



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Studi sull'Asia e sull'Africa Mediterranea

Corso di Laurea Magistrale

in Interpretariato e Traduzione Editoriale e Settoriale

Tesi di Laurea

L'incredibile storia dell'Isola delle Rose:

análisis lingüístico-traductológico de los subtítulos

en español peninsular y español de América de la película

Relatore

Ch.mo Prof. Giuseppe Trovato

Correlatore

Ch.mo Prof. Patrizio Rigobon

Laureanda

Mattiazzo Alessandra

Matricola 874459

Anno Accademico 2022/2023

*Ai miei genitori,
parte costante del mio presente.*

*Ai miei nonni,
che mi guardano da lassù.*

Índice

Resumen	1
Abstract	2
Introducción	3
<i>L'incredibile storia dell'Isola delle Rose</i>	6
1. La traducción audiovisual (TAV)	8
1.1 Definición e historia.....	8
1.2 La distribución de la TAV en Europa y América Latina	11
1.3 Las modalidades de TAV	14
1.3.1 La sobretitulación.....	15
1.3.2 El doblaje.....	15
1.3.3 Las voces superpuestas (voice-over).....	16
1.3.4 La audiodescripción	16
1.3.5 El comentario libre	17
2. La subtitulación	18
2.1 Los subtítulos intralingüísticos	19
2.2 Los subtítulos interlingüísticos	20
2.3 El proceso de creación de los subtítulos	21
2.4 Las convenciones y las limitaciones de la subtitulación.....	24
2.4.1 Convenciones espaciales	24
2.4.2 Convenciones temporales.....	26
2.4.3 Convenciones ortotipográficas	26
2.4.4 Convenciones lingüísticas	28
2.4.5 Las normas de subtitulación de Netflix.....	29
2.4.6 Otras convenciones	31
3. Las estrategias de subtitulación	33

3.1 El modelo de Gottlieb	33
3.2 El modelo de Lomheim.....	35
3.3 Otras consideraciones sobre las estrategias de subtitulación.....	36
3.4 Las técnicas de traducción	37
4. El español de América	40
4.1 Aspectos morfosintácticos	41
4.2 Aspectos léxicos.....	41
4.3 El español neutro	43
5. Análisis lingüístico-traductológico de los subtítulos de la película	47
5.1 Subtítulos en italiano vs. Subtítulos en español europeo.....	47
5.1.1 Las estrategias de subtitulación.....	47
5.1.2 Aspectos técnicos	60
5.1.3 Aspectos lingüísticos	66
5.2 Subtítulos en español europeo vs. Subtítulos en español.....	71
5.2.1 Las estrategias de subtitulación.....	71
5.2.2 Aspectos técnicos	75
5.2.3 Aspectos lingüísticos	77
Conclusiones.....	94
Referencias bibliográficas	98
Webgrafía	105
Ringraziamenti	108

Resumen

De todos es sabido que la traducción audiovisual y, por consecuencia, la subtitulación han ido ganando popularidad en los últimos años gracias a la difusión de contenidos multimediales de fácil acceso en diferentes plataformas. Este proceso ha producido un gran número de estudios sobre el tema, en el cual se enmarca este Trabajo de Fin de Máster. Más concretamente, el objetivo de este Trabajo de Fin de Máster es analizar desde el punto de vista lingüístico-traductológico los subtítulos en “español” (español de América) y “español europeo” (español peninsular), comparándolos con los subtítulos originales en italiano de la película del año 2020 titulada *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (“La increíble historia de la Isla de las Rosas”), disponible en la plataforma de streaming Netflix.

La primera mitad de este trabajo ofrece un marco teórico sobre la traducción audiovisual en general, la subtitulación y las estrategias de subtitulación. Al mismo tiempo, ha parecido oportuno dedicar espacio a otros temas de calado en este ámbito, tales como las técnicas de traducción, las convenciones de subtitulación y la distribución de la traducción audiovisual en Europa y América Latina. Además, este trabajo llama la atención acerca de los aspectos que diferencian el español peninsular del español de América desde el punto de vista morfosintáctico y léxico, con especial atención al español neutro.

Todo lo presentado en la parte teórica encuentra su aplicación en la segunda parte de este Trabajo de Fin de Máster, en la que se comentan y analizan las estrategias de subtitulación, las técnicas de traducción y los aspectos técnicos y lingüísticos más significativos de las tres diferentes versiones de subtítulos (italiano, español peninsular y español de América). Además, haremos hincapié en las afinidades y diferencias entre los subtítulos en “español” y los en “español europeo”, acompañadas por ejemplos.

Palabras clave: traducción audiovisual, subtitulación, estrategias de subtitulación, técnicas de traducción, español peninsular, español de América, análisis traductológico

Abstract

It is now common knowledge that audiovisual translation and, consequently, subtitling have been gaining popularity in recent years thanks to the circulation of easy access multimedia content on a variety of platforms. This process has produced a large number of studies on the subject, in which this thesis is framed. More specifically, the aim of this paper is to analyse from a linguistic-traductological point of view the subtitles in “Spanish” (Latin American Spanish) and “European Spanish” (peninsular Spanish), comparing them with the original Italian subtitles of the 2020 film *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (in Spanish: “La increíble historia de la Isla de las Rosas”; in English: “Rose Island”), available on Netflix.

The first half of this paper provides a theoretical framework on audiovisual translation in general, subtitling and subtitling strategies. At the same time, it has seemed appropriate to focus on other important issues in the field, such as translation techniques, subtitling conventions and the distribution of audiovisual translation in Europe and Latin America. In addition, this thesis draws attention to a range of aspects that differentiate peninsular Spanish from Latin American Spanish from a morphosyntactic and lexical point of view, with special emphasis on Neutral Spanish.

The second half of the thesis is concerned with the practical application of what was presented in the theoretical part, that is, discussing and analysing subtitling strategies, translation techniques and the most significant technical and linguistic aspects of the three different versions of subtitles (Italian, peninsular Spanish and Latin American Spanish). In addition, the main similarities and differences between the subtitles in “Spanish” and “European Spanish” will be highlighted, accompanied by examples.

Keywords: audiovisual translation, subtitling strategies, translation techniques, peninsular Spanish, Latin American Spanish, linguistic-translational analysis

Introducción

El objetivo de este Trabajo de Fin de Máster es poner en práctica los conocimientos sobre el campo de la traducción adquiridos a lo largo de los años de Máster a través de un análisis lingüístico-traductológico pormenorizado de los subtítulos en “español” y “español europeo” de la película italiana *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (“La increíble historia de la Isla de las Rosas”). En otras palabras, a partir de los subtítulos originales en italiano, investigamos de qué manera se ha llevado a cabo el proceso de subtitulación en español peninsular y en español de América. A este propósito, y en favor de una mayor claridad expositiva, desde este momento en adelante no referiremos a los subtítulos en “español” como “subtítulos en español de América” y a los en “español europeo” como “subtítulos en español peninsular”. A la hora de distinguir entre estas dos variedades del español, los trabajos de diferentes académicos sobre este tema han demostrado ser aclaradores. Cabrera Gómez y Esteves Dos Santos (1998: 166), nos sugieren el título “peninsular” para indicar “al español que se habla en España en general”. Por su parte, Enguita Utrilla (1988: 59) argumenta que

parece más adecuado interpretar el sintagma *español de América* como el conjunto de modalidades lingüísticas que son instrumento de comunicación al otro lado del Atlántico, con peculiaridades que pocas veces poseen validez general, aunque contrastan con las realizaciones de España. (Enguita Utrilla, 1988: 59)

Sánchez Lobato (1994: 553) coincide con Enguita Utrilla y añade que se suele denominar “español de América” [...] a la *lengua española* que, por razones históricas, geográficas y culturales, se asentó en los territorios americanos de las colonias para diferenciarla [...] del español peninsular en la actualidad”.

Retomando el hilo del discurso, hemos decidido tomar en consideración diferentes aspectos: las estrategias de subtitulación, las técnicas de traducción y la cuestión que atañe a las diferencias entre español peninsular y español de América. Pero más allá de todo lo anteriormente mencionado, este Trabajo de fin de Máster es también una ocasión para volver a reflexionar sobre “dos lenguas clasificadas como tipológicamente afines, como son el italiano y el español” (Trovato, 2021a: 6). Por lo tanto, en una parte del análisis de los subtítulos nos dedicamos a poner en evidencia algunas soluciones traductológicas

especialmente interesantes dentro de la combinación lingüística italiano > español. Puesto que este trabajo aborda específicamente la traducción del italiano al español, cabe introducir el concepto de “traducción inversa”, claramente explicado por Trovato (2014: 136): “labor de transposición interlingüística que se lleva a cabo de la lengua materna a la extranjera”.

Evidentemente, la fase práctica de análisis y comentario de este trabajo encuentra su fundamento en la parte teórica que la precede. De hecho, los primeros capítulos tratan, entre otras cosas, de la teoría de la traducción audiovisual, de la subtitulación y sus estrategias, de las técnicas de traducción y de los componentes morfosintácticos y léxicos propios del español de América.

Antes de seguir comentando algunos aspectos técnicos de este trabajo, nos parece apropiado explicar brevemente las razones que han llevado a la elección de este proyecto de Trabajo de Fin de Máster. Por un lado, el creciente interés hacia la traducción audiovisual, que concierne tanto a los académicos como a los estudiantes de traducción, gracias a la introducción de la traducción audiovisual como curso en diferentes universidades (Perego, 2005: 14). Quizá lo más interesante es que, gracias a este trabajo, es posible combinar diferentes aspectos: los que conciernen estrechamente a la subtitulación y su esfera técnica, pero también al fenómeno de la traducción entre dos variedades de un mismo idioma, el español peninsular y el español de América. Por otro lado, a raíz de este proyecto encontramos un interés personal y profesional a la vez, que une el deseo de estudiar el proceso detrás de la creación y traducción de los subtítulos a una posible salida profesional y laboral en este ámbito.

Ahora bien, por lo que concierne a la metodología empleada, el primer paso ha sido transcribir los subtítulos italianos, los en español peninsular y en español de América en tres diferentes tablas; una para cada versión, acompañadas por la sucesión numerada en orden cronológico y los tiempos de entrada y salida de los subtítulos de la pantalla. Este ha sido el punto de partida fundamental para llevar a cabo el análisis traductológico de los subtítulos.

De allí en adelante, ha seguido una comparación minuciosa entre los subtítulos en italiano y en español peninsular, y luego entre estos últimos y los en español de América, como ya anticipamos al principio de esta introducción. A este propósito, nos gustaría

subrayar una vez más que este trabajo se ha realizado desde una perspectiva italiano > español y no lo contrario, como suele ocurrir.

*L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*¹

L'incredibile storia dell'Isola delle Rose, en español “La increíble historia de la Isla de las Rosas”, es una película italiana de 2020 dirigida por el cineasta Sydney Sibilia y distribuida por la plataforma de streaming Netflix.

Su argumento se inspira en parte en la historia real de la Isla de las Rosas, una plataforma marítima artificial diseñada y construida por el ingeniero italiano Giorgio Rosa, a poco más de 11 km de la costa de Rímini. Esta isla fue inaugurada oficialmente en verano de 1968 como estado independiente fuera de las aguas territoriales italianas; tenía su idioma oficial, el *esperanto*, un presidente, diferentes ministerios, su propia moneda denominada el *Mill*, y un escudo de armas con tres rosas. Además, en la isla se podían encontrar un hotel, un banco, un bar y un atraque para los barcos. Al difundirse la noticia de la existencia de la *Insulo de la Rozoj* (su nombre en *esperanto*) en los periódicos de Rímini el 22 junio 1968, la plataforma fue invadida por turistas, curiosos y periodistas. Pero la vida de la isla no duró mucho: el 25 junio del mismo año, las lanchas patrulleras de Seguridad Pública ocuparon la isla por “razones de seguridad” y prohibieron cualquier atraque de barcos. Todo esfuerzo de protesta contra esta medida, incluido el intento del Gobierno de la Isla de las Rosas de comunicarse con el presidente de la República Saragat, resultó ser infructuoso. Entre finales de enero y principios de febrero de 1969, la marina de guerra italiana destruyó definitivamente la plataforma de la Isla de las Rosas.

En ocasión de una entrevista, 40 años después de la destrucción de la Isla de las Rosas, Giorgio Rosa declaró que había construido la plataforma por dos motivos principales: “sogno di libertà e investimento”². Libertad y una forma de ganar dinero, entonces, detrás de la idea del ingeniero, que no gustó al Gobierno italiano, ya que se trataba de ingresos procedentes del turismo obtenidos sin pagar impuestos.

La película sigue por un lado el proceso de ideación, construcción, éxito y al final caída de la isla; por el otro, recorre la historia de amor entre Giorgio y su futura esposa

¹ La información contenida en este apartado procede de: <https://www.focus.it/cultura/storia/vera-storia-isola-delle-rose-micronazione-rimini-1968>, Montemaggi, A. (2020). “La “scoperta” dell’Isola delle Rose”. *Ariminum*, 158, 10-11. Rotary Club Rimini. Y Gambetti N. (2020). “Isola delle Rose: libertà o speculazione?”. *Ariminum*, 158, 12-13. Rotary Club Rimini. (06/06/23)

² Entrevista a Giorgio Rosa disponible en el canal YouTube *Cinematica* <https://www.youtube.com/watch?v=3XZZNN3S1z8> (06/06/23)

Gabriella. Ambos elementos pertenecen a la vida real, pero claramente fueron retomados y adaptados para crear una historia de ficción apta para ser convertida en una película.

La representación cinematográfica de esta historia ha sido apreciada y premiada por la crítica italiana; la película ganó tres premios *David di Donatello* en 2021 y tres premios *Nastri d'Argento* en el mismo año³.

