarò un <i>bastardo</i> o quello che vuoi, ma...

HUEVOS: 6 resultados.

Arturo: ¡Echa un par de <i>huevos!</i>	Arturo: Tira fuori le <i>palle</i> .
Moscú: <i>No me toques los huevos.</i>	Mosca: Non mentire.
Arturo: Un pobre hombre que está enamorado de dos mujeres y que no tiene <i>los huevos</i> suficientes para elegir a una.	Arturo: Un uomo innamorato di due donne... che non ha le <i>palle</i> di sceglierne una.
Nairobi: El que tiene los <i>huevos</i> más gordos, ¿verdad?	Nairobi: Quello che ha più <i>palle</i> di tutti, vero?
Arturo: Tienes muchos <i>huevos</i> para aprovecharte de una mujer indefensa y herida.	Arturo: Hai un bel <i>fegato</i> , approfitti di una donna ferita e indifesa.

JODIDO: 5 resultados.

Tokio: Lo <i>jodido</i> es si sale bien. ¿Qué coño vamos a hacer con tanta pasta?	Tokyo: La <i>folia</i> è se finisce bene. Che facciamo con tutti i soldi?
Arturo: Estamos <i>jodidos</i> .	Arturo: Siamo <i>fottuti</i> .
Profesor: Se os ha escapado un teléfono, así que encuéntralo o estamos bien <i>jodidos</i> .	Professore: Ti è scappato un telefono. Trovalo, altrimenti siamo <i>fregati</i> .
Berlín: Denver ha jodido mi honor. Y si alguien <i>jode</i> mi honor...	Berlino: Denver ha calpestato il mio nome. E se qualcuno <i>calpesta</i> il mio nome...
Moscú: Nos ha <i>jodido</i> la posibilidad de ganar tiempo, eso ha hecho.	Mosca: Ha perso l'opportunità di avere più tempo.

CABRÓN: 5 resultados.

Profesor: Van a pensar: “Qué <i>cabrones</i> , ojalá se me hubiera ocurrido a mí.”	Professore: “Che <i>bastardi</i> . Vorrei averci pensato prima io.”
Denver: Eres un <i>cabrón</i> de mierda.	Denver: Sei uno <i>stronzo</i> di merda.
Río: <i>El cabrón</i> este, que tenía aquí un jerecito y le estoy dando salida.	Rio: Il <i>coglione</i> teneva prigioniero del vino. L'ho liberato.
Berlín: Bastante <i>cabrona</i> .	Berlino: Piuttosto <i>bastarda</i> .

Tokio: O “Que cabrona.”	Tokyo: O: “che <i>bastarda</i> ”.
-------------------------	-----------------------------------

PRINGADO: 2 resultados.

Arturo: He visto cómo te tratan, cómo la <i>puta pringada</i> .	Arturo: Ti trattano come una <i>fottuta sfigata</i> .
Ángel: ¿Eh? Después de 15 años contigo a tu lado como un puto <i>pringado</i> .	Ángel: Dopo 15 anni con te, come un dannato <i>cagnolino</i> .

PELOTAS: 2 resultados.

Tokio: Apuntándole con una pistola en las <i>pelotas</i> .	Tokyo: Puntandogli una pistola alle <i>palle</i> .
Denver: Para que puedas dormir en <i>pelotas</i> en mitad de las palmeras. En una cabaña.	Denver: Così puoi dormire <i>nudo</i> sotto le palme.
Tokio: Cuando no tenían <i>pelotas</i> para hablar directamente de asesinato de civiles.	Tokyo: Quando non avevano le <i>palle</i> di dire che avevano ucciso dei civili.

PICHULI: 2 resultados.

Helsinki: ¡Eh! ¿Qué dices de mi <i>pichuli</i> ?	Helsinki: Che hai detto?
Helsinki: ¿Quieres ver mi <i>pichuli</i> ? ¿Mi <i>pichuli</i> ?	Helsinki: Vuoi vedere il mio <i>uccello</i> ?

FRÍGIDA: 2 resultados.

Ángel: ¡Una comecoños! ¡Una <i>frígida</i> , coño!	Ángel: <i>Una puttana!</i>
Ángel: ¡Una <i>frígida</i> de mierda!	Ángel: Una <i>cagna</i> senza cuore!

PIRULI: 2 resultados.

Denver: El <i>piruli</i> . El <i>piruli</i> .	Denver: <i>Uccello, uccello</i> .
---	-----------------------------------

PICHA: 2 resultados.

Berlín: En primer lugar, la maravillosa cueva en que tu metías tu <i>picha</i> ya nunca volverá a su ser.	Berlino: La meravigliosa caverna in cui mettevi <i>l'uccello</i> cambierà per sempre.
Denver: Con la <i>picha</i> al aire.	Denver: Il <i>pisello</i> all'aria.

TORTILLERA: 2 resultados.

Nairobi: Pues que pasa que es un poquito <i>tortillera</i> .	Nairobi: Mi sa che è un po' <i>lesbica</i> .
Tokio: La <i>tortillera</i> eres tú que se te ha puesto la pepita como un azucarillo.	Tokyo: Sei tu la lesbica, che là sotto ti stavi eccitando!

POLLA: 2 resultados.

Denver: ¡Lo que me sale de la <i>polla</i> !	Denver: Io me ne intendo!
Denver: Una poca <i>polla</i> me voy a dormir yo contigo ahora después de que casi me voy con esa diosa.	Denver: Col <i>cazzo</i> che vengo a letto con te dopo averlo quasi fatto con questa dea.

LA MADRE QUE ... PARIÓ: 2 resultados.

Arturo: <i>La madre que me parió</i> .	Arturo: <i>Porca troia</i> .
Moscú: Ya os vale. <i>La madre que os parió...</i>	Mosca: E va bene. <i>Porca di quella troia...</i>

PUTÓN: 2 resultados.

Nairobi: Igual voy un poco <i>putón</i> . No sé. ¿Tú qué crees?	Nairobi: Forse sembro un po' troppo <i>zoccola</i> , che dici?
Tokio: Entonces tendrás que ir de <i>putón</i> ...	Tokyo: Allora ci vuole uno stile da <i>zoccola</i> ...

(ambas): ¡Verbenero!	(Entrambe): della sagra!
----------------------	--------------------------

COMECOÑOS: 1 resultado.

Ángel: ¡Una <i>comecoños</i> ! ¡Una frígida, coño!	Ángel: Una <i>puttana</i> !
--	-----------------------------

CAGAR: 2 resultados.

Tokio: Que <i>se cagan de miedo</i> .	Tokyo: <i>Si cagano sotto</i> .
Denver: Pues que la he <i>cagado</i> .	Denver: Ho <i>toppato</i> .

ACOJONAR: 1 resultado.

Berlín: Entonces una careta de Jesucristo <i>acojonaría</i> más, es más inocente.	Berlino: Allora maschera di Cristo fa ancora più <i>paura</i> , è più inocente.
---	---

MENEO: 1 resultado.

Raquel: Soy una mujer libre de 40 años, y la verdad es que vendría bien un buen <i>meneo</i> , para...	Raquel: Sono una donna libera di 40 anni. E poi una <i>sbatacchiata</i> mi farebbe bene.
--	--

JODÍA: 1 resultado.

Tokio: Es posible que esté loca, pero tiene tanta gracia la <i>jodía</i> .	Tokyo: È possibile che sia pazza, ma è <i>dannatamente</i> divertente.
--	--

ZUMBAR: 1 resultado.

Berlín: ¿Tú, que por <i>zumbarte</i> a ese idiota casi revientas a un poli a tiros?	Berlino: Tu che hai quasi ucciso uno sbirro?
---	--

TRUCHA: 1 resultado.

Nairobi: Helsinki, <i>trucha</i> .	Nairobi: Helsinki è <i>finocchio</i> ?
------------------------------------	--

BUENORRO: 1 resultado.

Tokio: Ya pudiendo tener un piloto <i>buenorro</i> .	Tokyo: Non è meglio un pilota <i>figo</i> ?
--	---

MARICÓN: 1 resultado.

Arturo: <i>Maricón</i> .	Arturo: <i>Stronzo!</i>
--------------------------	-------------------------

EMPOTRAR: 1 resultado.

Río: No parecías muy de luto cuando me pedías que te <i>empotrara</i> contra la pared.	Rio: Non mi pareva, quando mi hai detto di <i>scoparti</i> al muro.
--	---

CACA: 1 resultado.

Tokio: Es que haces <i>caca</i> muy calladito...	Tokyo: È che <i>caghi</i> in silenzio.
--	--

COÑA: 1 resultado.

Arturo: <i>Ni de coña</i> . ¿Tú estás loco?	Arturo: Sei pazzo?
---	--------------------

PICHILLA: 1 resultado.

Río: Se me está quedando la <i>pichilla</i> como la de Helsinki.	Rio: Il mio <i>uccello</i> sta diventando come quello di Helsinki.
--	--

POLLOS: 1 resultado.

Tokio: Que desde que he entrado no paráis de <i>montarme pollos</i> .	Tokyo: Mi <i>rompete</i> da quando sono entrata.
---	--

TETA: 1 resultado

Pablo: Seguramente que con lo de la <i>teta</i> has ganado seguidores.	Pablo: Quella foto vale molti followers.
--	--

TRAER AL PAIRO: 1 resultado.

Raquel: Mire, me la <i>trae el pairo</i> ...	Raquel: Senta, io <i>me ne sbatto</i> ...
--	---

SOPLAR: 1 resultado.

Nairobi: El Profesor <i>me la sopla</i> , el Profesor.	Nairobi: <i>Me ne sbatto</i> del Prof.!
--	---

En el siguiente capítulo analizaremos exhaustivamente las evidencias y sus significados, profundizando en cada estrategia traductiva utilizada.

## Capítulo 3:

### Comentario traductológico

Llegamos ahora al tercer y último capítulo del mismo trabajo, es decir al análisis traductológico de las decisiones realizadas por los traductores de Netflix durante la fase de subtitulado.

Comencemos observando cómo el número de expresiones vulgares en la versión italiana es bastante inferior que en la española: estamos hablando de 13017 palabras menos en total. Era de suponer, teniendo en cuenta las limitaciones de espacio y tiempo impuestas por el subtitulado; de hecho, es prácticamente imposible que la versión subtitulada de una película cuente con más palabras que la versión original. Este desfase es especialmente evidente en el caso de los episodios 4 y 10, con una diferencia de 1.644 y 1.359 palabras menos, respectivamente, en los subtítulos en italiano; sin embargo, aunque esto parece un número bastante importante, se puede definir en línea con lo que consideramos en la media, si pensamos en las obras de subtitulación realizadas en el pasado en otros productos audiovisuales. Podemos deducir que los italianos utilizan, con casi total seguridad, el lenguaje vulgar con menos frecuencia que los españoles, que han normalizado su uso de forma casi exagerada a lo largo del tiempo.

No nos detendremos en cada caso individual por cuestiones de tiempo y espacio, pero analizaremos cada acepción diferente de cada término soez, con los correspondientes ejemplos, empezando por los modismos más recurrentes e interesantes.

#### 3.1.Puta

Putta es el término vulgar más frecuente en toda la serie, con 86 ocurrencias. Es traducido por el Gran Diccionario Zanichelli literalmente como "prostituta, puttana" y definido como "persona dispuesta a todo". Este término se refiere sin duda a la profesión más antigua en el mundo en sí misma, en primer lugar, que en los siglos dio nombre a una serie de ofensas hoy utilizadas también fuera de contexto. Como ya hemos visto, de hecho, es innegable que el tema sexual con referencia a la mujer juega un papel importante en la serie, segundo solo al tema del robo y de la violencia. Este término tiene varias funciones esenciales en esta serie; vamos entonces a analizarlos.



### Denominación

El término puta tiene como primera función la de adjetivo calificativo, con la acepción típicamente despectiva correspondiente en italiano de *puttana* o *troia*, como acabamos de decir. Estos dos términos, juntos con otros indiscutiblemente negativos, incluyen el significado que la palabra ha tomado en el uso moderno. Por lo tanto, no se refieren al oficio de prostituta, o más bien, solo en parte: se refieren en sentido más amplio al concepto de mujer de costumbres fáciles nacido a su alrededor. Para referirse, de hecho, a la *ramera* como profesión, es más fácil que se usen en italiano las correspondientes prostitutas o *escort*, términos considerados correctos. Sin embargo, todo depende siempre del contexto y del registro que se esté utilizando: si estamos en una conversación semiformal, por supuesto, usaremos los términos que acabamos de mencionar mientras que, si hablamos de entornos de registro bajo es fácil que, de una manera goliardesca, se usen de manera espontánea términos como *puttana* o *zoccola*, sin duda sexistas y despectivos. Está claro que el componente cultural juega un papel fundamental en todo esto: es a partir de este rasgo que depende la elección del término. En el caso de nuestra serie tenemos una única ocurrencia en el texto con esta función:

Nairobi: Y al final, mira, lo que te van son las putas.	Nairobi: E alla fine, ti piacciono le puttane.
---	--

En esta parte del episodio 9, Berlín es difamado por la policía que lo condena como pedófilo y proxeneta, así como jefe de la gestión de un tráfico de mujeres, y Nairobi lo insulta. La traducción es totalmente adaptada al contexto, también porque en este caso eran mujeres de la calle: habría sido paradójico si un personaje como Nairobi hubiera utilizado un término como *prostituta* o *ramera*, y habría significado un enorme salto en el registro.

En cuanto a la estrategia traductiva, nos encontramos ante la condensación: esta técnica, en absoluto una de las más utilizadas, se ha aplicado en la eliminación del término "mira", y en el uso de la expresión "te gustan las putas" en lugar de la traducción literal papable pero menos natural "lo que te gusta son las putas"; el enunciado se reduce así en su conjunto, condensado en una frase más breve, pero con una traducción más que eficaz. Podemos afirmar, sin embargo, que mientras que en italiano hay una gran variedad de matices para la traducción de este término, en español en la mayoría de los casos se utiliza puta.

### *Hijo de puta*

El término puta también se usa a menudo para formar esta expresión compuesta, que significa literalmente *figlio di puttana* y *bastardo* o *stronzo* como sinónimos. Este tipo de insulto tiene como objetivo ofender a la madre del interlocutor, siendo responsable del nacimiento de esa persona objeto de violencia verbal. Se utiliza generalmente como sinónimo de bastardo o imbécil.

Son 13 las ocurrencias por hijo/a(s) de puta: la mayoría de estos casos tienen una traducción más o menos literal, o al menos tienen una traducción fiel de la expresión vulgar, es decir, "figlio di puttana". Incluso, aparecen un par de casos sin la conjunción de, que rinden la expresión aún más enfática. La técnica utilizada para el primer caso es, de nuevo, la condensación: se elimina el comienzo de la frase, ya que una parte de lo que se habría dicho ya se había anticipado en el subtítulo anterior; Además, el adverbio *semplicemente* se elimina de su posición para ser añadido como adjetivo antes de hijos de puta, a fin de compensar la rendición. Sin embargo, en este caso no se puede hablar de dislocación, ya que los demás elementos del enunciado mantienen la misma posición original.

Profesor: Para convertirnos simplemente en unos hijos de puta.	Professore: Ma dei semplici <i>figli di puttana</i> .
--	---

En otros casos en los que el traductor se ha mantenido fiel a la traducción original, a nivel de contenido, se puede decir que ha realizado cambios ligeros en la forma.

El primer caso es un caso de reducción: se acorta el subtítulo, eliminando por completo la primera parte de la oración, y así también se reduce el concepto. Esta estrategia puede justificarse por el hecho de que, en los subtítulos anteriores, en el diálogo entre los personajes en cuestión, Arturo, Moscú y Denver, se acababa de mencionar la ejecución de Mónica; por esta razón, parecía repetitivo y redundante, y poco práctico y de lectura, mantener el subtítulo como *L'avete uccisa, figli di puttana*.

En el tercer caso, en el que Arturo se define a sí mismo, un gran hijo de puta, el adjetivo *gran* que en la versión original está unido a puta, es movido, y seguido por hijo: esta modificación se produce por exigencias culturales y sintácticas, como en italiano nadie diría *Un figlio della gran puttana*. El énfasis se pone en la palabra *hijo*, para acentuar también el hecho de que el insulto se dirige a él. Este tipo de adaptación se denomina deslizamiento, ya que un término se desplaza desde su posición y se añade a otro manteniendo la misma representación idéntica en el nivel de significado.

Arturo: La habéis matado, <i>¡hijos de puta!</i>	Arturo: <i>Figli di puttana!</i>
Arturo: <i>Un hijo de la gran puta.</i>	Arturo: <i>Un gran figlio di puttana.</i>

Diferente es el caso en el que hijo de puta es traducido de manera no literal, sino como *bastardo*:

Que no cualquier <i>hijo de puta</i> de estos o yo.	O questi altri <i>bastardi</i> .
Denver: Y tiene un jefe. El <i>hijo puta</i> es revirado.	Denver: E il suo capo è un vero <i>bastardo</i> .
Arturo: Te voy a matar, <i>hijo de puta</i> .	Arturo: Io ti ammazzo, <i>bastardo</i> .

Se puede hablar, en estos casos, de *modulación*, o sea una equivalencia lingüística adaptada a la cultura de la lengua meta.

En el primer caso hablamos de condensación: el rendimiento traductivo es perfectamente eficaz al igual que el original y el mensaje es el mismo, simplemente en una versión más natural para los hablantes nativos italianos. Esta escena ve un diálogo entre Denver y Mónica: estamos al inicio del robo y él intenta convencerla de no abortar, refiriéndose con "cualquier hijo puta de estos" al resto de su banda. De hecho, la construcción sintáctica "Qualcun'altro di questi bastardi se non io" se usa con mucha menos frecuencia que la traducción elegida, es decir, "O questi altri bastardi." De hecho, esta última es una opción decididamente más directa, evita giros de palabras inútiles y ve eliminadas partes superfluas de la frase como el final, dado por supuesto junto con las imágenes: Denver considera él mismo un hijo de puta, Siendo uno de los ladrones que podría matar a la chica.

El segundo caso tiene lugar durante un flashback: Denver fue a recoger a su padre a la cárcel por enésima vez y le cuenta que tiene que pagar a un camello. A diferencia del español, la rendición italiana no introduce el tema "por etapas" sino que va directa, eliminando la puntuación: las dos frases se condensan y crean juntas la traducción. Además, los dos insultos *hijo puta* y *revirado* se unen semánticamente y si lo pensamos esa es sin duda la mejor opción, ya que si se hubiera optado por la traducción literal tendríamos "E ha un capo. Il figlio di puttana è un pazzo". Inmediatamente se percibe como los dos adjetivos sean demasiado fuerte juntos, dando lugar a una atmósfera de lenguaje fílmico. La opción preferida como equivalencia es por lo tanto *bastardo*, ya que *Figlio di puttana* habría sido probablemente demasiado largo. Otro factor que seguramente el traductor habrá tenido en cuenta es la primera frase, de hecho, no habría tenido sentido dejar un enunciado tan breve para el primer concepto, cosa muy poco común en italiano.

El último de estos casos representa una ligera reducción: el tiempo verbal en italiano está presente, a diferencia de la versión original que lo ve en el futuro, y con el uso del término bastardo como única palabra para traducir la expresión hijo de puta, Es necesario reducir el enunciado. La única adición que se hizo fue el pronombre personal *Yo* al comienzo de la frase, no es necesario gramaticalmente hablando, pero definitivamente elemento de énfasis en la oración.

Los casos que difieren de esta rendición son los siguientes, que utilizan respectivamente las equivalencias *puttana* y *troia* como traducciones.

Denver: ¡Se ha escapado la <i>hija de puta!</i>	Denver: È scappata, <i>la puttana.</i>
Raquel: “Señoría, <i>la hija puta mayor</i> del reino no puede criar a mi hija.”	Raquel: “ <i>La più grande troia</i> del regno non può crescere mia figlia.”
Detenido: ¡ <i>Hija de la gran puta!</i>	Detenuto: <i>Grandissima puttana!</i>

El primero de estos tres casos podría haberse traducido también “È scappata, la bastarda.”, Como sinónimo de *hija de puta*, pero digamos que dejar *puta* daba un mayor sentido de fidelidad a la versión inicial y realizar una traducción literal habría significado un subtítulo demasiado largo, difícil de leer.

En cuanto al segundo caso hay un cambio de acepción, ya que, usado en estos términos, "puta" parece llevarnos a su significado primordial; contextualizada, sin embargo, se entiende que el significado implícito no es este sino el de negligente o mala. Seguramente el hecho de que *figlia di puttana* sea larga como traducción, juega un papel decisivo también en esta decisión, como en todas las demás. Hay una ligera reducción como fue cortado el elemento *Signoria*, dado por descontado visto el enunciado siguiente y el contexto.

En cuanto al último caso, se ha eliminado la parte de la frase sin importancia, es decir, "hijo de", porque, aunque indirectamente, quien se ofende en esta acepción es también la madre; siendo Raquel una mujer, el traductor ha decidido parafrasear esta ofensa haciéndola de todos modos adecuada. El adjetivo *grande* se ha añadido el sufijo italiano de grado superlativo absoluto “issimo” ya que *Gran puttana* no habría sonado completamente natural, pero faltaba algo. En este sentido, se ha producido una ligera compensación.

Arturo: A ver si tienes los mismos para enfrentarte conmigo, <i>hijo de puta.</i>	Arturo: Vediamo se hai il fegato di batterti con me.
---	--

Este caso se refiere, en cambio, a una omisión: el insulto *hijo de puta* ha sido eliminado sin ningún tipo de compensación. Se puede decir que todo el subtítulo se ha atenuado, ya que mientras que en español en el anterior se había nombrado la palabra *huevos*, que luego se utilizó como referencia de la expresión "A ver si tienes los mismos", en italiano se ha unido todo en la expresión *Vediamo se hai il fegato*, metáfora italiana típica que se utiliza para indicar valor. En este caso hablamos de equivalencia mantenida, desde el punto de vista del contenido, con la adecuación a lo que son los vínculos culturales; lo único que cambia es el registro, decididamente más alto en italiano que en español.

### *Putta como adjetivo*

Otro uso de este adjetivo es como reforzador o adverbio, usado a menudo frente a otros términos vulgares. El diccionario Zanichelli nos da el significado alternativo: [como insulto] *cabrona (gran) figlia di puttana, stronza, troia*.<sup>49</sup>

Puede ser traducido de varias maneras, dependiendo de la longitud del nombre que acompaña y del registro; es muy, sin embargo, que sea traducido como *cazzo, del cazzo*<sup>50</sup> o con otras opciones que hagan tan fuerte y vulgar la rendición, así como la ira en la intensidad correcta.