En la plataforma Netflix, la película cuenta con los subtítulos en 31 idiomas (italiano [CC], inglés, español, español europeo, alemán, francés, griego, chino tradicional, chino simplificado, indonesio, noruego, portugués, portugués brasileño, árabe, checo, coreano, croata, danés, hebreo, finlandés, japonés, malayo, holandés, polaco, rumano, ruso, sueco, tailandés, turco, húngaro, vietnamita) y el doblaje en 11 idiomas (italiano, español, español europeo, francés, inglés, alemán, portugués brasileño, checo, polaco, ruso, turco, húngaro). A esto tenemos que diferenciar entre los subtítulos en “inglés” e “inglés [CC]” y entre el audio en “italiano [original]” e “italiano - audiodescripción”. Abordaremos el tema del *closed captioning* (CC) y de la audiodescripción en los capítulos que siguen.

³ Lista de premios y nominaciones disponible en la página web de *Coming Soon* <https://www.comingsoon.it/film/l-incredibile-storia-dell-isola-delle-rose/57939/premi/> (06/06/23)

1. La traducción audiovisual (TAV)

Este primer capítulo teórico es el punto de partida fundamental para poder entender la parte práctica de la segunda mitad de este trabajo. De hecho, como argumenta Pérez González (2014: 1), nuestra vida ha sido y sigue estando marcada por los textos audiovisuales. En este sentido, la traducción audiovisual es “la actividad traductora más importante de nuestros días, tanto por el número de personas al que llega, como por la cantidad de programas traducidos: documentales, películas, noticias, series, etc.” (Díaz Cintas, 2007: 693).

Lo que aspiramos a hacer es ofrecer una panorámica exhaustiva y lo más completa posible de la disciplina de la traducción audiovisual. Se prestará particular atención a la subtitulación, también denominada subtítulaje o subtítulado (Trovato, 2022: 97), y a las estrategias de subtitulación.

1.1 Definición e historia

Un primer paso para comprender esta disciplina es intentar darle una definición; a continuación, ofrecemos las teorías de varios autores sobre el tema. Pérez González afirma que la traducción audiovisual es “a branch of translation studies concerned with the transfer of multimodal and multimedial texts into another language and/or culture” (2011: 13). De la misma manera, Perego respalda la definición del autor que acabamos de mencionar y aclara:

[...] si fa riferimento a tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio. (Perego, 2005: 7)

Leyendo con atención las palabras de estos autores, notamos que ambos aluden a una “transferencia” que ocurre a través de diferentes canales que a su vez interesan el oído y la vista. Chaume, por su parte, parece compartir y profundizar aún más en las definiciones anteriores:

La traducción audiovisual es una modalidad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia, que, como su nombre indica, aportan información (traducible) a través de dos canales distintos y simultáneos: el canal auditivo (las vibraciones acústicas a través de las cuales recibimos palabras, información paralingüística, la banda sonora y los efectos especiales) y el código visual (las ondas luminosas a través de las que recibimos imágenes, pero también carteles o rótulos con información verbal). (Chaume, 2000: 47)

La última definición que queremos plantear es la de Hurtado Albir; la autora coincide con las demás teorizaciones y destaca la importancia de la vertiente lingüística, señalando que los códigos que intervienen en los textos audiovisuales son:

el lingüístico y el visual, integrando también algunas veces el código musical. [...] El código visual permanece invariable, siendo el código lingüístico el traducido. [...] La traducción de los textos audiovisuales, aunque su objeto sea la traducción del código lingüístico, participa de los otros códigos y está condicionada por ellos [...] (Hurtado Albir, 2001: 77)

Aunque con palabras ligeramente distintas, los autores susodichos plantean una definición de traducción audiovisual que podríamos resumir como sigue: la traducción audiovisual es un proceso que presupone una transferencia o traducción desde un idioma a otro de productos audiovisuales, esto es, material que interesa al mismo tiempo el canal auditivo y el visual.

Los primeros avances en esta disciplina surgieron en paralelo al nacimiento de la cinematografía a finales del siglo XIX (Díaz Cintas, 2009: 1; Díaz Cintas, Massidda, 2019: 3; Orrego Carmona, 2013: 298) y se profundizaron en los años '20 y '30 (Soler Pardo, 2013: 20), junto con la transición desde el cine mudo hacia el cine sonoro, que colocó la realidad cinematográfica en el mundo audiovisual (Perego, 2005: 34). Este pasaje se produjo al aparecer en la pantalla breves frases llamadas “intertítulos”, que acompañaban las imágenes y las aclaraban al público; pueden considerarse los predecesores de los subtítulos (Perego, 2005: 34). Orrego Carmona (2013: 298) añade unos detalles valiosos a este propósito; en 1903 apareció la primera película con intertítulos, *Uncle Tom's Cabin*.

Sin embargo, la introducción del sonido impuso condiciones nuevas, tanto técnicas como lingüísticas (Perego, 2005: 35). De hecho,

Nacieron los diálogos y la banda sonora integrados y, con ellos, la necesidad aún más imperiosa de traducir el material. Inicialmente se recurrió a estrategias que resultaban costosas, como filmar escenas o incluso películas completas con actores que hablaban otros idiomas. Posteriormente, y principalmente con el fin de reducir los costos de la producción, se desarrolló el doblaje. (Orrego Carmona, 2013: 298)

Si, por un lado, entonces, los primeros ejemplos de traducción audiovisual remontan a más de cien años atrás, lo mismo no se puede afirmar en relación con los estudios y teorizaciones sobre esta disciplina. Es más, la investigación en este campo empezó en la década de 1950 pero no generó una cantidad de trabajos notable. Solo podemos destacar las contribuciones de Laks sobre el subtítulo (*Le sous-titrage de films*, 1957) y el número de la revista *Babel* (1960) dedicado a la traducción para el cine (Chaume, 2018: 41; Díaz Cintas, 2009: 2).

La aparición de obras significativas sobre la traducción audiovisual va de la mano de la evolución de la tecnología, hasta el punto que podemos afirmar que los verdaderos estudios sobre el tema se fechan a finales del siglo XX (Díaz Cintas, 2003: 192; 2009: 1). Además, en los años siguientes, la condición de la propia TAV cambió; de ser considerada una subcategoría de los estudios de traducción (*Translation Studies*), a ganar una posición de relieve gracias a los estudios pormenorizados sobre el tema por parte de un gran número de académicos (Díaz Cintas, 2009: 3).

De todas formas, no tendría sentido hablar del auge de los estudios e investigaciones sobre la TAV sin reconocer la importancia que ha tenido, en este sentido, el incremento de la demanda y oferta de materiales audiovisuales (y su traducción). Con esta última expresión nos referimos, en un principio, a “a) La multiplicación de cadenas de televisión regionales y locales. [...] c) La aparición de las plataformas digitales, la televisión a la carta, etc. d) La extensión de la televisión por cable. e) La extensión de las emisiones de televisión por satélite” (Mayoral Asensio, 2001a: 21-22). Entre los nuevos avances tecnológicos, Mayoral Asensio incluye también el DVD, destinado a sustituir “en corto plazo a la cinta de vídeo tradicional” (2001a: 22). Si bien es cierto que todas estas formas de distribución de productos audiovisuales siguen siendo válidas hoy en día, la creciente demanda de

localización de contenidos se la debemos a los llamados servicios *over-the-top* (OTT) como Netflix, Amazon y Hulu (Díaz Cintas, Massidda, 2019: 2); o sea, todo servicio que se provea a través de Internet, “como *streaming* de vídeo, servicios web y redes sociales [...] que utiliza la red como mero canal de transporte sin ningún otro tipo de consideración” (Perdices, D. et al., 2018: 1). En un mundo en el que es tan fácil consumir películas, documentales, noticias, entrevistas, series, videojuegos, dibujos animados, etc. los productores de material audiovisual se están dando cuenta del papel fundamental de la traducción y, por tanto, están invirtiendo en la localización, el proceso de adaptación de productos audiovisuales a otras lenguas y culturas con preferencias diferentes (Chaume, 2018: 41).

Y es precisamente esta la situación que nos ha permitido obtener la película *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* subtitulada en 31 idiomas y doblada en 11.

1.2 La distribución de la TAV en Europa y América Latina

Para tener un marco aún más completo del panorama de la TAV, nos parece tanto interesante como útil ampliar nuestra investigación hacia su distribución en Europa y en América Latina, para entender los mecanismos detrás la elección de diferentes modalidades de TAV.

Empezando por Europa, Perego (2003) proporciona un estudio esclarecedor sobre las diferentes modalidades de TAV elegidas por los países europeos, fundamentada en una partición entre países “grandes” y “pequeños”; la autora constata que la dimensión del país puede influir en su preferencia de tipo de TAV (2003: 16). Esta última categorización se ha substituido a la que dividía Europa entre “países subtituladores” (*subtitling countries*) y “países dobladores” (*dubbing countries*), que hoy en día resulta incorrecta y obsoleta (Perego, 2003: 16). De todas las modalidades de TAV (par. 1.3), Perego solo considera el subtitulado y el doblaje, ya que son los ámbitos que más se han tomado en consideración al estudiar la TAV (Chaume, 2018: 44). Lo mismo hace Díaz Cintas (2003: 195-196), cuando defiende que los países grandes prefieren doblar (Francia, Alemania, Italia y España) mientras los países más pequeños optan por los subtítulos, entre otros: Grecia, Países Bajos, Portugal y los países escandinavos. Entre los países que prefieren

el doblaje a la subtitulación caben también Reino Unido, Austria y Suiza (Perego, 2003: 20).

Esta división se ve justificada por diferentes razones. Por un lado, los subtítulos son más fáciles y rápidos de realizar y, por tanto, reducen los costes de producción entre diez y veinte veces en comparación con el doblaje; por el otro, la elección de una específica modalidad de TAV depende de las costumbres y de los intereses del público (Díaz Cintas, 2003: 196; Perego, 2003: 18).

En virtud de los objetivos de nuestro Trabajo de Fin de Máster, haremos hincapié sobre todo en los casos de Italia, España y América Latina. En Italia, por ejemplo, la cultura del doblaje es una tradición que vio su nacimiento tras el prohibicionismo impuesto por el fascismo, que rechazaba cualquier influencia de idiomas que no fueran el italiano; de esta manera, la industria italiana del doblaje aparece hoy avanzada e incluso ejemplar, aunque el afán por doblar la mayor cantidad de material posible para ganar dinero haya mermado la calidad de los productos finales (Perego, 2003: 21). Además, a pesar de que sabemos que, gracias al progreso de la tecnología, es factible elegir entre el doblaje y la subtitulación, y también es cierto que este último es mucho más barato, se considera que el doblaje seguirá siendo la principal forma de TAV en Italia durante algún tiempo (Antonini, Chiaro, 2009: 97).

En el caso de España también, la tendencia hacia el doblaje está arraigada en su historia franquista, caracterizada por la represión política y la falta de expresión (Díaz Cintas, 2003: 196). Hoy el doblaje forma parte de la vida cotidiana de los españoles, si tomamos en consideración tanto las películas dobladas distribuidas en los cines como el abanico de programas de emisiones extranjeras asequibles en los canales de televisión (Chaume, 2000: 49).

Ahora bien, queremos volver a precisar que al hablar de “países dobladores”, no estamos excluyendo del todo la posibilidad de que recurran a los subtítulos; de hecho, “doblaje y subtitulación no son más que dos modalidades de traducción audiovisual que pueden perfectamente convivir juntas y dar servicio a los espectadores que así lo prefieran” (Chaume, 2000: 56). Estas dos modalidades de TAV son sin duda las más comunes en España (Chaume, 2000: 49).

Un caso particular es el de América Latina, territorio vasto y fragmentado, en el que no siempre resulta viable identificar una tendencia común en relación con las

modalidades de TAV; es más, la información existente sobre el tema es a menudo parcial. Un ejemplo a favor de esta tesis nos lo proporcionan las notas de pie de página que acompañan al artículo *La traducción audiovisual en Venezuela: aspectos históricos, técnicos y profesionales* de Fuentes-Luque (2020), en las que el autor afirma que “encontrar cualquier información o dato sobre la historia del doblaje en América Latina en general, y en Venezuela en particular, es increíblemente difícil, a veces casi una hazaña” (Fuentes-Luque, 2020: 67). Esta situación es el resultado de años de “producción académica que solía abarcar espacios europeos” (Villanueva Jordán, Hermoza Vega, Bravo Díaz, 2017: 124). Gran parte de los artículos tomados en consideración, simplemente se limitan a nombrar qué tipo de TAV se prefiere en América Latina, sin entrar en detalles: “La subtitulación es una práctica habitual en [...] la mayor parte de países hispanoamericanos (con la salvedad del Brasil)” (Chaume, 2000: 51). De hecho, aunque Brasil figura entre los países que anteriormente hemos definido como “dobladores”, no es totalmente ajeno a la subtitulación; es más, esta modalidad de TAV está sufriendo un proceso de popularización (Chaume, 2000: 51). De opinión ligeramente diferente, sin embargo, es Orrego Carmona (2013: 300-301), quien sostiene que tanto el doblaje como la subtitulación coexisten en América Latina, pero en ámbitos diferentes; en este caso, el autor destaca el ejemplo de Colombia, en que

en televisión, las cadenas abiertas han preferido ampliamente el doblaje, mientras que las cadenas de pago se han diferenciado por ofrecer material subtulado. Esta situación se repite a nivel del continente [...] En los cines es común encontrar ambas opciones y es el espectador quien decide cuál elegir. (Orrego Carmona, 2013: 301)

Estudios más recientes sobre el tema confirman que la tendencia en América Latina parece orientarse hacia la subtitulación, predominante en Brasil, Chile y Colombia por ser más asequible que el doblaje (Villanueva Jordán, Hermoza Vega, Bravo Díaz, 2017: 125).

Pero no siempre disponemos de información suficiente ni siquiera para poder establecer una tendencia de modalidades de TAV en cada país de América Latina; pongamos el caso de Perú, que “en la actualidad [...] no cuenta con trabajos de investigación, o estudios de mercado en particular, que permitan conocer la actividad o dinamismo del mercado de la TAV en este país” (Villanueva Jordán, Hermoza Vega, Bravo Díaz, 2017: 125).