Los casos siguientes pueden definirse como equivalentes adecuados:

Arturo: Van a hacer <i>una puta escabechina</i> .	Arturo: Sarà <i>un fottuto bagno di sangue</i> .
Río: Y no tenemos <i>ni puta idea</i> de lo que va a pasar.	Río: Non sappiamo <i>che cazzo</i> succederà.
Tokio: Hostia <i>puta</i> .	Tokyo: Porca <i>troia</i> .

Son todos casos de modulación, con un rendimiento igual tanto en forma como en contenido.

El siguiente caso es particular y podría haberse traducido como "Di merda, direi", pero se prefirió utilizar la palabra "Peccato" con la adición del vulgar "cazzo" como compensación.

Raquel: De <i>puta pena</i> diría yo.	Raquel: <i>Peccato, cazzo...</i>
---------------------------------------	----------------------------------

<sup>49</sup><https://dizionari.zanichelli.it/dizionarioonline/online.php?p=ARQUES2EP#search/20220901/76ac2f14383c831b/2a305ac2f450e76e/e3be01dd570f853b> ;

<sup>50</sup> Ibidem.

Esta técnica se puede definir como una renuncia, ya que no es en absoluto fiel a la versión original, ni desde el punto de vista de la forma ni mucho menos en el significado.

En el caso siguiente, en cambio, nos encontramos ante una comprensión lingüística o condensación, como la traducción literal habría sido "Chiudi quella cazzo di bocca", más larga y menos inmediata.

Río: ¡ <i>Que te calles la puta boca!</i>	Río: <i>Zitta, cazzo.</i>
---	---------------------------

El enunciado ha sido modificado en su forma y se ha reducido, pero mantenido en su significado. Desde este punto de vista hay, pues, equivalencia.

No faltan casos de omisión, o elipsis, donde se elimina por completo el elemento vulgar sin ningún tipo de compensación.

Tokio: Tú estás ahí, fuera, en libertad, nosotros nos estamos jugando la <i>puta</i> vida en esta ratonera, ¿vale?	Tokyo: Tu sei lì. Fuori. In libertà. Noi stiamo rischiando la vita in questa topaia!
Río: Me despisté un momento y ví que Alison estaba intentando borrar <i>la puta foto</i> y ya está.	Río: Mi sono distratto e ho visto Alison che cancellava <i>la foto</i> .
Denver: ¡Dame una <i>puta</i> razón!	Denver: Dammene uno!
Denver: <i>Abre la puta boca</i> Arturo.	Denver: <i>Apri la bocca</i> Arturo.

Como es evidente, Denver es quizás el personaje al que podemos atribuir más palabrotas. En el siguiente caso lo vemos en uno de sus típicos arrebatos de ira.

Denver: ¡ <i>Me cago en la puta!</i>	Denver: Sono proprio qua fuori!
--------------------------------------	---------------------------------

El siguiente caso es también relevante en el significado. De hecho, la traducción de esta frase podría haber sido también *porca puttana*, pero no habría dado ninguna información esencial sobre la acción: siendo esta una exclamación que puede sufrir cualquier tipo de adaptación según el contexto, se le ha dado un significado completamente único al subtítulo, que se puede deducir solo gracias a su conjunto con la imagen. Este caso de elipsis se ha totalmente atenuado, abandonando de toda manera lo que es la fidelidad a forma y contenido; de toda manera, su traducción nos da informaciones sobre lo que está pasando.

Tokio: ¿Sabe el Profesor que te has saltado la primera <i>puta</i> regla del plan?	Tokyo: Sa che hai infranto la prima regola?
Raquel: Y han sabido lo de la <i>puta</i> farmacia cuando tú lo has sabido.	Raquel: Della farmacia appena l'hai saputo tu.

Estos otros dos casos, en cambio, se usan dos métodos alterativos para la atenuación de elementos vulgares, con el mismo fin de eliminar redundancias y repeticiones. El primero es un caso de anáfora, en el cual se elimina la información *Il Professore*, usando solo el verbo *saber* conjugado en tercera persona, para darlo por sentado. El desfase de intensidad entre las dos versiones es más que evidente, y no nos trasmite en absoluto la ira expresa por Tokio en la escena.

En el segundo caso se eliminan los giros de palabras, moviendo el foco del objeto “farmacia” al interlocutor, gracias a la eliminación del adjetivo *puta*; aquí el desfase emocional es menos evidente, aunque permanezca todavía siendo más leve.

Introduzcamos ahora el concepto de "hostia". El Gran Diccionario Zanichelli, entre los diversos significados nos da esa definición: ser *la hostia* (vulg): ser *el colmo*; [expresando admiración], ser *genial*.<sup>51</sup> En italiano, para simplificarlo, podríamos resumirlo simplemente como "una figata" por su significado positivo. Por el contrario, en sentido negativo podríamos utilizar "è la morte" o "è da ammazzarsi".

Río: La <i>puta hostia</i> .	Rio: Sei la <i>migliore</i> .
------------------------------	-------------------------------

En este caso se ha elegido darle el matiz *la migliore*: al ser referida en este caso a una persona, “sei una figata” no es la traducción más adecuada, como se utiliza solo entre los más jóvenes y muy raramente. El traductor ha entonces optado por una modulación, eliminando *puta* y atenuando el significado, que también esta vez ha perdido un poco de intensidad.

Veamos ahora unos casos de *doppiaggese*, concepto ya introducido a lo largo del mismo trabajo.

---

<sup>51</sup> Ibidem.

Arturo: He visto cómo te tratan, cómo la <i>puta</i> pringada.	Arturo: Ti trattano come una <i>fottuta</i> sfigata.
--	--

En el primer caso el termino vulgar *puta*, antepuesto al adjetivo *sfigata* que ya era bastante, da la idea de un lenguaje exagerado, artefacto, que generalmente es difícil escuchar usar. En efectos, a diferencia del español que utiliza normalmente este tipo de sintaxis, la rendición en italiano suena bastante inadecuada.

Otro caso de *doppiaggese* es el de la secuencia en la que Ángel insulta a Raquel telefónicamente, acusándola de ser una *puta zorra*. Esta ofensa es traducible al italiano como *troia del cazzo*, o en este caso *fottuta troia*.

Ángel: ¡Eres una <i>puta zorra</i> ! ¡ <i>Put</i> a zorra!	Ángel: <i>Sei una fottuta troia</i> !
--	---------------------------------------

Los dos insultos son muy pesados juntos, dando fidelidad al texto de partida. Es inevitable la reducción como el enunciado, ya bastante fuerte de por sí, era suficiente una sola vez.

Es el momento de la introducción del concepto de clímax<sup>52</sup>, aunque todos o casi ya lo conozcamos, seguramente. El siguiente caso ve la repetición del mismo compás tres veces, pero al repetirse varias veces el énfasis puesto por el actor se intensifica, y con él también el subtítulo; eso demuestra que la subtitulación no es solo un hecho de la escritura. Se comienza con la atenuación de la palabrota, como si Denver intentase de contener su desesperación, para luego nombrarla a fases alternas.

Denver: No me mires a la <i>puta</i> cara, no me mires a la <i>puta</i> cara.	Denver: Non guardarmi in faccia. Non mi guardare in faccia, <i>cazzo</i> .
Denver: No me mires a la <i>puta</i> cara.	Denver: Non guardare.
Denver: No me mires a la <i>puta</i> cara.	Denver: Non mi guardare, <i>cazzo</i> .

La traducción "No guardarmi nella cazzo di faccia" habría sido redundante y poco realista; el adjetivo *puta* en este caso se aleja del concepto de cara, quitando el foco de allí y convirtiéndolo en la traducción "cazzo", como para expresar angustia en general.

<sup>52</sup> Punto de mayor complejidad e intensidad en una historia o situación, en especial en una obra literaria o musical. <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/>



Discurso similar se puede hacer también para el siguiente caso, que ve la repetición de la misma línea dos veces, con un caso de omisión en el momento de la repetición.

Denver: ¡Dame una <i>puta</i> razón!	Denver: Dammi un <i>cazzo</i> di motivo!
Denver: ¡Dame una <i>puta</i> razón!	Denver: Dammene uno!

Esto ha sido posible gracias a la sustitución del objeto por el pronombre "lo".

Un caso diferente es, en cambio, lo que vamos a ver ahora, en lo que Nairobi hace que Alison repita "Soy la puta ama" seis veces, como si fuera un mantra. Esta expresión ha sido convertida en italiano en "Sono la *fottuta boss*".

El Diccionario Zanichelli nos da como traducción de *ama* una serie de significados relacionados con el ambiente de casa: *ama de casa*, es decir, *casalinga*; (que se dedica a las tareas de casa), seguido de *bambinaia*, *padrona di casa*.<sup>53</sup> Se puede deducir que en este caso se da al término *ama* la acepción de *dueña* en sentido de poder, y no es casualidad que el jefe en inglés sea, precisamente, el *boss*.

Nairobi: Y soy la <i>puta ama</i> .	Nairobi: "...e sono la <i>fottuta boss</i> ".
Alison: Soy Alison Parker y soy la <i>puta ama</i> .	Alison: Sono Alison Parker, e sono la <i>fottuta boss</i> .
Alison: Soy Alison Parker y soy la <i>puta ama</i> .	Alison: Sono Alison Parker, la <i>fottuta boss</i> .
Alison: ¡La <i>puta ama</i> !	Alison: La <i>fottuta boss</i> !
Alison: ¡La <i>puta ama</i> !	Alison: La <i>fottuta boss</i> !
Alison: ¡La <i>puta ama</i> !	Alison: La <i>fottuta boss</i> !
Alison: ¡La <i>puta ama</i> !	Alison: La <i>fottuta boss</i> !

En este caso se podría hablar de un *calco* del inglés, que fue preferido a una traducción neutral como *soy la mejor*, no lo suficientemente fuerte para el contexto. Por lo tanto, podemos considerar esta traducción aceptable, sino adecuada.

### Putón

Una variante caricaturesca de *puta*, mucho menos utilizada y de carácter irónico, es *putón*: significa literalmente "puttane" y la encontramos en dos ocasiones en el texto subtítulo.

<sup>53</sup><https://dizionari.zanichelli.it/dizionarioonline/online.php?p=ARQUES2EP#search/20220901/76ac2f14383c831b/2a305ac2f450e76e/e3be01dd570f853b> ;

Nairobi: Igual voy un poco <i>putón</i> . No sé. ¿Tú qué crees?	Nairobi: Forse sembro un po' troppo <i>zoccola</i> , che dici?
Tokio: Entonces tendrás que ir de <i>putón</i> ... (ambas): ¡Verbenero!	Tokyo: Allora ci vuole uno stile da <i>zoccola</i> ... (Entrambe): della sagra!

En esta escena, las dos chicas se preparan para ir a la feria y se burlan de que están vestidas y maquilladas un poco como "puttanone". Esto es un término que no tiene exactamente la misma equivalencia semántica que el de puta, ya que se utiliza en clave totalmente despectiva, si bien irónica o auto despreciativa, y se refiere exclusivamente a la actitud, el físico o la forma de vestir y arreglarse de una persona. Por lo tanto, no se suele utilizar para referirse a las putas profesionales.