Lo primero que salta la vista tras todas estas consideraciones es que todavía no podemos extraer conclusiones claras sobre el mundo de la TAV en América Latina porque no disponemos de la información necesaria, todavía quedan más análisis e investigaciones por hacer.

Además, en general, el mundo de la TAV evoluciona constantemente y lo que está vigente hoy puede cambiar en el futuro, a la par que la evolución de la tecnología (Díaz Cintas, 2003: 198). Y es precisamente gracias al desarrollo de la digitalización que el mercado de la TAV ya está cambiando: “la llegada del DVD, luego del Blu-Ray [...] junto con la reciente aparición de las plataformas de vídeo bajo demanda, han creado un mercado de subtitulación equiparable al del doblaje, si no con más volumen” (Chaume, 2020). De esta manera, cualquier usuario suscrito a uno de los *streaming services* puede:

elegir si quiere visionar un producto doblado, subtulado, doblado y subtulado a la vez, audiodescrito para invidentes, subtulado para sordos, población migrante o personas que quieren aprender idiomas, subtulado para estos colectivos y audiodescrito para invidentes a la vez, etc. Además [...] dependiendo de la zona geográfica en la que nos encontremos, tenemos acceso a doblajes y subtulaciones en diversos idiomas, con lo que podemos elegir otras lenguas para consumir el video, o incluso verlo doblado en una lengua y subtulado en otra. (Chaume, 2020)

Estas pocas líneas son suficientes para darse cuenta de los avances que han interesado la TAV en los últimos años y de la amplia oferta que brinda a todo tipo de espectadores.

1.3 Las modalidades de TAV

Lo que más quiere el espectador al consumir cualquier producto audiovisual (películas, series de televisión, videojuegos, etc.) de procedencia extranjera, es entenderlo de forma clara e inmediata (Perego, 2003: 22). Además de subtitulación y doblaje, disponemos de otras formas para llevar a cabo una traducción audiovisual. Gambier (2003) presenta trece diferentes tipos de transferencia lingüística, ocho de los cuales son dominantes, mientras los demás cinco se definen *challenging* (Perego, 2003: 23) ya que presuponen un mayor grado de dificultad. Al primer grupo pertenecen la subtitulación

interlingüística, el doblaje, la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea, las voces superpuestas (o *voice-over*), el comentario libre, la traducción simultánea y la producción multilingüe. En el segundo grupo encontramos la traducción de guiones, la subtitulación simultánea, la sobretitulación (o supratitulación), la audiodescripción y la subtitulación para sordos. A estas trece modalidades se pueden añadir algunas de origen más reciente, como los *fansubs*, la traducción de cómics y la localización de videojuegos (Chaume, 2009: 74).

En las páginas siguientes trataremos de forma general algunas de las modalidades de la TAV que acabamos de mencionar, mientras que consagraremos un capítulo entero a la práctica de la subtitulación, que es la que más nos afecta para los fines de este trabajo.

1.3.1 La sobretitulación

La *sobretitulación* (o supratitulación) es una modalidad de TAV muy cercana a la subtitulación, que desde los años ochenta se emplea para traducir a otro idioma las piezas teatrales y la ópera. Gracias a la presencia de pantallas colocadas sobre, debajo o al lado del escenario, los espectadores pueden leer los sobretítulos y comprender los espectáculos (Perego, 2003: 24). Aunque las pantallas suelen colocarse por encima del escenario (de ahí el nombre de “sobretítulos”), “también es posible que se emitan los subtítulos en pantallas colocadas en el respaldo posterior de las butacas, especialmente en aquellas zonas del proscenio en que resulta más complejo ver el escenario [...]” (Chaume, 2009: 75). Este sistema resulta ser especialmente eficaz, pues ofrece la proyección de espectáculos en más de un idioma y permite a los espectadores elegir el que prefieren (Perego, 2003: 25).

1.3.2 El doblaje

El *doblaje* es la forma de TAV más utilizada y difundida en Italia y España (véase par. 1.2). Es un proceso que supone que el texto visual permanece inalterado, mientras que se efectúe la regrabación de la pista de voz original en la lengua de llegada; su mayor dificultad radica en adaptar a la perfección los nuevos diálogos a la dinámica del original, sobre todo en el ritmo y el movimiento de los labios de los actores en pantalla (Chaume, 2000: 49; Díaz Cintas, 2003: 195; Hurtado Albir, 2001: 78; Perego, 2003: 25; Pérez González, 2011: 17). Para aportar mayor claridad, Hurtado Albir nos ayuda a distinguir las distintas etapas de trabajo del doblaje:

visionado y lectura del guión, traducción y ajuste, dirección, asesoramiento lingüístico e interpretación final (en la sala de doblaje). Estas etapas requieren la participación de sujetos diferentes: el traductor, el adaptador (o ajustador), el director de doblaje, los técnicos de sonido, el asesor lingüístico y los actores. [...] La fase más característica del doblaje y la que más condiciona el trabajo del traductor es la fase de ajuste. (Hurtado Albir, 2001: 79)

Sin duda, su complejidad no se limita al ajuste “visual y temporal del texto traducido a los movimientos bucales, gestos y duración temporal de los enunciados de los personajes de pantalla” (Hurtado Albir, 2001: 79), sino que entran en juego dificultades lingüísticas como: traducir términos culturalmente connotados (o culturemas), adaptar las traducciones a las imágenes, transmitir adecuadamente el humor, reproducir las variantes sociolingüísticas, etc. (Perego, 2003: 26). Podemos deducir, por tanto, que el tipo de traducción realizada debe tener en cuenta su naturaleza oral.

1.3.3 Las voces superpuestas (voice-over)

La modalidad que se conoce por el nombre de *voz superpuesta* o *voice-over* (también *half-dubbing*), consiste en bajar el volumen de la banda sonora original casi a un nivel auditivo mínimo, para garantizar que la traducción pueda oírse fácilmente. Los diálogos son recitados por uno o más locutores profesionales, que empiezan a hablar algunos segundos después del principio de las frases en el idioma original (Díaz Cintas, 2003: 195; Perego, 2003: 28). Se trata de una forma de TAV especialmente indicada (y la más utilizada) para documentales, entrevistas u otros programas que no requieran ajuste (Pérez González, 2011: 16).

1.3.4 La audiodescripción

La audiodescripción es una modalidad de TAV muy reciente, nacida de la necesidad de lograr que los productos audiovisuales sean accesibles; en este caso, la atención se centra en las personas invidentes y con discapacidad visual. Esta es una forma de traducción intersemiótica que prevé:

la adición, a un doblaje anterior, de una nueva pista sonora que incluye la voz *en off* de un narrador que, en los momentos en los que no se escuchan diálogos en la versión original, explica al espectador invidente aquellas

clases visuales necesarias para seguir el argumento del filme, a modo de acotaciones escénicas teatrales. (Chaume, 2009: 74)

Como este tipo de traducción se centra en los aspectos descriptivos y no en los lingüísticos, requiere una habilidad especial para identificar las necesidades del espectador. Por un lado, no hay que ser redundantes en las descripciones, por el otro, éstas no deben ser demasiado pobres en detalles (Perego, 2003: 32; Pérez González, 2011:16).

1.3.5 El comentario libre

La modalidad llamada *comentario libre* se sitúa en una posición límite entre la traducción propiamente dicha y la adaptación, porque las técnicas utilizadas para crear los textos de los comentarios son flexibles, admiten modificaciones e incluso pueden implementar o eliminar la información del material original (Perego, 2003: 31). Por esta razón, podemos afirmar que los niveles de fidelidad al texto original son muy bajos. En otras palabras, el objetivo principal de esta modalidad de TAV es adaptar el discurso fuente a las necesidades del público, más que atenerse fielmente a su contenido (Pérez González, 2011: 17). Es la modalidad ideal para hacer accesibles programas culturalmente distantes, como a veces pueden serlo los documentales o los cortometrajes (Perego, 2003: 31).

2. La subtitulación

El primer paso para entender esta modalidad de TAV es proponer una definición, mientras que los aspectos técnicos se tratarán en una sección dedicada.

Muchos académicos se han dedicado al estudio de esta práctica durante los últimos años y cada uno de ellos ha proporcionado una definición de *subtitulación* o *subtítulos* que examinaremos en las líneas que siguen.

Chaume (2000) afirma que:

la subtitulación, como su nombre indica, consiste en incorporar subtítulos escritos en la lengua meta a la pantalla en donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla. (Chaume, 2000: 50)

Algo similar opina Pérez González (2011: 14), definiendo la subtitulación como la producción de fragmentos de textos escritos que acompañan las imágenes de un producto audiovisual en la parte inferior de la pantalla. Díaz Cintas (2003: 195) reitera lo que acabamos de mencionar y especifica el contenido de los subtítulos: dar cuenta de los diálogos de los actores y de cualquier información lingüística que forma parte de las imágenes o de la banda sonora.

Otras definiciones son aún más precisas, como la de Luyken et al. (1991: 31) que hacen hincapié en el hecho de que los subtítulos aparecen y desaparecen al mismo tiempo que la parte correspondiente de los diálogos originales. Podríamos decir lo mismo de la definición de Hurtado Albir, que subraya las características fundamentales de los subtítulos, o sea “el *pautado* del texto original y la sincronización [...]” (2001: 78). Con el término *pautado* la autora se refiere a la división del guion original en unidades de sentido que en un segundo momento darán origen a los subtítulos (2001: 80).

Si combinamos ahora todas estas definiciones, obtenemos por un lado las principales características de la subtitulación, es decir: la presencia de líneas de texto en un idioma meta, su colocación en la parte inferior de la pantalla y su sincronización con los diálogos del producto audiovisual original; por el otro, su función informativa con respecto al contenido de los diálogos y de la banda sonora. Gottlieb (1994: 101) define poéticamente y con razón la subtitulación como un “anfíbio”, que “fluye” con el discurso,

“salta” a intervalos regulares para permitir la lectura de los fragmentos de texto y “sobrevuela” el paisaje audiovisual.

Tras esta introducción bastante general, resulta oportuno entrar en los aspectos más técnicos de la subtitulación. En primer lugar, cabe precisar que existen tres diferentes tipos de subtítulos: intralingüísticos, interlingüísticos y bilingües (Díaz Cintas, 2010b: 347).

2.1 Los subtítulos intralingüísticos

En los subtítulos intralingüísticos, también conocidos como *captioning* (Díaz Cintas, 2003: 199), el idioma de los subtítulos y el del programa subtulado coinciden (Díaz Cintas, 2010b: 347). Es decir, se produce una transcripción total o parcial de los diálogos en el mismo idioma de la banda sonora original del material audiovisual (Perego, 2003: 61). De este modo, cuando la transcripción de los diálogos es integral, asistimos a una calidad de transmisión del mensaje que Gottlieb denomina “vertical” (1994: 104); pues se trata simplemente de reproducir por escrito el audio original, sin introducir ninguna modificación.

El tipo más común de subtítulos intralingüísticos son los destinados a personas sordas o con discapacidades auditivas, también llamados “subtitulado para sordos y personas con deficiencia auditiva (SPS)” (Díaz Cintas, 2005b: 13). Otro nombre por el que se conoce esta modalidad de TAV es la forma inglesa de *closed caption* o *closed captioning* (CC), porque los subtítulos pueden ser activados o desactivados por los usuarios. Como éste representa una forma particular de subtítulos destinada a “garantizar un mayor acceso a la programación audiovisual” (Díaz Cintas, 2005b: 14; Pérez González, 2011: 15), presenta unas características específicas. En primer lugar,

El contenido oral de los diálogos de los actores se convierte en parlamentos escritos que [...] se presentan en subtítulos de hasta tres y cuatro líneas. Suelen cambiar de color dependiendo de la persona que habla o el énfasis concedido a ciertas palabras, e incorporan toda aquella información paralingüística que contribuye al desarrollo de la acción o a la creación de ambientes y que un espectador sordo no puede escuchar de pantalla: sonido de teléfono, risas aplausos, ruidos fuera de campo, etc. (Díaz Cintas, 2005b: 14)

Estas pocas líneas bastan para darnos cuenta de lo diferentes que son estos subtítulos de los “clásicos” subtítulos interlingüísticos, pero hay más; el SPS necesita adaptarse a especiales elementos textuales: se ajusta a un ritmo de lectura más lento, adhiere a normas sintácticas ligeramente diferentes y tiende hacia la incorporación de estructuras sintácticas y formas léxicas no marcadas o neutras (Perego, 2003: 63). Afortunadamente, el uso de este tipo de subtítulos ha ido aumentando en los últimos años, en parte gracias a la legislación sobre la accesibilidad de los productos audiovisuales (Orrego Carmona, 2013: 303). En efecto, el SPS “es un requisito indispensable para lograr la igualdad de oportunidades y la plena integración ciudadana [...]” (Díaz Cintas, 2010a: 160). Los subtítulos italianos de la película, además de ser subtítulos intralingüísticos, forman parte de la categoría de subtítulos accesibles a personas sordas o con deficiencia auditiva (SPS o CC).

2.2 Los subtítulos interlingüísticos

Los subtítulos interlingüísticos son los más conocidos: implican una transferencia lingüística de un idioma a otro (Díaz Cintas, 2003: 199) y la traducción, o sea los subtítulos, no sustituyen al texto original (la banda sonora), sino que ambos están presentes en sincronía en la versión subtitulada (Georgakopoulou, 2009: 21). Para mejor comprender las principales características de esta específica modalidad de TAV, utilizaremos la definición de Orrego Carmona:

generalmente, estos subtítulos consisten en una o dos líneas de texto que aparecen en la parte inferior de la pantalla. El tiempo de exposición de los subtítulos y el ritmo con el que aparecen y desaparecen de la pantalla depende del ritmo de los diálogos. Los diálogos originales del canal de audio se conservan tal como están en original y la versión traducida a la lengua de llegada se presenta en el texto escrito superpuesto a la imagen del producto original. (Orrego Carmona, 2013: 301)

Precisamente por el hecho de que hay una transferencia “bidimensional”, es decir, de un texto oral en un idioma pasamos a un texto escrito en otro idioma, Gottlieb define la

calidad de transmisión del mensaje de los subtítulos interlingüísticos como “diagonal” (Gottlieb, 1994: 104).

Orrego Carmona (2013: 301) agrupa los subtítulos interlingüísticos bajo el nombre de “subtítulos abiertos” u *open captioning*, porque su transmisión por televisión o por el cine no permitía al usuario activarlos o desactivarlos. Ahora bien, el mismo académico subraya que esta definición hoy en día resulta ser obsoleta, dado que, gracias a la digitalización, a la digital terrestre y, por último, a las plataformas de *streaming*, el abanico de posibilidades ofrecidas a los usuarios se ha expandido (Orrego Carmona, 2013: 301). A este propósito, Díaz Cintas (2010b) reconoce que los subtítulos pueden tener dos formas diferentes: *open* (abiertos) o *closed* (cerrados). En el primer caso, los subtítulos aparecen junto con las imágenes y no pueden desactivarse, como en el cine; en el segundo, los subtítulos pueden activarse o desactivarse según los deseos del usuario, y éste es el caso de los DVDS (Díaz Cintas, 2010b: 346).

A su vez, dentro del mundo de los subtítulos interlingüísticos, señalamos la presencia de los llamados “subtítulos interlingüísticos bilingüe”, cuyo uso es corriente en festivales internacionales de cine y en algunos países, comunidades o zonas geográficas en las que se hablan dos o más idiomas (Díaz Cintas, 2010b: 347), por ejemplo, Finlandia, Bélgica, Israel, Hong Kong y Suiza (Orrego Carmona, 2013: 302). En la mayoría de los casos, la pista sonora se da en un idioma y las dos líneas de los subtítulos están así divididas: la primera en un idioma, la segunda en otro (Díaz Cintas, 2012: 101; Orrego Carmona, 2013: 302; Pérez González, 2011: 14). En países como Finlandia o Bélgica, pueden aparecer hasta cuatro líneas de subtítulos en la pantalla: “las dos primeras son en un idioma (finés/flamenco) y las otras dos líneas en el otro idioma oficial del país (sueco/finés)” (Díaz Cintas, 2012: 101).

2.3 El proceso de creación de los subtítulos

Muy a menudo, los espectadores que disfrutan de cualquier producto audiovisual subtulado no se percatan del trabajo que se desarrolla “detrás de las cámaras”, compuesto por diferentes etapas y fases en las que intervienen varias personas. Y aunque es cierto que este proceso es menos complejo e implica a menos personas que el doblaje

(Chaume, 2009: 80), creemos que es nuestro deber dedicar un apartado a este tema. Antes de hacerlo, nos gustaría recordar dos de las características fundamentales de la subtitulación. En primer lugar, cabe reiterar que, en el caso de la subtitulación, el producto audiovisual original permanece inalterado, mientras que las líneas de texto en pantalla (los subtítulos) se añaden en un idioma meta; en segundo lugar, la transferencia lingüística tiene que ver con una transición del código oral al escrito, es decir, el traductor ha de ser capaz de plasmar por escrito los rasgos típicos de la comunicación oral (Hurtado Albir, 2001: 79-80).

A todos los efectos, la subtitulación conlleva un proceso complicado, que podríamos resumir gracias a las siguientes palabras:

El estudio de subtitulación, que ha recibido el encargo por parte de una empresa de subtitular una determinada película, encarga la traducción a un traductor especializado en subtitulación. El traductor devuelve la traducción al estudio quien se encargará de las mezclas, es decir, de incorporar una pista a la película original con la traducción de los diálogos en subtítulos. (Chaume, 2000: 51)

Antes de seguir adelante, es importante formular una premisa a tener en cuenta para el resto de este trabajo; la traducción audiovisual, como cualquier otro tipo de traducción, está sujeta a restricciones y limitaciones de diversa índole, por lo que el subtitulador tiene la labor muy importante de ser capaz de crear subtítulos equilibrados entre las imágenes, las voces y el texto original, y el hecho de que los espectadores deben poder tener el tiempo para leer los subtítulos y ver las imágenes al mismo tiempo (Díaz Cintas, 2010b: 344).

Una vez hechas las aclaraciones necesarias, podemos dedicarnos a los detalles del proceso de subtitulación, según las indicaciones de Chaume (2009: 80-81). El autor nos señala que cuando una cadena de televisión (pero lo mismo se pasa con las plataformas de *streaming*) quiere transmitir un programa subtitulado extranjero, suele encargar la traducción a un estudio especializado en subtitulación. A su vez, el estudio busca a un traductor que tiene un plazo bien definido para traducir y devolver la traducción al remitente. Durante su trabajo, el subtitulador-traductor efectúa el *pautado* del guion (cuyo significado hemos visto al principio de este capítulo), también conocido como *spotting* (Pérez González, 2011: 15), y luego se dedica a la traducción. Desafortunadamente, muy

a menudo los subtituladores ni siquiera reciben el guion de la película y tienen que traducir directamente de la pantalla, una operación por la que no todos los estudios de subtitulación aumentan la compensación (Chaume, 2000: 73). En cuanto a los programas utilizados para subtitular, suelen ser proporcionados por la empresa para la que trabajan. Sin embargo, el precio prohibitivo de los programas de subtitulación suele representar un obstáculo para el subtitulador *freelance*; para remediar esta situación, los traductores reciben una versión del programa limitada a unas pocas funcionalidades básicas, suficientes para llevar a cabo el trabajo de subtitulación (Díaz Cintas, 2005a: 17). Por otro lado, gracias a los avances tecnológicos de los últimos años, los traductores también pueden beneficiarse de *software* de subtitulación gratuitos o libres, como *Subtitle Workshop* o *Aegisub*, que pueden utilizarse en cualquier ordenador (Chaume, 2009: 80). A la entrega del trabajo acabado, el archivo de subtítulos aparece en la extensión del programa utilizado por el traductor, con todas las convenciones establecidas por el cliente; entonces interviene un técnico, que sincroniza la traducción con la película, o sea, “edita los subtítulos en la cinta original, enviando cada subtítulo desde el ordenador a la consola de edición [...], que inserta el subtítulo en el filme; una vez editada, la película se remite al cliente para su exhibición” (Chaume, 2009: 81). A propósito de los técnicos, Chaume (2000) señala que a menudo no conocen el idioma del texto original, por lo que se limitan a hacer un trabajo “mecánico”. Por supuesto, prosigue el autor, sería mejor que el técnico conociera la lengua o que el propio traductor hiciera el trabajo del técnico, algo que ocurre en muchas ocasiones y que permite que el producto final tenga una mayor calidad (Chaume, 2000: 70-71).

Por último, queremos detenernos en la supuesta “baja calidad” de algunos programas subtitulados, basándonos en lo que afirma Díaz Cintas (2005a: 19-20). De hecho, esta “baja calidad” existe y hay dos razones principales para ello. Por un lado, el aumento de la demanda de productos subtitulados ha causado la surgida de nuevas empresas de TAV que todavía no tienen la experiencia necesaria en este ámbito. Por otro, las condiciones de trabajo y el sueldo de los traductores siguen siendo muy bajos, lo que no permite tener un entorno laboral positivo. Si a esto añadimos la escasa formación de los traductores y un ritmo de trabajo frenético, es casi inevitable que la calidad del trabajo decline. El académico continúa señalando que “subtitling is the result of a team effort and the decline in standards must not be blamed solely on the figure of the translator” (Díaz Cintas,

2005a: 20). En definitiva, los técnicos también deberían prestar más atención en su trabajo.

2.4 Las convenciones y las limitaciones de la subtitulación

El primer paso para llegar al corazón de la subtitulación es identificar sus características fundamentales, que algunos llaman “convenciones” (Chaume, 2000: 78; Díaz Cintas, 2005a: 20) y otros “limitaciones” (Georgakopoulou, 2009: 21). Díaz Cintas (2012: 108) argumenta que hay esencialmente tres vertientes principales en torno a las cuales se articula el mundo de la subtitulación: “la palabra oral, la imagen y los subtítulos”; estos tres elementos, junto a “la capacidad de lectura del espectador, determinan las características básicas de esta práctica traductora” (2012: 108). Además, el académico enumera en detalle susodichas características desde cuatro diferentes perspectivas: espacial, temporal, ortotipográfica y lingüística. En otros artículos, el mismo Díaz Cintas propone otras dos formas de clasificar los rasgos principales de la subtitulación: entre dimensión lingüística y técnica (Díaz Cintas, 2010b; lo mismo hace Georgakopoulou, 2009) y otra más detallada, en la que menciona las técnicas de los diálogos, el número de líneas, el uso de los colores y la información metatextual (Díaz Cintas, 2005a).

En las páginas siguientes trataremos de incluir todos los aspectos mencionados, además de las aclaraciones propuestas por otros autores (Chaume, 2000; 2020; Díaz Cintas 2005a; 2010b; 2012; Marleau, 1982; Mayoral Asensio, 2001b: 36; Perego, 2003).

2.4.1 Convenciones espaciales

Como decíamos antes, los subtítulos suelen ocupar la parte inferior de la pantalla en la mayoría de los casos (salvo los en chino o japonés, que están ubicados verticalmente a un lado de la pantalla; Díaz Cintas, 2010b: 344), y pueden estar centrados o alineados a la izquierda para no cubrir partes significativas de las imágenes (Díaz Cintas, 2012: 108; Perego, 2003: 52-53).

Todos los autores mencionados al final del apartado anterior coinciden en que la “norma” de subtitulación permite un máximo de dos líneas por subtítulo, lo que consiente al mismo tiempo no ocupar demasiado espacio y facilita al espectador la lectura de la pantalla. Por

esta misma razón, existe un número máximo de caracteres por línea de subtítulo. Sin embargo, este número no es fijo; difiere en función del autor, del tipo de producto audiovisual, de la evolución de la tecnología y de las grandes corporaciones. Chaume (2000: 78) y Díaz Cintas (2012: 109), por ejemplo, aunque coinciden en que cada línea de subtítulo cuente con entre 28 y 40 caracteres, el primero sostiene que el número ideal es 32, mientras que el segundo 37. En otra ocasión, en cambio, Díaz Cintas (2010b: 345) indica que el número óptimo sería de 35 caracteres por línea. Tras esta reflexión podemos constatar, sin lugar a dudas, que no podemos hablar de una norma universal, sino de situaciones cambiantes. En las palabras de Díaz Cintas (2010b: 345): “restricting the number of characters per line to 35, 39 or even 43 is not an important factor anymore”, porque hoy en día la mayoría de los programas profesionales de subtitulación permite adaptar el texto en función del tamaño de las palabras y del espacio realmente disponible en pantalla. Por ejemplo, el cine suele trabajar con 40 caracteres por línea, mientras la televisión prefiere 32 caracteres (Chaume, 2000: 79). Las plataformas de *streaming* también son un punto a tener en cuenta; a continuación, veremos el caso de Netflix, ya que nos interesa a efectos de este trabajo. De hecho, Netflix sorprende por tener un número de caracteres máximo por línea de subtítulo muy superior a la media: nada menos que 42 (Chaume, 2020). Este número incluye espacios y signos de puntuación y está fijado por la hoja de estilo de la corporación, que los traductores deben respetar (Chaume, 2020).

Dentro de las convenciones espaciales cabe mencionar el modo en el que el subtitulador permite al espectador distinguir que en pantalla hay dos diferentes personajes que están hablando. Díaz Cintas (2012: 108) afirma de manera general que “para indicar que dos personajes hablan en un mismo subtítulo, una de las líneas se reserva para cada uno de los personajes”. El mismo autor, en otro artículo sobre el tema, profundiza en este aspecto de la subtitulación, que veremos a continuación. Díaz Cintas (2005a: 20) comienza diciendo que, por lo general, la primera línea puede estar precedida (o no) de un guion y está reservada a la primera persona que habla, mientras que la segunda, que siempre va precedida de un guion, está consagrada al segundo personaje. Ahora bien, esta modalidad está siendo cuestionada por razones espaciales y temporales; es decir, la prioridad es incluir la mayor cantidad de información posible, por lo que la voz del segundo orador se incluye inmediatamente después de la del primero (precedida de un guion), en la misma

línea. Otra forma utilizada para ahorrar espacio y tiempo es poner hasta tres veces en dos líneas de subtítulos, rompiendo totalmente con la tradición de limitar a dos el número de oradores por subtítulo (Díaz Cintas, 2005a: 21).

2.4.2 Convenciones temporales

De todas las convenciones temporales, empezamos por la más obvia, que ya hemos citado anteriormente: los subtítulos deben entrar y salir de la pantalla en sincronía con el diálogo de los personajes, aunque a veces pueden salir antes o permanecer más tiempo en pantalla si la cantidad de información que hay que transmitir es cuantiosa (Díaz Cintas, 2012: 109). Podemos decir que el tiempo de exposición de un subtítulo en la pantalla oscila entre un segundo y medio y seis/siete segundos para los más largos; pero esto no es una regla fija, dependiendo de la situación puede variar (Perego, 2003: 54). De hecho, para los subtítulos muy cortos, el tiempo de lectura necesario es de un segundo; para subtítulos de una línea, tres segundos, y para los subtítulos de dos líneas, lo ideal es un máximo de seis segundos (Díaz Cintas, 2012: 109). En efecto, no importa lo bien que esté hecho un subtítulo si su tiempo de exposición en pantalla es insuficiente para leerlo (Georgakopoulou, 2009: 22). Asimismo, el subtítulo debe respetar la duración máxima establecida, de modo que el público no tenga tiempo de volver a leerlo; esto interferiría en el ritmo de lectura y la concentración del espectador (Díaz Cintas, 2012: 109; Perego, 2003: 54). Evidentemente, hay excepciones, como ocurre con los programas subtítulos para niños; en este caso, se requiere un menor número de palabras o caracteres por minuto, porque los niños no pueden alcanzar la velocidad de lectura de un adulto medio (Georgakopoulou, 2009: 22).