#### *De puta madre*

Otro uso para el adjetivo *puta* es lo de acompañarlo con el término *madre*, formando un celebre modismo que, aunque parezca despectivo, tiene en realidad una enorme connotación positiva.

*De puta madre* (vulg.): *da sballo, fichissimo*, [en función de adv.] *alla grande*<sup>54</sup>.

El primer caso ve el uso de *puta madre* como intercalar, que de hecho tiene el mismo sentido de *porca puttana*. Este término soez parece ser utilizado para ofender a la madre del interlocutor y desde el punto de vista literal lo es, pero tiene una potencia semántica tan fuerte que, como otros términos soeces ya analizados, puede ser utilizado en cualquier tipo de situación.

Nairobi: ¡ <i>Tu puta madre!</i> Alison!	Nairobi: <i>Porca puttana!</i> Alison!
--	--

Esta escena ve el intento de fuga de Alison del baño; Nairobi, que la estaba vigilando, se da cuenta e intenta perseguirla. La emoción expresada en este caso es, por lo tanto, la ira.

En la segunda ocurrencia, en cambio, la expresión tiene su acepción por antonomasia, con el significado de *alla grande*, como sinónimo de *fantástico, squisito, da Dio*.

Moscú: Estoy <i>de puta madre</i> , aquí, en el campo, y al aire libre.	Mosca: Sto <i>alla grande, cazzo</i> . Qui in campagna. All'aria fresca.
---	--

<sup>54</sup> Ibidem.

La adición de la exclamación *cazzo* compensa el adjetivo calificativo, que sin vulgarismos no estaría en el nivel de la versión original.

En el tercer caso, en cambio, hablamos de un modismo, una metáfora que significa irónicamente "un cazzo di nessuno"; nuestro equivalente en italiano sería simplemente "tua madre". Su raíz tiene su origen en el término "su madre", por supuesto, que se utiliza a veces como negación:

¡tu (o su) madre! [para negar] neanche per sogno!<sup>55</sup>

Río: Eso es. Además, no iba a llamar ni al presidente, ni a la televisión ni a su <i>puta madre en la bicicleta</i> .	Río: E poi, non chiamerà il presidente, i media, né <i>nessun'altro</i> .
---	---

El complemento añadido "en la bicicleta" forma parte de la metáfora de fantasía y representa una deformación cultural acta a enfatizar la emoción expresada por el hablante; probablemente no se habría insertado si no se hubiera insertado el término *puta* antes de "madre". Toda la expresión se ha convertido entonces en *nessun'altro*, fácilmente comprensible para los que no hablan español, que no pueden captar estos matices culturales; esta modificación ha comportado una atenuación de intensidad gracias a la modulación.

El último caso es un calco.

Denver: Esto huele <i>de puta madre</i> .	Denver: Cazzo, che <i>buon</i> profumo.
Denver: Para darte un guantazo con aroma "eau <i>de puta madre</i> ".	Denver: Per darti uno schiaffo <i>fottutamente</i> profumato.

El término *eau* indica el significado de perfume en francés, por lo tanto, en lugar de traducir con un rendimiento bizarro como "per darti uno schiaffo dal profumo buonissimo", que no tendría ningún sentido, se ha optado por utilizar el préstamo y reproducir su significado en la lengua meta. En este caso *de puta madre* ha sido traducido como "fottutamente" porque traducirlo "del cazzo" habría desafinado y además, el término "schiaffo" necesitaba un adjetivo o un adverbio con connotación negativa que lo precediera, para transmitir la misma rabia de la versión original en la traducción.

---

<sup>55</sup> Ibidem.

*Me cago en la puta*

Esta es la última expresión incluye el uso de puta entre las más comunes, si no, por supuesto, otro que intercalar que, como los ya presentados, tiene el mismo sentido que “porca puttana” en italiano:

*¡me cago en la puta! vulg. porca puttana!*<sup>56</sup>

Denver: <i>¡Me cago en la puta</i> Tokio! ¡La primera en la frente, tío, la <i>puta</i> primera en la frente!	Denver: La prima regola, <i>cazzo!</i>
---	--

Este primer caso es un caso de condensación. La traducción literal sería "¡Porca puttana, Tokio! ¡La prima regola, la prima cazzo di regola!" La condensación rindió todo el subtítulo más corto con un aporte menor de lenguaje vulgar, representado por el solo epíteto *cazzo*.

En cuanto a las siguientes cuatro líneas, sin embargo, se habla otra vez de *clímax*. Denver está tratando de apuntar para disparar a Mónica y, siendo eso un momento angustioso, entra en pánico y repite la misma frase cuatro veces.

Denver: <i>Me cago en la puta</i> , tío...	Denver: <i>Porca troia</i> ...
Denver: <i>Me cago en la puta</i> .	Denver: <i>Porca puttana</i> .
Denver: <i>Me cago en la puta</i> , tío.	Denver: <i>Cazzo</i> . E dai...
Denver: <i>Me cago en la puta</i> , tío.	Denver: <i>Avanti</i> , dai.

El clímax está claramente en creciendo y en una situación análoga nadie repetiría la misma frase cuatro veces; por lo tanto, se ha elegido de no repetir el mismo subtítulo. Se eligió un sinónimo para la primera línea también para evitar una repetición; en cambio, se actuó una compresión lingüística para el tercero. En la última, sin embargo, hablamos de omisión: es el momento inmediatamente anterior al disparo y el personaje intenta auto animarse.

Denver: ¡Me cago en mi <i>puta</i> vida!	
--	--

---

<sup>56</sup> Ibidem.

Este es el último caso que elegimos analizar por “me cago en la puta” y es particular: el subtítulo no se ha traducido. Este fenómeno ocurre cuando hay poco tiempo entre una secuencia y la otra o cuando la escena es muy dinámica, y el lector no podría leer.

Una vez introducido el concepto de "cagarse en", nos parece justo y adecuado mencionar esta expresión en un sentido más amplio, es decir, utilizada con otros epítetos que "puta". Aunque no se encuentra entre las expresiones vulgares más recurrentes de esta serie, “me cago en” está sin duda entre las expresiones soeces más utilizadas en el argot hablado español, así como entre las más imaginativas en cuanto a su uso y a sus diversos matices. Como vuelve a indicar el Gran Diccionario Zanichelli, los españoles, de hecho, “se cagan” en prácticamente todo:

*me cago en... ! vulg. vaffanculo a... !: me cago en el amor vaffanculo all'amore; me cago en los oportunistas vaffanculo agli opportunisti.*<sup>57</sup>

*¡me cago en la hostia! (o ¡me cago en la leche!, ¡me cago en la mar!) vulg. merda!, cazzo!, vaffanculo!*<sup>58</sup>

Denver: Mira, ¡ <i>Me cago en mi vida!</i>	Denver: <i>Me ne sbatto!</i>
Nairobi: ¡Que me <i>cago</i> en Spiderman!	

Como es evidente, el matiz del significado cambia ligeramente según el objeto al que se refiera. En un sentido más amplio, puede traducirse simplemente como "vaffanculo" o “che cazzo”, pero es curioso cómo, por ejemplo, se utiliza la leche, aparentemente sin motivación, para dar la misma interpretación.

Denver: ¡ <i>Me cago en la leche!</i>	Denver: E che <i>cazzo...</i>
---------------------------------------	-------------------------------

Otro hecho curioso es la existencia de la expresión "me cago en tus muertos", que significa literalmente "vaffanculo ai tuoi morti", mencionada por el mismo Diccionario<sup>59</sup>:

*¡me cago en sus muertos! vulg. li mortacci sua!*

<sup>57</sup> Ibidem;

<sup>58</sup> Ibidem;

<sup>59</sup> Ibidem.

La definimos curiosa porque se corresponde perfectamente con un insulto dialectal, también bastante pesado, típico de la zona romana, ciertamente conocido por todos los italianos; estamos hablando de "li mortacci tua" (en italiano, "vaffanculo ai tuoi antenati/ ai tuoi morti").

La única acepción perteneciente a la expresión "me cago en" que se destaca totalmente de las demás en cuanto a intensidad y sobre todo profanidad es, como ya hemos visto en los capítulos anteriores, "Me cago en Dios". No sabemos si es casualidad o no, pero esta expresión sólo aparece una vez en toda la serie:

Río: ¡ <i>Me cago en Dios</i> , trae acá!	
---	--

Esta acepción ha sido convenientemente censurada, aunque no es la única sin traducción, como hemos visto. En cualquier caso, una de las razones de esta censura podría ser que *La Casa de Papel* tenía y tiene todavía una audiencia mundial incomparable con ninguna otra serie de Netflix, tanto por su origen como por su edad, así que probablemente se prefirió no traducir de ninguna manera este contenido, que podría haber sido denunciado a la misma productora por ser altamente ofensivo, además de ir en contra de sus normas.

### 3.2. Coño

El segundo epíteto más utilizado es *coño* que, como hemos dicho, significa vagina de manera vulgar, es decir, *figa* en italiano, sino se utilice también como exclamación, correspondiente al italiano *cazzo*.

m. malson. Vulva y vagina del aparato genital femenino.

interj. malson. U. para expresar diversos estados de ánimo, especialmente extrañeza o enfado.<sup>60</sup>

La mayoría de los casos en los que encontramos este vulgarismo han sufrido una omisión, con una traducción más o menos literal y la eliminación de la palabra.

Arturo: ¿Qué <i>coño</i> ha sido eso?	Arturo: Silenzio.
---------------------------------------	-------------------

En este caso se ha producido un acortamiento total del enunciado gracias a una *modulación*: se ha eliminado el elemento *soez* y se ha pasado de una pregunta a una afirmación. La equivalencia lingüística es buena en el contenido, aunque menos en la forma: se ha contextualizado la expresión

---

<sup>60</sup> Ibidem.

que ha sido adaptada a la imagen. Esta línea podría describirse como una especie de anticipación de la siguiente escena.

Pasamos a un caso particular de compresión, que como ya hemos visto consiste en la abreviación intensificada del enunciado.

Ángel: ¡Una <i>comecoños!</i> ¡Una <i>frígida, coño!</i>	Ángel: <i>Una puttana!</i>
--	----------------------------

Ya hemos visto líneas pertenecientes a la misma escena con el caso de *puta*, en el que había, como en este caso, un conjunto de ofensas que se condensaban y rendían con un vulgarismo único.

En este caso, *comecoños*, que literalmente significa *leccafiche* pero que adaptado a la escena se refiere a los genitales masculinos, al dirigirse a Raquel, va en total contraste con *frígida* y así se condensa en un insulto más genérico como *puttana*. Esta es solo una de las muchas variaciones de *coño*: así como *cazzo* en italiano es variado en apelativos como "cazzone", "cazzuto", en nombres como "cazzate" o incluso en verbos como "cazzeggiare", también *coño* ha sufrido en el tiempo una larga serie de variaciones semánticas.

Por lo que se refiere a esta palabra, tenemos muchas líneas que no han sido traducidos por vínculos de tiempo. Siendo este un término muy breve, el intercalar por antonomasia, hay veces en la que simplemente se considera superflua y entonces no se traduce. Se habla entonces de eliminación.

Arturo: ¿Qué <i>coño</i> hacéis?	
Ángel: ¿Qué <i>coño</i> ?	

### 3.3. Zorra

Un sinónimo de *puta*, utilizado con más o menos frecuencia por los españoles, es *zorra*.