2.4.3 Convenciones ortotipográficas

Aunque no existen manuales de estilo distribuidos por los estudios especializados en subtitulación para guiar a sus traductores (Perego, 2003: 55), en la siguiente sección analizaremos las convenciones formales más utilizadas en materia de ortografía, tipografía y puntuación. Díaz Cintas (2012: 109-110) intenta clasificar las convenciones más comunes a este respecto:

- a) Para señalar que un subtítulo se ha acabado, se utiliza el punto;

- b) Es aconsejable seguir empleando los signos de puntuación propios de un idioma, como son la apertura de exclamaciones (!) e interrogaciones (?) en español;
- c) Se recurre al uso de los puntos suspensivos (...) para indicar tres aspectos diferentes: las pausas, las omisiones o la interrupción en el discurso del personaje;
- d) El guion (-) debe colocarse antes del comienzo de la intervención del segundo personaje;
- e) Las mayúsculas solo se usan para traducir el título del producto audiovisual en cuestión o para reproducir textos que ya están en mayúsculas en el original;
- f) La cursiva tiene un amplio abanico de funciones: advertir de la presencia de voces procedentes de radios o televisiones, de afirmaciones de personajes fuera de pantalla, de los títulos de películas o libros, de las letras de las canciones y de términos en un idioma extranjero;
- g) Para marcar citas y poner de relieve algunas expresiones y palabras, incorrecciones gramaticales o juegos de palabras se utilizan las comillas dobles (“”).

Marleau (1982: 280) coincide con estas convenciones, pero añade algunos detalles: cuando la letra en cursiva señala la presencia de alguien que está hablando fuera de pantalla, este personaje está en *voice-over* (V.O.); si un subtítulo termina en puntos suspensivos y el que sigue también, significa que se trata de un mismo discurso dividido en dos subtítulos debido a su excesiva longitud; por lo que concierne el punto (e), Marleau precisa que en este caso los títulos son escritos y no pronunciados por los actores; finalmente, en la subtitulación pueden aparecer formas diferentes de la norma en la comunicación para ahorrar espacio y tiempo (el autor se refiere a la puntuación y al uso de abreviaturas y siglas, entre otras).

Como última convención ortotipográfica, queríamos simplemente añadir lo que afirma Perego (2003: 56) sobre las mayúsculas: pueden utilizarse para enfatizar palabras o frases cortas que se pronuncian en voz alta.

La misma autora (2003: 50-51) nos recuerda que es sumamente importante no caer en equívocos cuando se trata de los términos técnicos, y nos ayuda a distinguir entre

subtítulos, leyendas (*captions*) y los llamados *displays*. La confusión surge, afirma la autora, porque los tres aparecen al espectador de la misma manera, pero tienen funciones diferentes. Ya conocemos la función de los subtítulos: reproducir los diálogos de los actores en la parte inferior de la pantalla. Las leyendas, por su parte, se utilizan para añadir descripciones e información en forma de títulos breves, para contextualizar las acciones (por ejemplo, NOVIEMBRE DE 1968 o UN AÑO ANTES). Por último, los *displays* forman parte de la escena de la película: son textos breves en el idioma original (o incluso traducidos con subtítulos) que destacan titulares de periódicos, carteles publicitarios, rótulos de tiendas, nombres de calles, etc. (Ej. VISITA EN BARCO LA NUEVA ISLA DE ACERO).

2.4.4 Convenciones lingüísticas

Como hemos visto, las convenciones o limitaciones de espacio y tiempo suponen un reto para los subtituladores (Georgakopoulou, 2009: 26), pero a ellas tenemos que agregar las cuestiones lingüísticas. De nuevo, comenzaremos por las reflexiones de Díaz Cintas (2012: 110-111):

- a) En la subtitulación, es permisible el uso de abreviaturas y símbolos;
- b) Los números del uno al nueve se escriben en letras, todos los demás números en dígitos;
- c) La segmentación del texto ha de respetar las unidades gramaticales y semánticas a efectos de comprensión;
- d) Dado que la recepción de la palabra escrita es más lenta que la de la palabra hablada, la reducción es la estrategia de subtitulación más empleada para elegir qué información transmitir al espectador (veremos todas las estrategias de subtitulación en detalle en el capítulo 3).
- e) Todas las referencias culturales y los aspectos idiomáticos del producto original han de ser respetados y adecuados;
- f) Tanto las canciones como los *displays* requieren subtitulación;
- g) Es esencial que los subtítulos no estén en contradicción con lo que se ve en las imágenes;
- h) El contenido de los subtítulos debe estar lo más sincronizado posible con los diálogos.

En cuanto al punto (c) Perego (2003: 58) argumenta que “la distribuzione grafica delle due righe è un fattore essenziale poiché deve favorire movimenti agevoli all’occhio dello spettatore”. En otras palabras, cuando nos enfrentamos a subtítulos de dos líneas, es necesario que el espectador no realice esfuerzos para leerlos. Sobre este punto, la autora nos explica que, si los subtítulos están centrados con respecto a la pantalla, no importa cuál de las dos líneas es más larga; por el contrario, si los subtítulos están alineados a la izquierda, la división debe hacerse de manera que al espectador no se le fatiguen los músculos oculares (Perego, 2003: 59). A este propósito, compartimos una reflexión de Díaz Cintas (2010b: 345), quien sostiene que las palabras conectadas por razones de lógica, gramática o semántica deben escribirse en la misma línea siempre que sea posible.

A propósito de las limitaciones lingüísticas, nos parece pertinente citar la jerarquía en tres niveles de los elementos discursivos en la subtitulación según Kovačič (1991: 409): los primeros son los elementos indispensables, que deben traducirse; en segunda posición, están los elementos parcialmente prescindibles, que pueden reducirse; y por último los elementos prescindibles, que pueden omitirse de la traducción. A partir de esta clasificación, el subtitulador debe tomar decisiones que se ajusten a todas las demás convenciones.

2.4.5 Las normas de subtitulación de Netflix

Además de las convenciones de subtitulación que acabamos de ver, Netflix también ofrece las suyas, incorporando algunas de las que ya hemos analizado y añadiendo otras. En el sitio web de la plataforma de *streaming* están disponibles las hojas de estilo para la subtitulación, tanto generales⁴ como específicas para cada país⁵. En nuestro caso, nos fijamos en la de italiano⁶ y la de español. Nótese que la hoja de estilo para el español incluye tanto el español peninsular como el español de América⁷.

⁴ <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617> (09/07/23)

⁵ <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/sections/203480497-Timed-Text-Style-Guides> (09/07/23)

⁶ <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide> (09/07/23)

⁷ <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide> (09/07/23)

Por lo que concierne a las normas generales de subtitulación, subrayamos algunas: la duración mínima de un subtítulo debe ser de 5/6 de segundo, y la máxima de 7 segundos; se permite un máximo de dos líneas de texto por subtítulo, y su segmentación debe realizarse después de los signos de puntuación, antes de las conjunciones y preposiciones; los subtítulos deben aparecer centrados y colocados en la parte inferior o superior de la pantalla. Para otras convenciones, Netflix remite a las guías específicas de cada país.

En cuanto al italiano y al español en concreto, podemos confirmar que la guía proporciona las mismas indicaciones para ambos idiomas que, en general, respetan las convenciones analizadas en los apartados anteriores. Las únicas diferencias que cabe señalar son muy específicas y conciernen aspectos diferentes:

- Las abreviaciones: en el texto para el español peninsular y el español de América se indica claramente que deben evitarse las abreviaturas; al mismo tiempo, las únicas permitidas son las que preceden los nombres (Sr., Srta., Dr., Ud., etc.) y las relativas a las unidades de medida, para las que se especifica que no tienen forma plural (1 km, 3 cm, 7 m). Por el contrario, el texto italiano presenta una lista completa de abreviaciones permitidas, entre las que se incluyen: ecc. – eccetera, g – grammo, TV – televisione, mq – metro quadrato, h – ore, etc.
- Los nombres de los personajes: esta regla solo existe para los subtítulos en español, es decir: utilizar siempre el acento en los nombres, incluso en los de los personajes (por ej.: Plácido Domingo); y cuando los nombres propio españoles hayan perdido el acento por razones culturales, respetar el nombre sin acento (por ej.: Jennifer Lopez).
- Las elipsis: en italiano, la elipsis se puede utilizar para indicar una palabra truncada, por ejemplo, cuando una blasfemia se censura intencionadamente en la banda sonora original (por ej.: ...zzo!; Vaff...). En español, la elipsis puede aparecer de la misma manera (por ej.: ¡Es un hijo de p...!), o aparecer entre paréntesis, por ejemplo: Vino a buscarme el (...) de tu marido.
- Los números: en italiano y español peninsular, cuando existe la necesidad de escribir las horas del día, es aconsejable usar el sistema de 24 horas, no

a. m. y p. m. (por ej.: 12:30, 0:01). Para el español de América, es mejor reflejar el formato original, pero siguiendo la ortografía española (por ej.: 18:00 o 6:00 p. m.). Además, para ambos idiomas, los números del 1 al 10 deben escribirse en letra: uno, dos, tres, etc.; los demás números, deben escribirse en cifras: 11, 12, 13, etc. Salvo las fechas en español, por ej.: Diez de noviembre de 1968.

- La puntuación: esta sección está presente únicamente en el documento que se refiere a las dos variantes de español; resumimos su contenido a continuación. En los subtítulos, no utilizar punto y coma (;); nunca emplear el signo de interrogación y el de exclamación juntos (?!), elegir uno de los dos; para cualquier otro detalle sobre la puntuación, la guía remita a la web de la RAE (Real Academia Española)⁸.
- Los títulos: aquí la guía subraya que puede haber diferencias entre los títulos en español y los en español de América: el subtitulador debe asegurarse de que se hace referencia a la variante correcta.
- Instrucciones especiales: en este apartado, la guía nos aporta información valiosa para el desarrollo de este trabajo, a saber: en el caso del español de América, el subtitulador debe evitar los regionalismos y seguir un planteamiento lingüístico neutro para los subtítulos interlingüísticos. Para más detalles sobre el español neutro, véase el par. 4.3 de este trabajo.

2.4.6 Otras convenciones

A guisa de conclusión, esta sección aborda el restante conjunto de convenciones sobre los subtítulos. Empezaremos por el uso de los colores.

Evidentemente, más allá de los aspectos mencionados, es crucial que el espectador pueda leer los subtítulos con claridad: está en juego la comprensión del producto audiovisual. Por esta razón, la correcta legibilidad de los subtítulos está vinculada a la elección del tipo de letra y al fondo sobre el que aparecen, que debe ser oscuro para resaltar la letra clara, creando un contraste de color (Perego, 2003: 57). Díaz Cintas (2005a: 23) afirma que el uso de colores en los subtítulos interlingüísticos siempre ha sido irrelevante porque los espectadores oyentes no tienen problemas para recuperar detalles

⁸ <https://www.rae.es/dpd/signos%252520ortogr%2525C3%2525A1ficos> (09/07/23)

de la banda sonora original. La elección recae en dos colores, blanco y amarillo, que se utilizan en todo el programa. El autor se fija más en el uso de los colores en el SPS. En este caso, el abanico cromático de estos subtítulos comprende hasta siete colores diferentes, aunque algunos a veces resultan ser poco legibles. Los colores ayudan a las personas sordas o con discapacidades auditivas a identificar quién está hablando y a recuperar detalles sobre efectos sonoros y tonos de voz que de otro modo no oirían (Díaz Cintas, 2005a: 23). Los subtítulos italianos, sin embargo, son blancos, según la hoja de estilo de Netflix.

Con respecto al tipo de letra y al tamaño de las palabras en la pantalla, Chaume (2000: 79) sugiere que, por lo menos en España, suelen optar por Arial o Times New Roman de 12 puntos.

Otro problema que plantea la TAV, y en particular la subtitulación, es la imposibilidad de poder añadir información metalingüística o metatextual (Díaz Cintas, 2005a: 26). Con estos términos el académico se refiere a notas a pie de página, prólogos o epílogos que los traductores suelen utilizar para justificar sus soluciones. Aunque Díaz Cintas (2005a: 26) admite que el subtitulador debe rendirse ante el hecho de que no puede transmitir toda la información cultural y metatextual que desearía, es posible que se produzcan avances tecnológicos en este sentido. Con la llegada del DVD, se ha introducido la posibilidad de añadir frases cortas entre paréntesis o en la parte superior de la pantalla para aclarar aspectos del producto audiovisual en cuestión que de otro modo se perderían. Esta técnica se utiliza sobre todo en la traducción de películas culturalmente lejanas, como la japonesa y la inglesa (2005a: 27). Si bien los elementos añadidos representan material extra que debe leerse en poco tiempo, Díaz Cintas (2005a: 29) sugiere que el espectador podría elegir si activar o desactivar los “subtítulos extra” y añade que este enfoque es posible y va de mano de la interactividad de la era tecnológica.

Otra forma de intentar mantener el nivel de calidad del producto original es la que nos ofrece Georgakopoulou (2009: 23): cuando la dimensión visual es crucial para la comprensión de una escena, los subtítulos deberían contener solo la información básica, para dejar tiempo al espectador de seguir las imágenes; por el contrario, cuando la información importante reside en las palabras de los actores, los subtituladores deberían aprovechar todo el espacio de que disponen para incluir todos los matices posibles, de modo que el espectador no se pierda ningún detalle.