(*ramera*) troia, puttana, bagascia.<sup>61</sup>

Su significado es el mismo que el de *puta*, como se desprende de la definición, con la diferencia, sin embargo, de que mientras *puta* tiene múltiples funciones y puede utilizarse tanto como adverbio como adjetivo, *zorra* tiene el único significado de "puttana" y, por lo tanto, sólo puede utilizarse en

<sup>61</sup> Ibidem.

contextos sexuales; de hecho, no puede utilizarse de la misma manera que "puta" en el sentido de "del cazo".

Tenemos 11 recurrencias para la zorra, y todas pertenecen la escena en la que Ángel se desahoga por teléfono con Raquel.

Ángel: Eres una <i>zorra</i> , una <i>zorra</i> egoísta y obsesiva.	Ángel: Sei una <i>troia</i> . Una <i>troia</i> egoista e ossessiva.
Ángel: ¡Eres una puta <i>zorra</i> ! ¡Putá <i>zorra</i> !	Ángel: Sei una fottuta <i>troia</i> !
Ángel: No quise llamarte <i>zorra</i> . De verdad, lo siento.	Ángel: Non volevo darti della <i>troia</i> . Mi dispiace.

### 3.4. Joder

Sigamos con *joder*, que según el Gran Diccionario Zanichelli significa en primer lugar literalmente *scopare, trombare, fottere*.<sup>62</sup> De hecho, se trata de una expresión muy versátil, como las demás vistas hasta ahora, que adaptada al contexto puede tener muchísimos significados; también se puede utilizar como equivalente a la expresión *rompere le palle, rompere i coglioni* y pues *scassare, sputtanare, andare a farsi fottere*, terminando con la exclamación, típica de cada vulgarismo, que corresponde a *cazzo*. Como siempre, para entender su uso y significado es imprescindible contextualizarlo; de hecho, si se lee solo, representa implícitamente una exclamación.

Aquí también encontramos muchas omisiones, que rara vez tienen la misma intensidad de la versión original y que sirven esencialmente para traducir lo que el traductor cree que no necesita ser expresado de forma vulgar, con un lenguaje sobrio y adecuado para todos.

Arturo: <i>Joder, joder</i> .	Arturo: Accidenti...
Ángel: <i>Joder</i> .	Ángel: Non ci credo.
Nairobi: ¡ <i>Joder</i> !	Nairobi: Copritemi!
Ángel: ¡ <i>Joder</i> ! A tu marido primero.	Ángel: E dai. Tuo marito per primo.

Estos cuatro casos son todos casos de modulación: en particular fueron "ayudados" por la escena, como sin imágenes ni contexto el traductor no habría podido transformar la palabra en una

<sup>62</sup> Ibidem.



información que no encontramos en la versión parcial. Todavía, el primero se ha modulado y también suprimido: la segunda exclamación se devolvió en los tres puntos.

En el último caso, en cambio, la palabra *joder* seguía siendo una exclamación, pero totalmente modulada, ya que era mucho más suave que su versión original.

Las próximas dos líneas son, en cambio, ejemplos de supresión, que nunca habíamos visto hasta ahora.

Arturo: Y ha tenido que llegar una situación como esta, <i>joder</i> , con pistolas y con balas, para darme cuenta de lo que de verdad quiero.	Arturo: Sono dovuto finire in una situazione così... con pistole e pallottole, per capire cosa voglio.
Mónica: ¿Tú me vas a <i>joder</i> la vida?	Mónica: Mi...?

En el primero se ha simplemente sustituido *joder* por una breve pausa y puntos suspensivos, como si fuera censurado; esto nos hace entender la función de intercalar que *joder* tiene en esta situación. Hay entre las dos líneas una diferencia de significado: mientras que en el primer caso *joder* se utilizaba como interludio, en el segundo tiene el significado de *distruggere, rovinare, mandare a puttane*.

malson. Poseer sexualmente a alguien.

malson. Destrozar, arruinar o echar a perder algo.<sup>63</sup>

De toda manera, la supresión se utiliza para expresar sobre todo suspense e incertidumbre, así como incredulidad, emociones que son claramente visibles en el segundo caso.

Este sentido recurre también en otras escenas:

Ángel: Me vas a <i>joder</i> la vita, hostia.	Ángel: Mi <i>rovini</i> la vita, cazzo.
---	---

Esta traducción no necesita de muchas explicaciones, como su interpretación es prácticamente literal. Además, como ya hemos dicho más arriba, *joder* significa maldito en inglés y es de hecho un calco: uno de sus usos más frecuentes es esto, donde las expresiones *dannazione, al diavolo, maledetto* y todo lo que pertenece al infierno se utilizan como traducción.

Ángel: ¡ <i>Joder!</i>	Ángel: <i>Dannazione!</i>
------------------------	---------------------------

<sup>63</sup> Ibidem.

Arturo: Habéis matado a Mónica, <i>joder</i> . Era una inocente.	Arturo: Hai ucciso Monica, <i>dannazione</i> . Era innocente!
--	---

Jodido

Otro uso de joder es el de su participio jodido: este término significa, precisamente, jodido, mal reducido, deprimido, ido a la mierda.

Profesor: Se os ha escapado un teléfono, así que encuéntralo o estamos bien <i>jodidos</i> .	Professore: Ti è scappato un telefono. Trovalo, altrimenti siamo <i>fregati</i> .
Berlín: Denver ha jodido mi honor. Y si alguien <i>jode</i> mi honor...	Berlino: Denver ha calpestato il mio nome. E se qualcuno <i>calpesta</i> il mio nome...

Al ser precisamente un participio, podemos decir que se usa de la misma manera que joder, pero en pasado.

Hay un caso particular en el que el jodido tiene un significado diferente: se trata de un flashback en el que los ladrones están almorzando y reflexionando sobre el progreso del atraco y cómo iban a utilizar su dinero.

Tokio: Lo <i>jodido</i> es si sale bien. ¿Qué coño vamos a hacer con tanta pasta?	Tokyo: La <i>follia</i> è se finisce bene. Che facciamo con tutti i soldi?
---	--

En este caso, jodido se ha traducido como “follia”, es decir, locura, si tuviéramos que encontrar un sinónimo. Probablemente una buena alternativa, igualmente neutra, habría sido "el colmo", si entendemos correctamente la intención del traductor; esta expresión en este caso toma este sentido y se ha suavizado buscando un sinónimo.

### 3.5.Follar

Un sinónimo igualmente válido y utilizado de joder es follar. Obviamos toda duda con esta palabra, ya que sólo se utiliza con fines sexuales: se usa para indicar el coito.

scopare, chiavare, trombare

follar con al. scopare con qlcu.<sup>64</sup>

Denver: <i>Follar</i> . Aquí, pum.	Denver: <i>Scopare</i> qui...
------------------------------------	-------------------------------

En este primer caso se utiliza una supresión, ya que la onomatopeya "pum" ha sido claramente sustituida por los tres puntos y la pausa.

A continuación, se presenta un caso ligeramente adaptado y modificado en su forma en función de las limitaciones culturales. Es la escena en la que Río se declara a Tokio, la noche antes de que comience el robo, y le confiesa que quiere casarse con ella. Los dos reflexionan sobre la validez de estar juntos como pareja, y ella o él reflexionan sobre el hecho de que no basta con follar para estar bien juntos.

Tokio: Pero hace falta algo más que <i>follar</i> bien para ser una pareja, ¿no?	Tokyo: Però non basta <i>scopare</i> bene per essere una coppia.
--	--

Esta frase, que en español se expresa como una pregunta retórica acompañada de un "no", se convirtió en afirmativa en la traducción: este proceso es normal, ya que es muy raro encontrar preguntas retóricas con un "no" final en italiano, especialmente en forma escrita; por lo tanto, habría sido inverosímil dejarla así.

Ángel: De mandar a Mari Carmen a la mierda por una zorra que no se <i>follaría</i> ni Prieto.	Ángel: Lasciare Mari Carmen per una troia. Neanche Prieto ti <i>farebbe</i> .
---	---

En este último caso, sin embargo, el término "follar" es traducido como "farsi", no menos vulgar del primero. Este término tiene, de hecho, el significado de besar o tener relaciones con alguien, pero de una forma más vaga que deja espacio a la imaginación y a la libre interpretación.

fam. (*creare* una *relazione*) echarse si è fatta l'amante se ha echado un amante.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Ibidem;

<sup>65</sup> Ibidem.

Como se desprende de la traducción del Diccionario Zanichelli, este término deriva de "farsi", que significa "crearsi"; e términos coloquiales en italiano lo podríamos resumir como "accollarsi".

La única alternativa semántica posible que pudiera tener este término "fottuto", en sentido metafórico, equivalente al significado de *jodido*; sin embargo, se suele preferir el segundo de los dos en estos casos.

### 3.6.Mierda

Sigamos con el análisis de la palabra mierda (merda), que no sólo significa vulgarmente deposiciones en sentido figurado, sino que tiene, como en italiano, varios significados simbólicos.

El primero es suciedad<sup>66</sup>, y tiene el mismo uso metafórico que en italiano.

Helsinki: Coged un par de bolsas y recoged esta <i>mierda</i> .	Helsinki: Prendete le borse e tirate su questa <i>merda</i> .
---	---

Un significado análogo es el de mierda referido a un objeto, en un sentido más específico; algo que nos da asco y disgusto, en italiano generalmente se expresa como "di merda".

Moscú: Y solo he comido un sandwich de esos de <i>mierda</i> .	Mosca: E ho mangiato solo un panino di <i>merda</i> .
--	---

También mierda, sin embargo, puede ser un sinónimo de "cazzo", especialmente si va precedido de otros epítetos, o de "vaffanculo". Lo encontramos a menudo acompañado de "puta".

Denver: ¡Explícame qué <i>puta mierda</i> ha sido eso!	Denver: Capisci? Che <i>cazzo</i> è successo?
Denver: ¡A la <i>mierda</i> !	Denver: <i>Vaffanculo</i> !

En el primer caso lo que nos llama la atención, además del uso de la palabra, es la forma del enunciado, que de afirmación se ha convertido en una serie de preguntas retóricas, con una equivalencia más que adecuada.

<sup>66</sup> Ibidem.

Otro significado que puede tomar la palabra es “stronzo”, referido a personas: *ser una mierda* vulg. *essere una merda*.<sup>67</sup>

Arturo: Que la saques y me dejes solo con este <i>mierda</i> .	Arturo: Voglio essere solo con questa <i>merda!</i>
--	---

En cambio, para referirse a una situación, 'se fue a la mierda' significa è andata a puttane, è andata in fumo: *irse a la mierda* vulg. <de empresa, negocio, proyecto> *andare a puttane*.<sup>68</sup>

Es el caso de esta escena, en la que Ángel se desahoga con Raquel por teléfono, en un ataque de rabia tras descubrir la culpabilidad del Profesor.

Ángel: He estado a punto de mandarlo todo a la <i>mierda</i> ,	Ángel: Stavo per mandare tutto <i>all'aria</i> .
--	--

Y la siguiente, en la que Denver se replantea en qué invertirá su dinero una vez terminado el atraco:

Denver: ¿Sabes lo que te digo? Que <i>a la mierda</i> el Maserati e los gimnasios.	Denver: <i>Al diavolo</i> Maserati e palestra.
--	--

En este caso concreto, se trata de una reducción: de hecho, la pregunta inicial puramente retórica ha sido eliminada por insignificante.

Otro significado de mierda que encontramos en el Zanichelli es “reducido a la mierda”, arruinado.

*hecho una mierda* vulg. (*en malas condiciones*) *ridotto a uno schifo*.<sup>69</sup>

Este sentido es perfectamente adaptable a la escena en que Denver habla de los pulmones de su padre, y de cuanto le gustaría comprarlos nuevos, de hecho:

Denver: Y para ti unos pulmones, que lo tienes <i>hechos mierda</i> de la mina.	Denver: E per te, polmoni nuovi. Te li sei <i>rovinati</i> nelle miniere.
---	---

---

<sup>67</sup> Ibidem;

<sup>68</sup> Ibidem;

<sup>69</sup> Ibidem.

Otro significado muy común para “merda” es la misma palabra entendida, sin embargo, como un rito supersticioso, que trae buena suerte, como es el caso del italiano; sin embargo, desafortunadamente en el texto no hay ninguna ocurrencia de este tipo.

En cambio, la última ocurrencia que vamos a analizar fue totalmente adaptada y modulada según su contexto, y neutralizada.

Ángel: ¡Una frígida <i>de mierda!</i>	Ángel: Una cagna <i>senza cuore!</i>
---------------------------------------	--------------------------------------

En este caso hablamos de una perfecta adaptación al contexto, elección absolutamente personal del traductor.

### 3.7.Cojones

Otro epíteto vulgar de los más utilizados es *cojones*, que además de significar *testículos* de forma vulgar, es sinónimo de *cazzo o merda* en sus otras acepciones; puede significar, análogamente a de puta madre, alla grande (muy bien) un casino di, (mucho) arrabbiarsi (tocar los cojones), che odio (de los cojones).<sup>70</sup>

Denver: ¡Explícame qué <i>cojones</i> ha sido eso!	Denver: Spiegami che <i>cazzo</i> hai fatto!
--	--

En este primer caso se ve, precisamente, el uso de cojones como sinónimo de “cazzo”. El final "ha sido" se ha traducido como "hai fatto", aunque también podría traducirse como "è successo"; el traductor, también esta vez, ha preferido adaptarse al contexto.

En el siguiente caso, en cambio, el epíteto se utiliza con conocimiento, es decir, con su significado por antonomasia de pelotas, atributos.

Río: Tienes los santos <i>cojones</i> de decir que estás de luto por tu novio, ¿no?	Río: Hai le <i>palle</i> di dirmi che piangi il tuo ragazzo?
---	--

El adjetivo *santos*, a menudo utilizado en estos casos, pretende crear un oxímoron, un poco como en el caso de *frígida* y comecoños que ya hemos visto. Esta técnica es muy común, sobre todo en el

---

<sup>70</sup> <https://dle.rae.es/>

lenguaje hablado, no para desestabilizar el público sino, al contrario, para acentuar la intensidad del insulto en cuestión.

Como decíamos, tocar los cojones significa “rompere le palle”: este modismo indica metafóricamente el acoso, que conlleva enfado, molestia y sufrimiento.

Río: Y para <i>tocarles los cojones</i> te apuntas a ballet.	Río: E per <i>farlo arrabbiare</i> , tu fai Danza.
--	--

En este caso, la expresión se moduló y neutralizó, convirtiéndose en *farlo abbiare*. Una expresión similar a esta es *huevos*, menos vulgar pero muy común en lenguaje hablado, de nuevo utilizada con el concepto de pelotas.

Nairobi: El que tiene los <i>huevos</i> más gordos, ¿verdad?	Nairobi: Quello che ha più <i>palle</i> di tutti, vero?
--	---

En italiano, todos sabemos que para expresar el concepto de valor en un lenguaje más o menos formal, a menudo se utiliza *fegato*, que es sin duda un sinónimo más neutro de *coglioni*. Lo mismo pasa en español: con esta expresión se suele suavizar la interpretación lingüística.

Arturo: Tienes muchos <i>huevos</i> para aprovecharte de una mujer indefensa y herida.	Arturo: Hai un bel <i>fegato</i> , approfitti di una donna ferita e indifesa.
--	---

La expresión pelotas, por su parte, puede traducirse como *palle*, que puede referirse obviamente a un objeto lúdico, en el sentido no vulgar, que se utiliza en su accionamiento vulgar.

*tocarle las pelotas* a al. vulg. rompere le palle a qlcno.<sup>71</sup>

En nuestros subtítulos lo encontramos tanto traducido en sentido literal como desnudo:

Tokio: Apuntándole con una pistola en las <i>pelotas</i> .	Tokyo: Puntandogli una pistola alle <i>palle</i> .
Denver: Para que puedas dormir en <i>pelotas</i> en mitad de las palmeras. En una cabaña.	Denver: Così puoi dormire <i>nudo</i> sotto le palme.

<sup>71</sup> Ibidem.

El segundo caso se ha traducido al desnudo, como en pelotas significa “a palle fuori” y también ha sido reducido: en el subtítulo anterior, de hecho, Denver ya había expresado su deseo de irse a vivir a una isla, lo que ya implicaba el tipo de alojamiento. Por ello, "en una cabaña" es irrelevante.

### 3.8.Puto y puñetero

Analicemos estos dos términos juntos, ya que, en cierto modo, son sinónimos. El primero es la versión masculina de puta y funciona exactamente de la misma manera a nivel semántico, es decir, con el significado del cazzo, di merda, fottuto, maledetto, difficile, dannato. Lo que lo diferencia de su versión femenina es que *puto* no se tiene el significado de "*hombre fácil*", ya que esta expresión se utiliza raramente para expresar este concepto, prefiriendo la versión más clásica "gigoló". No nos detendremos en la evidente disparidad sexual que se desprende de todo esto, aunque es más que evidente.

Río: Suelta el <i>puto</i> rifle.	Rio: Molla il <i>cazzo</i> di fucile.
Ángel: Es un <i>puto</i> suicidio.	Ángel: È un <i>fottuto</i> suicidio.

Estos dos casos son bastante literales, pero, por supuesto, tampoco en el uso de puto no faltan casos de elipsis:

Tokio: Eras mi <i>puto</i> gigoló.	Tokyo: Eri il mio gigolò.
Raquel: ¿Que de qué <i>puto</i> medio eres?	Raquel: Di che organo sei?

El próximo caso es, en cambio, un caso de modulación: en el lenguaje formal, pringado, que significa literalmente *sfigato*, se traduce a menudo como *cagnolino*.

Ángel: Después de 15 años contigo, a tu lado como un <i>puto pringado</i> .	Ángel: Dopo 15 anni con te, come un <i>dannato cagnolino</i> .
---	--

En italiano este término se utiliza en ciertos contextos como sinónimo de *zerbino*, o sea de alguien sumiso, de forma despectiva.

Podemos afirmar que puñetero funciona de forma similar, o sea como sinónimo de “del cazzo”, “maledetto”, y tal vez de difícil.



Ángel: ¿Has hecho tu <i>puñetero</i> trabajo?	Ángel: Hai fatto il tuo <i>cazzo</i> di lavoro?
---	---

Como se puede ver en este caso, se puede decir que no hay prácticamente ninguna diferencia semántica en el uso de los dos términos que acabamos de mencionar. Una de las pocas diferencias entre los dos es que *puñetero* tiene el significado adicional de noioso.

[*ser*] (*que incordia*) <de persona> noioso, noiosa, fastidioso, fastidiosa, scocciante.<sup>72</sup>

Incluso en la traducción de este término, no faltan las elipsis:

Moscú: ¡Cállate! Y concéntrate de una <i>puñetera</i> vez.	Mosca: Stai zitto e concentrati.
--	----------------------------------

En este caso, se ha evitado un giro de frase como "concentrati una cazzo di volta" o "concentrati una buona volta" en una versión atenuada, que ya estaba implícita y, por lo tanto, era superflua para la comprensión.

### 3.9. Gilipollas y cabrón

Pasemos ahora al uso de *gilipollas* y *cabrón*, dos sinónimos por su significado, pero que claramente no tienen la misma intensidad en términos de vulgaridad. La primera palabra, que deriva de 'polla' o sea 'cazzo', suele utilizarse en contextos muy vulgares y coloquiales, a diferencia de la segunda, que, a pesar de tener el mismo significado, también podemos oírla pronunciada en contextos de registro más elevado.

*Gilipollas*: del *cazzo*, *scemo*, *scema*; *coglione*, *cogliona*, *cazzone*, *cazzona*.<sup>73</sup>

*Cabrón*: <de persona> *stronzo*, *stronza*, *bastardo*, *bastarda*.<sup>74</sup>

El segundo epíteto, inspirado en el mismo animal, tiene de hecho una gama más amplia de significados, todos sinónimos entre sí, pero es ciertamente más aceptado en diferentes tipos de contexto, considerado menos tabú. En las apariciones de los subtítulos de esta serie, este epíteto tiene la mayoría de las veces el significado de "bastardo", seguido por "coglione" y por último "stronzo".

<sup>72</sup> Ibidem;

<sup>73</sup> Ibidem;

<sup>74</sup> Ibidem.

Profesor: Van a pensar: “Qué <i>cabrones</i> , ojalá se me hubiera ocurrido a mí.”	Professore: “Che <i>bastardi</i> . Vorrei averci pensato prima io.”
--	---

No se aplican técnicas especiales de traducción, es más, las traducciones son prácticamente todas literales.

También en el caso de gilipollas encontramos como resultado "bastardo", seguido de gilipollas y otros dos términos que contribuyeron a su neutralización, a saber, imbécil e idiota.

Ángel: Yo seré un <i>gilipollas</i> o lo que tú quieras, pero...	Ángel: Io sarò un <i>bastardo</i> o quello che vuoi, ma...
Denver: Pues sí, <i>gilipollas</i> .	Denver: Sì, <i>coglione</i> .
Arturo: Estuvo fuera de lugar, fui un <i>gilipollas</i> .	Arturo: Ho esagerato, sono stato un <i>imbecille</i> .

En este último caso, de hecho, hay una modulación: es decir, la expresión vulgar se ha transformado en otra expresión ofensiva más ligera. Una alternativa adecuada que habría sido igualmente apropiada para el contexto es *coglione*, pero esto fue de nuevo una elección personal del traductor.

### 3.10. *Traer al paio y soplar me*

Estos dos modismos significan lo mismo, es decir, “me ne frego”, “mi fa un baffo” para expresarlo de una manera más vulgar “me ne sbatto”. “Me la trae al paio” nos viene de pairar que significa “estar quieta con las velas tendidas y largas las escotas”, cuando nos referimos a una nave o embarcación;<sup>75</sup> “Me la sopla”, por otra parte, significa literalmente "me la sopla", y probablemente podría corresponder al modismo italiano "me entra por un oído" y me sale por el otro", que tiene la misma connotación de insignificancia y poco interés por lo que se dice.

La RAE nos da la siguiente indicación: **traer** algo o alguien **al paio** a una persona: **1.** loc. verb. coloq. Esp. Serle indiferente.<sup>76</sup>

Estas dos expresiones se producen una sola vez y, por lo tanto, se consideran, entre las menores, también en términos de intensidad, no ser de un alto nivel ofensivo.