3. Las estrategias de subtitulación

La subtitulación está condicionada por un gran número de variables y convenciones, como hemos visto, pero aún hoy no existe una clasificación única y compartida sobre las estrategias de subtitulación. Esto se debe a que son varios los factores que influyen en la elección de la estrategia a utilizar; Perego (2003: 100), identifica cinco: la tipología del texto original; el género cinematográfico o el tipo de programa de televisión que se va a subtítular; el público al que va dirigido; la estructura de las lenguas implicadas; y el diferente grado de afinidad entre la lengua y la cultura de origen y la lengua y la cultura de llegada.

Gottlieb (1994: 103-104) coincide en que no existe una solución única para todos los problemas de traducción, pero que esto no justifica cualquier tipo de solución. El autor continúa argumentando que, en subtitulación, como en cualquier otro tipo de traducción, ninguna palabra debe ser introducida en la traducción de forma casual. Todo lo contrario, para conseguir un buen resultado “all relevant linguistic, esthetical and technical means should be utilized, and both dialog, film and viewers must be considered” (1994: 104).

3.1 El modelo de Gottlieb

A lo largo de los años, ha habido muchos intentos de clasificar las estrategias de subtitulación. De todos los que existen, empezaremos por considerar la categorización de Gottlieb (1992), citado a través de Perego (2003: 102-112), que distingue diez estrategias de subtitulación:

1. Expansión (*expansion*). Aunque parece un contrasentido hablar de expansión después de haber afirmado que existen convenciones espaciales y temporales en la subtitulación, Gottlieb admite que hay circunstancias en las que es importante proporcionar elementos adicionales. Esto ocurre especialmente en los casos en los que hay que aclarar elementos extralingüísticos o algunos matices del original.
2. Paráfrasis (*paraphrase*). Gottlieb modifica el significado de la palabra “paráfrasis” que todos conocemos. Para el autor, la paráfrasis es una traducción en la que se modifica el texto original para adaptarlo a las

necesidades del público destinatario. El objetivo es mantener las intenciones comunicativas del mensaje original; su uso más frecuente se da en la traducción de las expresiones idiomáticas.

3. Transposición (*transfer*). Estrategia que permite crear una traducción completa del original, palabra por palabra, que refleja tanto la forma como el contenido del mensaje. En otras palabras, se trata de un calco léxico o sintáctico.
4. Imitación (*imitation*). Es una estrategia poco utilizada que consiste en reproducir ciertas palabras del original en el subtítulo sin traducirlas. Suele darse en el caso de nombres propios, fórmulas de saludo, topónimos, etc.
5. Transcripción (*transcription*). En este caso, la imaginación del subtitulador es crucial: debe conseguir transmitir en el idioma de llegada expresiones con connotaciones sociolingüísticas y culturales, como dialectos, idiolectos, juegos de palabras, chistes humorísticos, etc. El subtítulo debe reflejar, al menos parcialmente, el uso de la lengua del original.
6. Dislocación (*dislocation*). Se utiliza sobre todo cuando hay que reproducir en los subtítulos aspectos característicos del lenguaje oral o de naturaleza visual o musical. La expresión final será, por tanto, diferente de la original. Lo importante es mantener la intención de partida.
7. Condensación (*condensation*). Consiste en volver a presentar el mensaje original de forma más concisa: el contenido es el mismo, solo cambia la forma de presentarlo.
8. Reducción (*decimation*). Como en la condensación, el mensaje se sintetiza; sin embargo, en la reducción también se pierden elementos del contenido que son útiles, pero no imprescindibles.
9. Cancelación (*deletion*). Esta estrategia implica la omisión total de porciones del texto fuente. A diferencia de la reducción, que omite cadenas de palabras, aquí se eliminan turnos completos u oraciones irrelevantes.
10. Renuncia (*resignation*). Se aplica cuando el traductor evita transponer un elemento del texto de origen porque se considera “intraducible”. Estos elementos son omitidos o reemplazados por otros elementos que no tienen

nada que ver con el texto fuente. Esto ocurre ante la presencia de partes culturalmente específicas del texto que tienden a ser eliminadas, por ejemplo: los llamados *realia*, los términos relacionados con la comida, los términos pertenecientes al contexto histórico o político de un país en particular, el significado idiomático de algunas expresiones, etc. En general, sin embargo, esta estrategia no se usa con frecuencia.

3.2 El modelo de Lomheim

El segundo modelo que consideramos aquí es el de Lomheim (1995, 1999) citado a través de Perego (2003: 115-118), que se basa explícitamente en el modelo de Gottlieb (1992). El autor noruego propone seis estrategias diferentes, algunas de las cuales coinciden con las de Gottlieb.

1. Cancelación (*effacement*). Parecida a la reducción de Gottlieb.
2. Condensación (*condensation*). Parecida a la condensación de Gottlieb.
3. Adición (*addition*). El objetivo de esta estrategia se parece mucho a el de la expansión de Gottlieb; este procedimiento señala la adición de información para facilitar la comprensión del espectador.
4. Hiperonimia (*hyperonymie*). Cuando se sustituye un término específico por otro más general o simple.
5. Hiponimia (*hyponymie*). A diferencia de la hiperonimia, en este caso se sustituye un término general por otro más específico o explícito.
6. Neutralización. Las connotaciones intrínsecas del término original desaparecen en el subtítulo. El resultado es muy diferente del original.

Las estrategias (4), (5) y (6) implican la sustitución de partes del texto original por otras semánticamente afines en la lengua de llegada. No se trata de procedimientos de síntesis:

de hecho, en ocasiones, pueden incluso aumentar el número de palabras del subtítulo traducido.

3.3 Otras consideraciones sobre las estrategias de subtitulación

Una vez estudiados los principales modelos de estrategias de subtitulación, nos parece oportuno hacer hincapié en las consideraciones de otros autores sobre el tema.

Como la creación de subtítulos presupone una transición de la lengua hablada a la escrita, los traductores se enfrentan a menudo a situaciones complicadas. Díaz Cintas (2010b: 346) afirma que cuando el subtitulador se enfrenta a porciones de texto que presentan habla no estándar, acentos o rasgos coloquiales no sabe si podrá ofrecer las mismas características por escrito. Es más, sigue el autor, en la mayoría de los casos estas variaciones lingüísticas se neutralizan. Y lo mismo ocurre con el lenguaje soez y las expresiones tabú. En otro artículo, Díaz Cintas (2013: 101) reitera que todo rasgo oral o dialecto acaba siendo eliminado y los subtituladores se ven obstaculizados “por las limitaciones del medio y la perentoria reducción del texto origen [...]”.

Georgakopoulou (2009: 26) y Bogucki (2004) también coinciden en que son precisamente los rasgos típicos de la oralidad los que son objeto de reducción o cancelación en los subtítulos. A los que ya hemos enumerado, ellos añaden: correcciones, explicaciones, frases incompletas, pausas, construcciones agramaticales y hesitaciones. De forma muy escueta, Bogucki (2004: 77) declara que “Restrictions of concision and omission are standard operating practice in subtitling”.

Marleau (1982: 278-279), a su vez, propone una verdadera lista de elementos que según él no necesitan ser subtitulados, entre ellos: expresiones internacionales comunes a todos; formulas visuales de saludo, cortesía, afirmación, negación, asombro, exclamaciones, respuestas telefónicas; apelaciones por nombre propio; apelaciones por nombre común que suena familiar; explicaciones que el espectador ya conoce; todo tipos de frases incompletas que no se terminan inmediatamente y que son más una cuestión de mímica que de diálogo real.

Por último, señalamos la postura de Gottlieb (1994: 107): el autor sostiene que no todo lo que se dice oralmente necesita ponerse por escrito. Según el contexto, los elementos repetitivos, redundantes y las expresiones de saludo pueden quedar sin traducir.

Tras estas consideraciones, nos queda claro que la subtitulación se caracteriza inevitablemente por limitaciones que hacen necesarias las estrategias de subtitulación. Por un lado, son útiles para cumplir con susodichas limitaciones; por otro, sin embargo, pueden perjudicar a los elementos caracterizadores del texto de partida. De ahí que parezca que las estrategias de subtitulación más utilizadas sean las siguientes: cancelación y renuncia (según el modelo de Gottlieb, 1992); neutralización (según el modelo de Lomheim, 1995, 1999).

3.4 Las técnicas de traducción

Si bien es cierto que este trabajo se centra en la traducción audiovisual y el subtitulado, como demuestran los capítulos anteriores, consideramos que es oportuno no olvidarnos de la traducción “propia y dicha”; a este propósito, de hecho, Perego (2005: 38) subraya que el proceso de traducción es un aspecto muy importante para la subtitulación interlingüística, y además añade que el subtitulado se coloca dentro del mundo de la traducción. Siguiendo esta línea de pensamiento, no cabe duda de que la categorización de las técnicas de traducción proporcionada por la estudiosa Hurtado Albir (2001) guarda una estrecha relación con los objetivos de este Trabajo de Fin de Máster.

Antes de entrar en el vivo de la explicación, nos detendremos en las líneas que siguen en brindar una definición de “técnica”, tal y como la concibe Hurtado Albir (2001: 256-257); utilizando las palabras de la propia autora, aprendemos que con “técnica” nos referimos “al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras”. Unas líneas más adelante (2001:257), sigue subrayando que “la técnica afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto” y que “las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones”.

Retomando el hilo del discurso, nos centramos ahora en la teorización de las técnicas de traducción de Hurtado Albir, que a su vez tomó como punto de partida la

propuesta de Vinay y Darbelnet (1958). En el siguiente apartado exponemos las dieciocho principales técnicas de traducción, que además son válidas para cualquier tipo de texto, según la clasificación de Hurtado Albir (2001: 269-271):

- Adaptación. Se reemplaza el elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
- Ampliación lingüística. Se añaden elementos lingüísticos; es un recurso que suele ser especialmente utilizado en interpretación consecutiva y doblaje.
- Amplificación. Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor, etc.
- Calco. Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural.
- Compensación. Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.
- Compresión lingüística. Se sintetizan elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y subtitulación.
- Creación discursiva. Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto.
- Descripción. Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
- Elisión. No se formulan elementos de información presentes en el texto original.
- Equivalente acuñado. Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.
- Generalización. Se utiliza un término más general o neutro.
- Modulación. Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural.
- Particularización. Se utiliza un término más preciso o concreto.
- Préstamo. Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio) [...]; o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).

- Sustitución (lingüística, paralingüística). Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa. [...] Se utiliza sobre todo en interpretación.
- Traducción literal. Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.
- Transposición. Se cambia la categoría gramatical.
- Variación. Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.

Como veremos en el capítulo dedicado al análisis y comentario traductológico de la película, es posible aplicar a ambas versiones de subtítulos en español tanto las técnicas de traducción como las estrategias de subtitulación. En algunos casos, además, estrategias y técnicas coinciden, aunque con nombres diferentes.

4. El español de América

Puesto que en este Trabajo de Fin de Máster habrá una parte dedicada a las semejanzas y diferencias entre los subtítulos en español peninsular y los en español de América de la película *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*, consideramos oportuno preceder el análisis con una parte teórica. Para hacernos una idea de la situación de la lengua española entre España y América, vamos a considerar una afirmación de Rosenblat (2018: 41):

Ha dicho Bernard Shaw que Inglaterra y los Estados Unidos están separados por la lengua común. Yo no sé si puede afirmarse lo mismo de España e Hispanoamérica. Pero de todos modos sí es evidente que el manejo de la lengua común no está exento de conflictos, equívocos y hasta de incompreensión, no sólo entre España e Hispanoamérica, sino entre los mismos países hispanoamericanos. (Rosenblat, 2018: 41)

Aunque de forma muy general, ya podemos entender que la situación que tenemos ante nosotros es la de un país fragmentado, en el que cada nación posee características específicas, por lo menos a nivel lingüístico. En apoyo de esta tesis, Saralegui y Blanco (2001: 22-23) argumentan con razón que basta con pensar en el tamaño del continente para figurarse la gran variedad lingüística del territorio. En su trabajo, las autoras (2001: 21-38) identifican las principales características del español de América Latina, así divididas: rasgos de pronunciación, rasgos de morfosintaxis y rasgos del léxico.

Sánchez Lobato (1994: 554-555) también reconoce esta variedad y admite que son los propios usuarios del idioma los que reconocen sus diversidades; no obstante, aún es posible hablar de una “comunidad general” que comparte ciertas características que el autor clasifica de la siguiente manera (1994: 561-564): el vocalismo, el consonantismo, morfología y sintaxis y el léxico. Del mismo modo, Palacios Alcaine (2006: 179-183) propone su propia división entre aspectos lingüísticos fonéticos, morfosintácticos y léxicos. La autora añade que “Hablamos de diversidad dentro de la unidad” (2006: 175).

Habida cuenta de que en este trabajo nos ocupamos de la subtitulación y, por tanto, de la lengua escrita, prescindiremos de los aspectos fonéticos y nos fijaremos únicamente en los rasgos morfosintácticos y léxicos del español de América que aparecen en el lenguaje escrito.

4.1 Aspectos morfosintácticos

A continuación, pasaremos revista a algunos de los principales rasgos morfosintácticos según las aportaciones de varios estudiosos: Saralegui y Blanco (2001: 26-29), Palacios Alcaine (2006: 180-182) y Sánchez Lobato (1994: 562-563).

Uno de los aspectos más característicos es el *voseo*, la práctica que consiste en utilizar *vos* en lugar de *tú*. A este respecto, cabe señalar que *vos* se emplea en situaciones de confianza; en situaciones formales, se suele recurrir a *usted*. Siguiendo con los pronombres, los autores señalan la sustitución de *vosotros* por *ustedes*; “esto quiere decir que no existe allí *vosotros*, y que *ustedes* es tanto el plural de *tú* como el plural de *vos*, como, naturalmente, el plural de *usted*” (Saralegui, Blanco, 2001: 26). Este uso de *vos* es bastante generalizado, pero el verbo que acompaña a este pronombre puede adoptar dos formas diferentes: diptongada (*vos cantáis*) o no diptongada (*vos cantás*; ejemplos de Palacios Alcaine, 2006: 181). Al mismo tiempo, es posible encontrar el uso de *vos* asociado a formas verbales correspondientes a *tú*: *vos cantas*.

Otros aspectos característicos incluyen: la preferencia por el pretérito perfecto simple frente al compuesto, ej.: “esta mañana *llegué*” (Saralegui, Blanco, 2001: 28); un menor uso del futuro, sustituido por la construcción perifrástica “haber de + infinitivo” o “ir a + infinitivo” (Sánchez Lobato, 1994: 563); un amplio uso de los diminutivos; las formas impersonales de *haber* empleadas en plural, ej.: *habían cinco animales* (Sánchez Lobato, 1994: 563), *hacían siete días* (Saralegui, Blanco, 2001: 29).

Por razones de espacio, en este apartado no nos es posible abordar con detalle todas las características morfosintácticas del español de América, pero cualquier aspecto omitido aquí pero presente en los subtítulos de la película tendrá cabida en el capítulo de análisis.

4.2 Aspectos léxicos

En general, podemos decir que el léxico panamericano no es uniforme (Sánchez Lobato, 1994: 563), pero es abundante y además es difícil establecer qué países comparten

determinados usos léxicos de algunos términos (Palacios Alcaine, 2006: 182). Ciertamente es que

La configuración de las peculiaridades léxicas del español americano presenta dos componentes principales: por una parte, los indigenismos americanos o indoamericanos, que son los vocablos de procedencia amerindia que se han incorporado al español; por otra, el léxico patrimonial español, que en su asiento en tierras americanas ha conocido caracterizaciones propias. (Saralegui, Blanco, 2001: 29)

Sin perder de vista el objetivo de este Trabajo de Fin de Máster, nos centraremos principalmente en las diferencias léxicas entre los términos en español de América y los en español peninsular, tomando los ejemplos que siguen de la labor de Palacios Alcaine (2006: 182-183). Según expone la autora, solo unos pocos términos tienen valor extendido a toda América Latina, y éstos son: *carro* “coche”, *cuadra* “manzana”, *departamento* “piso”, *computadora* “ordenador”, *jugo* “zumos”, *cachetes* “mejillas”, *durazno* “melocotón”, *tanque* “depósito de gasolina”, *boleto* “billete”, *pizarrón* “pizarra”, *manejar* “conducir”, *tomar* “beber”, *botar* “echar”, *colmado* “tienda de comestibles”; otros son característicos de determinadas áreas: *camioneta* o *camión* “autobús” en México y Centroamérica, mientras que en el cono suramericano prefieren *ómnibus*.

La autora (2006: 183) distingue además entre “arcaísmos léxicos”, es decir, términos que ya no se utilizan en el español peninsular estándar, y otras voces de nueva creación. Al primer grupo pertenecen, por ejemplo: *cobija* “manta”, *enojarse* “enfadarse”, *mandado* “recado”, entre otros. En el segundo grupo, podemos encontrar: *timbrar* “llamar al timbre”, *hachear* “cortar con el hacha”, *cauchar* “extraer caucho del árbol”, etc.

Otro factor que ha influido en el vocabulario que existe hoy en América Latina es el inglés, que ha creado los llamados “extranjerismos”. Una vez más, podemos señalar diferencias entre los extranjerismos del español peninsular y los del español de América (Saralegui, Blanco, 2001: 33-34):

- a) [...] un extranjerismo adoptado por América puede no haber sido adoptado por España [...]: América *blue jeans*-España *vaqueros* [...];
- b) la adopción del extranjerismo puede haberse producido desde lenguas diferentes: así, en América es general el vocablo *computador(a)*, anglicismo, mientras que en España ha arraigado *ordenador*, galicismo;

- c) el extranjerismo adoptado es el mismo en España y en América, pero se producen adaptaciones diferentes de la fonética original: *piyama* o *payama* en América-*pijama* en España [...];
- d) el extranjerismo sintagmático aparece cuando se traducen, calcando, compuestos extranjeros: *cortina de hierro* es la versión hispanoamericana de *iron curtain* (y discrepa, desde luego, de su equivalente española *telón de acero*). (Saralegui, Blanco, 2001: 33-34)

Al igual que ocurre con los rasgos morfosintácticos, en el análisis de los subtítulos de la película que ocupará la segunda parte de este trabajo, habrá un espacio dedicado a los aspectos léxicos.

4.3 El español neutro

La cuestión del español neutro sigue siendo un tema sobre el que muchos estudiosos tienen opiniones diferentes, y que en la mayoría de los casos se asocia con el doblaje y no con la subtitulación. No obstante, como ya hemos mencionado en la sección sobre las convenciones de subtitulación de Netflix (2.4.5), el español neutro guarda lazos estrechos con la subtitulación.

Aún hoy, muchos estudiosos se afanan en intentar dar una definición a la lengua estándar, mejor dicho, a un supuesto español estándar; pero “mientras los lingüistas se afanan en encontrar, definir y consensuar este español estándar panhispánico, va ganando terreno un lenguaje artificial, inventado, creado para fines eminentemente prácticos. Un español concreto: *el español neutro*” (Llorente Pinto, 2003). Este último es un elemento fundamental en el contexto de la TAV en América Latina,

ya que también está vinculado, por un lado, a las políticas de distribución y comercialización de productos audiovisuales en español y, por otro, a las consecuencias que se derivan del establecimiento de una política lingüística audiovisual basada en una variedad lingüística supuestamente común del español. (Fuentes-Luque, 2020: 53)

Así pues, la función principal del español neutro es responder a unas necesidades prácticas, especialmente la de homogeneización lingüística, y desempeñar un papel activo

en la regulación de la comercialización de los productos audiovisuales (López García, 2010: 98). Petrella (2006), por su parte, reitera que el español neutro tiene fines muy específicos: “[...] conseguir una mayor comprensión en las producciones de las cadenas de telecomunicaciones del mundo hispanoamericano que lleve a una mayor comercialización de las mismas”; estos objetivos están respaldados por una ley promulgada por el Gobierno argentino en 1986, a saber: “El artículo 1° de la ley 23.316 sancionada en mayo 1986 establece que las películas y series televisivas deben doblarse en ‘idioma castellano neutro según su uso corriente en nuestro país, pero comprensible para todo el público de la América hispanohablante’.” Esta ley, además de referirse solo al doblaje y no a la subtitulación, no proporciona indicaciones precisas sobre qué español neutro debe utilizarse.

La primera aparición del neutro en España remonta a los años setenta, cuando el público se enfrentó a películas y series dobladas a un español con rasgos de pronunciación y vocabulario poco comunes al español peninsular, que poco gustaban a los españoles; esta variante lingüística (el español neutro) procedía de los estudios de doblaje mexicanos o portorriqueños que exportaban productos audiovisuales a todo el mundo hispanohablante (Llorente Pinto, 2006: 77). Este concepto ha alcanzado cierta popularidad y extensión gracias a la globalización; sin embargo, Iparraguirre (2015: 234) señala que todavía no existe una definición común y universalmente aceptada de español neutro.

Ahora España ha dejado de utilizar el español neutro y produce y dobla autónomamente los productos audiovisuales, pero Llorente Pinto (2006) afirma que el español neutro sigue siendo una realidad viva en los países hispanoamericanos; “las películas y las series norteamericanas son dobladas en este lenguaje artificial y aceptadas de buen grado por los oyentes”.

Siguiendo las indicaciones de Lila Petrella (1997), resumimos brevemente las principales características del español neutro, que en algunos casos chocan con los rasgos del español de América que hemos visto a principios de este capítulo.

En cuanto al plano morfosintáctico, desaparece la forma *vosotros* y sus formas verbales para la segunda persona plural; hay un uso extendido de *tú* de segunda persona singular con sus formas verbales; se suele preferir el pretérito perfecto compuesto indicativo al pretérito perfecto simple; las formas de futuro más empleadas son la de

futuro imperfecto indicativo y la de futuro perifrástico; frecuente aparición de oraciones en voz pasiva; falta de concordancia nominal y verbal, y conjugación del verbo *haber* en construcción impersonal (por ej.: *Hubieron problemas*). La autora argumenta que, aunque estos rasgos sean propios del doblaje,

En el subtítulo los rasgos son básicamente los mismos. La necesidad de concisión lleva a un énfasis mayor en la ausencia de tiempos compuestos, frases verbales, conectores, simplicidad en las oraciones. Existen muchas incorrecciones gramaticales (más que en los doblajes) y también ortográficas. (Petrella, 1997)

Por lo que concierne al plano léxico, es posible recopilar un vocabulario de términos comunes del español neutro, aunque reducido. La mayoría de los términos procede de la norma culta madrileña y de la norma culta hispanoamericana, especialmente la mexicana. De la primera proceden, por ejemplo: *diario* “periódico”, *heladera* “nevera”, *enojarse* “enfadarse”, *nafta* “gasolina”, *canilla* “grifo”, etc. De la segunda, en cambio, subrayamos: *bistec* (mexicana) junto a *filete* (madrileña), *palta* “aguacate”, *baúl* “cajuela”, entre otros. Una vez más, la autora realiza algunas aclaraciones acerca de la subtitulación: en esta modalidad de TAV el respeto por un léxico estándar es un 20 por ciento menor y hay un abanico léxico más amplio; al mismo tiempo, los subtituladores intentan evitar los regionalismos, pero algunos siguen apareciendo y la razón de ellos no se explica en la película original; los préstamos no deberían incluirse, pero a falta de una norma fija, algunos aparecen sin criterio; por último, las malas palabras se pueden usar en la subtitulación, aunque en número limitado y de modo contradictorio.

Para concluir este apartado, nos gustaría dedicar unas líneas a reflexionar acerca de los estudios realizados sobre el español neutro. De todos los tomados en consideración, algunos relacionan el español neutro exclusivamente con el doblaje: Mayoral Asensio (1998), Llorente Pinto (2003; 2006); otros estudios relacionan el español neutro con el doblaje, así como con la subtitulación y otros productos escritos: Petrella (1997; 2006), López García (2010), Iparraguirre (2015), Fuentes-Luque (2020). Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el trabajo de Petrella (1997), a pesar de centrarse principalmente en el doblaje, ha sido el más útil, así como el único que ha propuesto una lista detallada de las principales características del español neutro. No obstante, la autora

esboza una realidad contradictoria que, sin embargo, carece de convenciones compartidas, sobre las que tal vez serían necesarios más estudios y normas comunes.

5. Análisis lingüístico-traductológico de los subtítulos de la película

El presente capítulo se centrará íntegramente en el análisis y comentario de los subtítulos en italiano y español de la película italiana *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*. Tras unas observaciones generales sobre los subtítulos de la película, compararemos primero los subtítulos en italiano con los subtítulos en español peninsular (los que Netflix denomina subtítulos en “español europeo”), y luego los subtítulos en español de América (“español”). En ambos análisis se tocarán diferentes aspectos, tales como: estrategias de subtitulación, técnicas de traducción, aspectos técnicos y lingüísticos, acompañados de ejemplos. El objetivo es, por un lado, observar cómo se produce la transferencia lingüística entre los subtítulos en italiano y en español; por otro, destacar las diferencias y similitudes entre las dos versiones en español.

Por razones gráficas y espaciales, a veces nos hemos visto obligados a modificar la estructura original de los subtítulos; por eso, en algunos casos habrá ejemplos de subtítulos de tres líneas, cuando el original eran de dos y, además, aparecerán frases sueltas.

5.1 Subtítulos en italiano vs. Subtítulos en español europeo

Antes de empezar, ofrecemos unas consideraciones generales. Al mirar los subtítulos en italiano y los en español europeo notamos que los en italiano van acompañados de la abreviatura [CC], es decir, *closed captioning*; se trata, por tanto, de subtítulos intralingüísticos (a este respecto, véase el apartado 2.1). Además, nuestras tablas muestran una diferencia numérica en el número de subtítulos en los dos idiomas: 1506 subtítulos en italiano frente a 1480 en español europeo, con una diferencia final de 26 subtítulos.

5.1.1 Las estrategias de subtitulación

El primer aspecto que queremos abordar en este análisis son las estrategias de subtitulación utilizadas en los subtítulos en español europeo frente a los en italiano, acompañados de ejemplos. La clasificación de las estrategias de traducción se centrará en

los modelos de Gottlieb (1992) y Lomheim (1995; 1999), y en las técnicas de traducción de Hurtado Albir (2001).

Tras comparar los subtítulos en italiano con los en español peninsular, podemos afirmar sin lugar a dudas que una de las estrategias más utilizadas es la cancelación (Gottlieb, 1992), también presente en Lomheim (1995; 1999), cuyo otro nombre es elisión (Hurtado Albir, 2001). En los ejemplos que siguen, de hecho, notamos que los subtítulos en español carecen de elementos de información presentes en la versión italiana que son redundantes o innecesarios para la comprensión de la película.

Ej. 1:

00:03:06.291 -	- [ad alta voce] Ecco il documento.	Aquí tiene el informe.
00:03:10.5	- Ah, grazie. Grazie.	Gracias.

En este primer caso, el subtitulador español ha decidido eliminar dos interjecciones, “Ah” y “gracias”. El contenido sigue siendo el mismo, ya que “Gracias” se repite dos veces en el original. De hecho, como sugiere el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (DLE), con el término interjección nos referimos a una “clase de palabras invariables, con cuyos elementos se forman enunciados exclamativos, que manifiestan impresiones, verbalizan sentimientos o realizan actos de habla apelativos”. En el caso de “Ah”, en particular, estamos hablando de una interjección propia, o sea, “que no ejerce ningún otro papel gramatical y que presenta un cuerpo fonético habitualmente simple” (DLE).

Ej. 2:

00:04:08.666 -	[in francese] Dov'è?	¿Dónde está?
00:04:09.833		
00:04:09.916 -	- Chi?	- ¿Quién?
00:04:13.000	- Quell'uomo con la tosse, dov'è?	- El loco con tos.