<sup>75</sup> <https://languages.oup.com/google-dictionary-es/> ;

<sup>76</sup> <https://dle.rae.es/> ;

Nairobi: El Profesor <i>me la sopla</i> , el Profesor.	Nairobi: <i>Me ne sbatto</i> del Prof.!
--	---

Dado que los restantes vulgarismos son los menos comunes, así como semánticamente similares entre sí, procederemos a su análisis en grupos semánticos.

### 3.11. Cuestión de dimensiones

Podemos ver cómo los términos *picha*, *piruli* y *pichuli*, tres sinónimos que significan "ucello", es decir, "cazzo" en sentido metafórico, se repiten en situaciones de burla y distensión entre ladrones, que bromean entre sí.

Denver: Con la <i>picha</i> al aire.	Denver: Il <i>pisello</i> all'aria.
Río: Se me está quedando la <i>pichilla</i> como la de Helsinki.	Río: Il mio <i>ucello</i> sta diventando come quello di Helsinki.
Denver: El <i>piruli</i> . El <i>piruli</i> .	Denver: <i>Uccello</i> , <i>ucello</i> .

El término del que derivan los demás es precisamente *picha*, del que los demás son apodos y, por tanto, corresponden a "uccellino" o "pisellino". En la mayoría de las culturas es habitual atribuir la virilidad de un hombre a la consistencia de sus atributos.

### 3.12. Insultos homófobos

Otro ámbito que aún no se ha analizado por ser prácticamente inexistente en nuestros subtítulos es el de los insultos homófobos. Hay muy pocas ocurrencias de esto, afortunadamente: dos para *tortilleras*, que significa lesbiana en sentido vulgar, y una para *maricón*, que es literalmente gay.

Nairobi: Pues que pasa que es un poquito <i>tortillera</i> .	Nairobi: Mi sa che è un po' <i>lesbica</i> .
Tokio: La <i>tortillera</i> eres tú que se te ha puesto la pepita como un azucarillo.	Tokyo: Sei tu la lesbica, che là sotto ti stavi eccitando!

La curiosidad de esta segunda línea es el final, es decir, la expresión metafórica "ponerse como un azucarillo". El gran Diccionario Zanichelli señala, entre las acepciones de *azucarillo*, "spumone":

Azucarillo: spumone.<sup>77</sup>

Esta acepción nos da la idea de que este modismo se origina precisamente según este sentido, con una ronda de significados que van desde espuma, referida a algo húmedo y por tanto a la excitación.

En cuanto a maricón, por otro lado, aunque en el único caso que está totalmente descontextualizado, sabemos que no equivale al significado real, es decir, 'maricón' o 'maricona', de forma vulgar, o más bien gay.

Arturo: <i>Maricón.</i>	Arturo: <i>Stronzo!</i>
-------------------------	-------------------------

De hecho, en esta escena Arturo está agrediendo a Denver y el objeto de la disputa es la bella Mónica, por lo que se puede decir que en este caso el traductor optó más que conscientemente por darle un significado más apropiado como "gilipollas" que no confundiera al espectador.

Una alternativa poco frecuente pero más neutral a maricón es trucha, que literalmente significa "trucha". Solo tenemos un caso y probablemente solo se utiliza en algunas zonas de España, ya que ninguno de los diccionarios más importantes lo menciona.

Nairobi: Helsinki, <i>trucha.</i>	Nairobi: Helsinki è <i>finocchio?</i>
-----------------------------------	---------------------------------------

Podemos entender su significado por la aguda traducción "finocchio", término utilizado en italiano de manera despectiva para referirse a una persona homosexual.

Finocchio: (*fam.*) omo, omosessuale, (*non com.*) omosex.<sup>78</sup>

### 3.13. Casos particulares

Veamos ahora algunos casos particulares: hablamos de las líneas que en la versión original española no contenían elementos típicos del lenguaje vulgar, o incluso no existían, y que en cambio fueron traducidos con la adición de lenguaje soez, en la transcripción italiana de los subtítulos. Encontramos cuatro de ellos.

---

<sup>77</sup><https://dizionari.zanichelli.it/dizionarioonline/online.php?p=ARQUES2EP#search/20220901/76ac2f14383c831b/2a305ac2f450e76e/e3be01dd570f853b> ;

<sup>78</sup> Ibidem.

Berlín: Y mientras maldice tu nombre y pide la epidural se hará de vientre encima.	Berlino: E mentre maledirà il tuo nome e chiederà l'epidurale, si cagherà addosso.
--	--

La técnica de traducción utilizada en este primer caso es sin duda literal, como no hay ningún cambio ni en la forma ni en el contenido. Sin embargo, lo que sí cambia es el matiz del significado del contenido, en cuanto al final, en la expresión que dice "se hará de vientre encima": esta expresión tiene el significado literal de "farsela addosso", refiriéndose implícitamente a las heces, por supuesto. El traductor ha optado por traducirlo de forma más vulgar, en la versión "si cagherà addosso", para mantener probablemente el registro general de todo el texto, que es evidentemente bajo. Además, como en esta vemos a Berlín tratando de convencer a Río sobre lo pesado que es formar una familia, es probable que la expresión "se cagará encima" se utilice a propósito para rendir más fuerte todo el contexto, con la intención de traumatizar aún más al chico, de su parte.

Denver: Y después te van a matar a ti.	Denver: Ti uccideranno, troia.
--	--------------------------------

En este segundo caso quizás se exageró el contexto: Denver y Mónica están razonando sobre cómo salvar a la mujer, sin faltar de respeto a las órdenes de Berlín. Denver no está enfadado con Mónica, al contrario: ya empieza a sentir algo por ella. Por esta razón la elección de una palabra tan fuerte para añadir al subtítulo, que por cierto no aparece en el diálogo original, no está bien justificada y nos parece rara de oír, fuera de contexto. También podría haberse traducido como "E poi ti uccideranno", manteniendo la traducción y la intensidad original, sin mencionar ningún epíteto vulgar.

Otro caso especial es lo que sigue:

Alison: ¡Dame el móvil!	Alison: Dammi quel cazzo di cellulare!
-------------------------	--

Estamos al inicio del atraco. En esta escena, Alison está tratando de recuperar el teléfono que Pablo le cogió de la mano, con la intención de hacerle una foto desnuda para crear un escándalo. Al ser un momento de fertilización, de hecho, se puede añadir un término vulgar a la rendición traductiva italiana; sin embargo, hay que decir que el personaje de Alison es una chica muy fina, siendo la hija de un embajador. A la luz de todo esto, la rendición puede considerarse aun aceptable.

Nairobi: Berlín, ¡espera!	Nairobi: Aspetta, cazzo! Berlino!
---------------------------	-----------------------------------

Estamos al último caso particular. Berlín está yendo a por Denver para vengarse, después de descubrir que el chico tomó prestada una chaqueta suya e, desafortunadamente, hizo que la policía revelara su identidad. Nairobi intenta detener al compañero, y dado el estado de ánimo general muy angustiado, se ha añadido la exclamación "cazzo" a la versión italiana. Consideramos esta adición apropiada y afirmamos que, de hecho, la rendición hablada estaba casi por debajo de la atmósfera. Además, estamos acostumbrados a escuchar a Nairobi pronunciar expresiones soeces; esta traducción se casa, por lo tanto, con la emoción que siente el personaje en el mismo momento de la escena.

### 3.14. ¿Vulgar o no vulgar?

Concluamos este último capítulo con una serie de palabras dudosas; por dudosas nos referimos a palabras particulares, o sea palabras semivulgares que no siempre se consideran tales, sino solo en algunas culturas. Hemos decidido dejar estos epítetos para la parte final del comentario como son menores y no están, entonces, a la altura de las demás expresiones vulgares. Por lo tanto, hay que profundizar en su origen. La primera es acojonar, que seguramente tiene su raíz en la palabra "cojones".

*Acojonar(acobardar): fare cacare sotto.*<sup>79</sup>

Siendo este término referido a poner miedo, asustar, sorprender, no tiene de hecho significado de insulto, sino simplemente tiene una raíz semántica similar a algunas palabras vulgares. Sin embargo, en el único caso que en el cual aparece "acojonar", su traducción es neutral e informal, o sea "ha paura", una rendición que podría haber incluido lenguaje vulgar matizándose con la mención antecedente de "far cagare di paura".

Berlín: Entonces una careta de Jesucristo <i>acojonaría</i> más, es más inocente.	Berlino: Allora maschera di Cristo fa ancora più <i>paura</i> , è più innocente.
--	---

<sup>79</sup><https://dizionari.zanichelli.it/dizionarioonline/online.php?p=ARQUES2EP#search/20220901/76ac2f14383c831b/2a305ac2f450e76e/e3be01dd570f853b> ;

Podemos deducir que esta expresión pertenece a un registro bajo y medio vulgar de la jerga hablada, ya que también la definición anterior del Gran Diccionario Zanichelli lleva la mención "vulg." Antes de la palabra, típico de los epítetos vulgares.

Seguimos con "teta" y "caca", palabras que, por supuesto, no necesitan de traducción. Lo que nos hace dudar en estos dos casos es sin duda la existencia de sus versiones más sobrias y formales, respectivamente, seno y heces. A la luz de esto, podemos decir que ciertamente son términos que deben considerarse de bajo registro coloquial, pero no podemos compararlos con palabras que pueden definirse de hecho soeces, como por ejemplo "zinne", "bocce" o "merda".

Pablo: Seguramente que con lo de la <i>teta</i> has ganado seguidores.	Pablo: Quella foto vale molti followers.
Tokio: Es que haces <i>caca</i> muy calladito...	Tokyo: È che <i>caghi</i> in silenzio.

Ambas expresiones están indicadas tanto por la RAE como por el Gran Diccionario Zanichelli con la mención "fam", es decir, familiar. Esta indicación precede la palabra y nos señala que, aunque haga parte de la jerga, pertenece al registro familiar. El mismo discurso se puede hacer para el epíteto *buenorro*, con el cual elegimos cerrar este comentario. Los sinónimos más comunes por este término son *gnocco*, *fregno* o, como se indica en el subtítulo en cuestión, simplemente *figo*.

Tokio: Ya pudiendo tener un piloto <i>buenorro</i> .	Tokyo: Non è meglio un pilota <i>figo</i> ?
--	---

**fico**<sup>1</sup> (anche **figo**) agg. [uso gergale di *fico*<sup>2</sup>, forse con riferimento furbesco al femm. *fica*] (pl. m. *-chi* e *-ghi*). – Nel linguaggio giovanile, di persona abile, astuta, che si fa ammirare per qualche sua particolare capacità, o anche elegante, di bella presenza.<sup>80</sup>

Esta definición de la Enciclopedia Treccani nos da de intender que el término *figo*, en su sentido más complejo, no sólo se refiere a la apariencia física, sino sobre todo al carisma, a los gestos y a la sensualidad; en este sentido más amplio podemos incluirlo con seguridad en los términos familiares, que pueden utilizarse en diferentes contextos.

<sup>80</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/> ;

**bonazzo, bonazza** s.m., f. fam. tío bueno (m.), tía buena (f.), buenorro, buenorra, macizo, maciza.<sup>81</sup>

Como podemos notar, además, esta palabra lleva la misma mención que las otras tres recién mencionadas, categorizándose definitivamente como no propiamente vulgar, sino simplemente coloquial y típica del lenguaje juvenil.

---

<sup>81</sup><https://dizionari.zanichelli.it/dizionarioonline/online.php?p=ARQUES2EP#search/20220901/76ac2f14383c831b/2a305ac2f450e76e/e3be01dd570f853b> ;





## Conclusiones

Hemos llegado a la fase final de este trabajo, en la que sacamos conclusiones sobre los objetivos más o menos conseguidos, que se fijaron antes de empezar. Este trabajo se realizó sin ninguna ambición científica o académica, sino con un propósito puramente lingüístico y de investigación, a nivel amateur.

El primer capítulo sentó sus bases resumiendo los conceptos clave de traducción y traductor, destacando la importancia de esta última figura como puente entre diferentes culturas. Se han introducido los diferentes tipos de traducción, como la interlingual, la intralingual y la intersemiótica, y se ha dejado espacio para el corazón de esta primera parte: la traducción audiovisual. Se presentaron y analizaron brevemente todos sus géneros principales, como la subtitulación, el doblaje, la audiodescripción para ciegos, la voz en off y la intertitulación.

A continuación, nos adentramos en el ámbito específico de la subtitulación: tras resumir brevemente su cronología, se destacó el valor de la variación diatópica como tal. A continuación, debatieron sobre el tema del SDH, el uso del color en los programas que lo utilizan y las técnicas de traducción más utilizadas para los subtítulos. Por lo tanto, se ha intentado resumir el uso y el tratamiento de los subtítulos en el cine y la televisión en general de la forma más completa y pertinente posible, de acuerdo con los objetivos del mismo trabajo.

El segundo capítulo se centra en la llamada lengua vernácula en la traducción. Tras una primera definición científica, se intentó recorrer sus etapas desde la posguerra: a partir de los primeros años del siglo XX, se recorrió su historia, partiendo de las primeras citas y pasando por su desarrollo en el ámbito cinematográfico más general, para luego situarlo en el contexto cotidiano y cinematográfico de hoy, que se intentó representar mejor a través de algunos ejemplos de diálogos extrapolados de la primera temporada de la serie televisiva *La Casa de Papel*, la serie examinada.

Se habló de la variación diatópica, es decir, geográfica, que distingue no sólo a las lenguas sino también a los dialectos y sus matices, y se introdujo el concepto de habla fílmica, o doblaje. A continuación, se presentaron los clichés cinematográficos femeninos más comunes hasta la fecha, que son importantes para trazar las etapas de este importante arte en el contexto histórico, con los que comparamos a las protagonistas femeninas de las series examinadas mediante una especie de categorización.

Se introdujeron las ocho categorías léxicas en las que se suele dividir el lenguaje vulgar, centrándose más en los temas más discutidos hasta la fecha, es decir, el sexo y la blasfemia, y se informaron y describieron las principales estrategias de traducción específicas de este tipo de lenguaje.

El capítulo se concluye con tres tablas referenciales fundamentales, relativas a las series de televisión "en cifras": la primera muestra el número exacto de palabras vulgares totales en español e italiano, respectivamente; la segunda enumera los vulgarismos en orden descendente según su frecuencia de aparición, y la tercera muestra los diálogos en español y los subtítulos en italiano que contienen epítetos vulgares, respectivamente.

En el tercer y último capítulo de esta tesis, se ha intentado analizar los diálogos y subtítulos en su totalidad, consultando diccionarios tan conocidos como el de la RAE- Real Academia Española, y el Grande Dizionario Zanichelli, fuentes fundamentales de apoyo para los casos más complejos y enigmáticos. Se analizaron varios casos, como los de traducción literal, calcos, modismos, modulación, reducción, elipsis u omisión, compresión lingüística, condensación y eliminación.

Lo que se desprende del análisis realizado es que, aunque se han encontrado imprecisiones lingüísticas y técnicas, éstas no impiden al lector seguir el hilo de la historia. Sin embargo, para aquellos que conocen el idioma lo suficientemente bien y al mismo tiempo quieren mantener los subtítulos en italiano, algunas elecciones lingüísticas incorrectas pueden causar rarezas; de hecho, en una buena mitad de los casos (y para decirlo sin rodeos, quizá incluso en la mayoría), los diálogos perdieron sin duda su intensidad, así como su eficacia, durante la fase de traducción; la interpretación resulta, por tanto, a menudo debilitada, atenuada innecesariamente y no del todo convincente. Esto es sin duda el resultado, como también se mencionó en la fase de redacción, del intento de hacer que las versiones traducidas de la serie sean más adecuadas para un público más amplio, formado por todas las edades, al tiempo que se difumina lo que es el verdadero color de la serie, así como su verdadero poder. Hay que decir, por desgracia, que la traducción es muy a menudo inadecuada y que se intenta desesperadamente traducir adecuadamente, sin disponer de las herramientas correctas para hacerlo.

En conclusión, para responder a la pregunta planteada al principio, es decir, si la lengua vernácula tiene la misma fuerza en las dos lenguas examinadas o si, por el contrario, es neutralizada por una de las dos, confirmamos que en la lengua italiana hay una neutralización evidente y no siempre efectiva de la misma.

## Bibliografía

Última consulta: 3 de octubre de 2022

ÁLVAREZ RAPOSEIRAS, Cayetana Teresa, «La subtitulación *amateur*

La subtitulación *amateur* de series *online*: el caso de *Lost*», 2012,  
<file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%201/50524838.pdf> ;

CATANIA Alessandra, «La traduzione audiovisiva: tecniche, strategie e difficoltà. Proposta di traduzione di quattro articoli tecnico-informativi.»  
<http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/4044/822227-1174202.pdf?sequence=2> ;

CIGARINI, Marta, «Análisis de la traducción italiana de los subtítulos de la película mexicana “Roma” (Alfonso Cuarón, 2018)»  
[file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%201/Marta\\_Cigarini\\_2019.pdf](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%201/Marta_Cigarini_2019.pdf) ;

DE ROSA, Gianluigi, «La sottotitolazione del turpiloquio nelle fiction e serie TV: *il caso Irmandade*» 2022,  
<file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/DeRosaLasottotitoLazionedelTurpiloquioneLLefictioneserieTV.pdf> ;

DIAZ CINTAS, Jorge, «La subtitulación», 2005  
[file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/2005\\_DiazCintas\\_Jorge.pdf](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/2005_DiazCintas_Jorge.pdf) ;

DÍAZ CINTAS, Jorge, «La traducción audiovisual: El subtitulado», 2001,  
<file:///C:/Users/utente/Downloads/Dialnet-LaTeoriaYElArteDeLaTraduccion-5476322.pdf> ;

DÍAZ, Rafael Moreno, DEL MAR MARTÍNEZ CASTRO, Rafael María, «Estereotipos de género presentes en el cine y la literatura. Análisis de los personajes masculinos y femeninos de la saga crepúsculo gender stereotypes in cinema and literature: analysis of the male and female characters of the twilight series», 2015,  
<file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/319023-Texto%20del%20art%C3%ADculo-453821-1-10-20170228.pdf> ;

DOVERI, Giorgio, «Les bracelets rouges: proposta di adattamento per sottotitolazione di una serie tv francese», 2019  
[file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%201/Les%20bracelets%20rouges\\_pr](file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%201/Les%20bracelets%20rouges_pr)

[oposta%20di%20adattamento%20per%20sottotitolazione%20di%20una%20serie%20tv%20frances  
e.pdf](#) ;

FERNÁNDEZ PÉREZ, Lucila María, «La traducción del lenguaje soez: diferencias entre la traducción al español de España y de Latinoamérica en la película *Sausage Party*», 2019, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%202/Isantoso,+097-111.pdf> ;

FINA, Maria Elisa, «Subtitling strategies», 2020-21, [file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209\\_5.11.2020\\_Subtitling%20strategies%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%209_5.11.2020_Subtitling%20strategies%20(1).pdf) ;

FINA, Maria Elisa, «Introduction to subtitling», 2020-21, [file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%208\\_29.10.2020\\_Introduction%20to%20subtitling.pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/Lezione%208_29.10.2020_Introduction%20to%20subtitling.pdf) ;

GAPPER, Sherry, «LA TEORIA y EL ARTE DE LA TRADUCCION», 1991, <file:///C:/Users/utente/Downloads/Dialnet-LaTeoriaYElArteDeLaTraduccion-5476322.pdf> ;

GARGIULO, Marco, «Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta», 2020, [file:///C:/Users/utente/Downloads/379546-Text%20de%20l'article-548455-1-10-20210124%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/379546-Text%20de%20l'article-548455-1-10-20210124%20(1).pdf) ;

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, «Cine: estereotipos, modelos y miradas para una visión positiva y crítica hacia la coeducación», 2009, <https://pages.uv.es/formargenero/cas/cineygenero/cineycoeducacion.pdf> ;

MAYORAL, Roberto, «Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural», 2012, [https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV\\_Sevilla.pdf](https://www.ugr.es/~rasensio/docs/TAV_Sevilla.pdf) ;

TROVATO, Giuseppe, «El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtítulo en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie *Alguien tiene que morir*», 2021, <file:///C:/Users/utente/Documents/UNIVERSITA'/TESI/CAP%203/Traduzione%20volgarit%C3A0%20nella%20traduzione%20audiovisiva.pdf> ;

## Referencias del web

<https://film.narkive.it/P89fW5DF/era-di-parolacce-nelle-sceneggiature-dei-film> ;

<https://123dok.org/article/turpiloquio-analisi-doppiaggio-doppiaggio-traduzione-caso-diavolo-v.wq283kpq> ;

<https://dle.rae.es/> ;

<https://saltosdelinea.es/traduccion-audiovisual/que-es-la-traduccion-audiovisual/> ;

[https://elpais.com/diario/2003/11/29/babelia/1070066367\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/11/29/babelia/1070066367_850215.html) ;

<https://books.google.it/books?id=PH9IDwAAQBAJ&pg=PA179#v=onepage&q&f=false> ;

<https://www.playblog.it/come-sono-classificati-i-contenuti-su-netflix/#:~:text=Adulti%3A%20VM18%20%E2%80%93%20Vietati%20ai%20minori%20di%2018%20anni> ;

[https://www.grandidizionari.it/Dizionario\\_Italiano/parola/t/troia.aspx](https://www.grandidizionari.it/Dizionario_Italiano/parola/t/troia.aspx) ;

<https://www.thelanguagesector.eu/it/vertalen/3689-traduccion-para-la-subtitulacion-analisis-de-la-subtitulacion-al-italiano-de-la-serie-televisiva-de-netflix-la-casa-de-papel> ;

<https://it.theastrologypage.com/synchronous-digital-hierarchy> ;

<https://www.capterra.it/glossary/1369/sdhsonet> ;

<https://www.cabiriamagazine.it/le-femmes-fatale-del-cinema/> ;

<https://www.sistemacritico.it/?p=13853> ;

<https://lapinsu.wordpress.com/2014/04/22/top-20-femme-fatale/> ;

<https://www.zetatielle.com/femme-fatale-film-con-le-bellissime-e-pericolose-dark-lady-del-cinema/>

;

<https://123dok.org/article/turpiloquio-analisi-doppiaggio-doppiaggio-traduzione-caso-diavolo-v.wq283kpq> ;

<https://dizionari.zanichelli.it/dizionarioonline/online.php?p=ARQUES2EP#search/20220901/76ac2f14383c831b/2a305ac2f450e76e/e3be01dd570f853b> ;

<https://www.treccani.it/vocabolario/> ;

<https://languages.oup.com/google-dictionary-it/>;