Del mismo modo, la pregunta “¿Dónde está?” desaparece en el segundo subtítulo, ya que sería redundante.

Ej. 3:

00:04:56.833 - 00:04:59.458	Quindi lei possiede un'isola che ha creato.	Tiene una isla que ha creado.
--------------------------------	--	-------------------------------

En el ejemplo número 3, el elemento sujeto a cancelación (“Quindi”), no representa una repetición, sino una conjunción sin la cual el significado de la frase no cambia.

Ej. 4:

00:06:01.958 - 00:06:03.250	Ma che cazzo fai, te?	¿Qué coño haces?
--------------------------------	-----------------------	------------------

Con respecto a este ejemplo, cabe hacer dos consideraciones diferentes. El primer elemento objeto de elisión es “Ma”. Se trata de una conjunción que en el uso familiar introduce objeciones o reproches. El segundo es “te”, en esta ocasión asume la función de sujeto en lugar de “tu”; de hecho, podríamos reformular la pregunta de la siguiente manera: “Ma te che cazzo fai?”. Este empleo de los pronombres es muy común en el uso popular de la lengua de algunas regiones italianas (Diccionario Treccani). De todas formas, se trata de elementos que sobran.

Ej. 5:

01:03:07.791 - 01:03:09.125	Sono legali, Giorgio?	¿Es legal?
--------------------------------	-----------------------	------------

Ej. 6:

01:04:51.250 - 01:04:52.958	Sig. Rosa, le dovremmo parlare.	Tenemos que hablar con usted.
--------------------------------	---------------------------------	-------------------------------

Ej. 7:

00:04:35.791 - 00:04:39.250	E che cosa può fare per lei, signor Rosa, il Consiglio d'Europa?	¿En qué puede ayudarle el Consejo de Europa?
--------------------------------	---	---

El 5, el 6 y el 7 son solo algunos de los ejemplos más frecuentes de cancelación encontrados en los subtítulos en español de la película, es decir, ejemplos en los que el elemento que desaparece es un nombre propio de persona. Son todas escenas en las que está claro que el locutor se refiere a Giorgio Rosa y no a otros personajes. Además, hay que recordar que el espectador se ve ayudado en la comprensión de la película por las imágenes que ve en la pantalla.

Siguiendo con nuestro comentario y análisis de las estrategias de subtitulación, encontramos algunos ejemplos de generalización y particularización (Hurtado Albir, 2001), también dichos hiperonimia e hiponimia (Lomheim, 1995; 1999).

Ej. 8:

00:17:28.791 - 00:17:32.625	Tu inventi giocattoli per colpa dei quali, sistemáticamente, ti fai arrestare	Inventas cosas que hacen que te acaben deteniendo.
-----------------------------------	---	--

Ej. 9:

01:29:42.375 - 01:29:44.458	Il cacciatore coi suoi due bracchi.	El cazador y sus perros.
--------------------------------	-------------------------------------	--------------------------

Ej. 10:

01:37:41.250 - 01:37:43.375	e a mangiare gli spaghetti con le telline.	y aquí parece que estábamos tomando el sol y comiendo espaguetis con almejas.
-----------------------------------	--	---

Los ejemplos 8, 9 y 10 son todas aplicaciones de la estrategia de generalización, o hiperonimia: en lugar de “giocattoli” encontramos un general “cosas”, un simple “perros” en vez de “bracchi” y la palabra “almejas” para referirse a “telline”. Los dos últimos ejemplos merecen ser objeto de reflexión porque en ambos casos, a todos los efectos, existen las palabras españolas correspondientes para remitir a los términos italianos.

El diccionario bilingüe HOEPLI (versión web), sugiere “braco” como traducción del italiano “bracco”. Sin embargo, el diccionario DLE especifica que el término más

preciso es “perro sabueso”, o sea “Podenco algo mayor que el común y de olfato muy fino”. Podemos suponer que el traductor, en lugar de utilizar “braco” porque impreciso o “perro sabueso” por ser demasiado largo, ha optado por un general “perros”. Si tenemos en cuenta la escena de la película en la que aparece esta expresión, la elección tiene aún más sentido; Gabriella (la futura esposa de Giorgio Rosa) está con su prometido (Carlo) en una tienda de recuerdos de boda, para elegir un detalle para su boda. Una de las opciones es una estatuilla de un cazador con sus perros. La estatuilla se ve claramente en la pantalla y es fácil para el espectador darse cuenta de que se trata de perros sabuesos.

El ejemplo 10 es similar al que acabamos de ver. El traductor-subtitulador ha decidido traducir “telline” por “almejas”, que son moluscos parecidos a las italianas “telline”, pero no iguales. La palabra más apropiada sería en cambio “coquinas”, es decir, “molusco acéfalo, marino, comestible, de valvas finas, ovals y aplastadas, propio de las costas andaluzas y gallegas” (DLE). A través de una búsqueda de imágenes en la web nos hemos dado cuenta de que las coquinas se parecen más a las “telline” que a las almejas. No obstante, creemos que el subtitulador ha elegido ese término porque es el más extendido y comúnmente utilizado. De hecho, las almejas pueden ser de varios tipos diferentes.

Ej. 11:

00:10:39.583 - 00:10:41.791	Non sarà la Jaguar di Diabolik, ma insomma...	No es el coche de Diabolik, pero...
00:10:41.875 - 00:10:43.875	La che? La Jaguar di chi?	¿El qué? ¿Eso es un Jaguar?

Otra vez nos encontramos ante un ejemplo de generalización, que en este caso además cambia el sentido del diálogo del italiano al español, mejor dicho, lo hace un poco más confuso. Antes de profundizar, es importante contextualizar la escena: Gabriella y Giorgio están en el coche que este último ha construido, y lo compara con el Jaguar de Diabolik. Pero Gabriella no sabe quién es Diabolik, y tampoco sabe que este personaje de los cómics tiene un Jaguar. En los subtítulos en español, la referencia al Jaguar solo aparece en el segundo subtítulo, siendo sustituida por “coche” en el primero. Parece extraño, por tanto, que sea Gabriella la primera en mencionar al Jaguar, ya que ella misma admite en

los subtítulos que siguen que no sabe quién es. Quizá el traductor podría haber mantenido la misma referencia que hay en el original italiano para evitar modificaciones en el significado.

Ej. 12:

00:55:15.541 - 00:55:20.000	Lo so, Giovanni, ma non so se hai notato che i ragazzi che fino a sei mesi fa	Lo sé, pero por si no lo sabías, los universitarios
-----------------------------------	--	---

En la escena de la que procede el ejemplo se ve a unos parlamentarios italianos, entre ellos Giovanni Leone, Francesco Cossiga y Franco Restivo, discutiendo en Parlamento la situación de las universidades ocupadas por los estudiantes; al fin y al cabo, la película está ambientada a finales de los años sesenta (1968), cuando el movimiento estudiantil estaba en pleno apogeo, lo que, entre otras cosas, incluía la ocupación de universidades. Aunque en los diálogos que preceden este momento podemos entender sin dificultad que los hombres hablan de universidades, el traductor ha querido elegir un término más exacto (“universitarios”) que un genérico “ragazzi”.

Otra estrategia de subtitulación utilizada en los subtítulos españoles es la reducción (Gottlieb, 1992) o cancelación (Lomheim, 1995; 1999), que una vez más corresponde a la elisión de Hurtado Albir (2001). Mientras que Hurtado Albir entiende la elisión como una técnica de traducción general, Gottlieb y Lomheim especifican que se trata de una estrategia de subtitulación en la que partes del texto fuente, que también pueden ser útiles, desaparecen por completo.

Ej. 13:

00:08:43.208 - 00:08:46.250	quando gli hai fatto esplodere la TV durante Italia-Russia	cuando le explotó el televisor por tu culpa
--------------------------------	--	--

En este ejemplo, Giorgio y Gabriella están hablando del televisor del padre de la mujer, que supuestamente Giorgio hizo explotar durante un partido de fútbol. La referencia al

partido entre Italia y Rusia se suprime y ni siquiera se intenta compensar unas líneas más adelante, en las que Giorgio y Gabriella siguen hablando del televisor roto y del partido.

Ej. 14:

00:09:53.000 - 00:09:56.875	Per far prima, al posto dei sedili , ho messo il divano di mia nonna, per dire,	Para aligerar, usé los asientos del sofá de mi abuela.
00:09:56.958 - 00:09:58.000	che ormai è morta...	Ahora descansa en paz.
00:09:58.500 - 00:10:00.916	- È morta nonna Margherita ? - Sì, due mesi fa.	- ¿Tu abuela falleció? - Hace dos meses.

En esta escena, en la que Giorgio y Gabriella están hablando del coche que Giorgio ha construido, tenemos dos casos diferentes de reducción; el primero consiste en la cancelación de “al posto dei sedili”, el segundo en la elisión del nombre de la abuela de Giorgio, “Margherita”. Aunque somos conscientes de que los elementos que faltan en los subtítulos en español no tienen una importancia fundamental para comprender la escena, creemos que su remoción ha eliminado algunos matices significativos.

A continuación, proponemos otros ejemplos de reducción. Son todos aquellos casos en los que los elementos que no aparecen en los subtítulos en español tienen la función de añadir detalles y/o precisar determinados contenidos del original. Para facilitar la comprensión, hemos destacado los elementos de los subtítulos italianos que no aparecen en los españoles.

Ej. 15:

00:04:24.041 - 00:04:28.333	Signor Rosa, da prassi devo chiederle se sa che giorno è oggi e dove si trova.	Señor Rosa, dígame si sabe qué día es y dónde está.
-----------------------------------	--	---

Ej. 16:

00:12:57.083 - 00:13:00.208	E i pali della luce, ho lavorato due estati in un bar per ripagarli.	y trabajé para pagar los postes de la luz.
-----------------------------------	--	---

Ej. 17:

00:49:23.208 - 00:49:27.291	È proprio l'emblema di questo posto: una ragazza di 19 anni ,	Simboliza este lugar. Una chica liberal y embarazada.
-----------------------------------	--	--

Ej. 18:

00:59:05.625 - 00:59:09.583	Altre otto e, per legge, dobbiamo avvisare le famiglie a mezzo telegramma .	Por ley, dentro de ocho horas, debo avisar a sus familias.
-----------------------------------	--	---

Sin duda, otra de las estrategias de subtítulos más utilizadas en el proceso de subtítulos de la película, si no la más utilizada en absoluto, es la condensación (Gottlieb, 1992; Lomheim, 1995; 1999) o compresión lingüística (Hurtado Albir, 2001). El contenido sigue siendo el mismo, pero se presenta de forma sintetizada.

Así, en los ejemplos que siguen, podemos observar que los subtítulos en español, además de ser más breves que los italianos, también presentan los contenidos de forma más directa, para obviar la verbosidad que caracteriza la lengua italiana.

Ej. 19:

00:07:29.375 – 00:07:30.291	Ti trovo bene.	Te veo bien.
00:07:32.583 – 00:07:34.166	Anch'io ti trovo benissimo.	Tú estás mejor.

Ej. 20:

00:08:05.125 – 00:08:06.958	Che non è qua con te, mi pare.	¿No ha venido?
--------------------------------	--------------------------------	----------------

Ej. 21:

00:10:48.500 – 00:10:50.625	Il fumetto, quello nuovo, ne parlano tutti.	Los cómics que están de moda.
--------------------------------	--	-------------------------------

Ej. 22:

00:11:31.666 – 00:11:35.625	C'è un motivo in particolare per cui questo veicolo è sprovvisto di targa?	¿Por qué su vehículo no tiene matrícula?
--------------------------------	---	---

Ej. 23:

00:31:40.500 – 00:31:44.208	<i>Vi intima subito il riconoscimento delle persone presenti</i>	<i>Deben identificarse</i>
--------------------------------	--	----------------------------

Los ejemplos 22 y 23 son los más emblemáticos en este sentido, en los que la prolijidad del lenguaje formal italiano se reduce drásticamente.

Ej. 24:

00:51:55.041 – – 00:51:58.833	Io sono contrarissimo, se la metti così. Cosa ci frega se ci riconoscono?	Discrepo. ¿Qué más da si nos reconocen o no?
-------------------------------------	--	--

Ej. 25:

01:14:13.500 – 01:14:16.500	Dai, ragazzi, cerchiamo di essere un po' costruttivi.	Vamos, chicos. Seamos positivos.
--------------------------------	--	----------------------------------

Ej. 26:

01:37:50.416 – 01:37:53.791	Senti, io ti disturbavo per una firma rapidissima.	Necesito que me firmes esto.
--------------------------------	---	------------------------------

Sin siquiera leer los ejemplos, podemos ver claramente que el número de palabras en los subtítulos en español se reduce considerablemente. Y esta es precisamente la habilidad del traductor-subtitulador: reformular los conceptos de tal manera que tengan el mismo significado que el original ocupando menos espacio.

Otro aspecto característico de las estrategias de subtitulación que hemos observado es la frecuencia con la que encontramos más de una estrategia en un mismo subtítulo. Todos los ejemplos siguientes son el resultado de la combinación de las estrategias de cancelación (Gottlieb, 1992) y condensación (Gottlieb, 1992) que hemos visto anteriormente.

Ej. 27:

00:06:35.166 - 00:06:38.125	Allora, la prima ragazza che incontra,	La primera chica que entre,
00:06:38.208 - 00:06:40.791	le parla un po' e mentre lei non se ne accorge,	hablará con ella y, cuando menos se lo espere,
00:06:40.875 - 00:06:43.208	gli stampa un bel bacio sulla bocca!	¡la besará en los labios!

En el ejemplo mencionado arriba, el elemento sujeto a cancelación es “Allora”, mientras que podemos afirmar que el resto de los subtítulos son de alguna manera el resultado de una condensación.

Ej. 28:

00:07:45.000 - 00:07:48.208	una coincidenza incredibile, no? Incontrarci qui per caso...	Menuda casualidad encontrarnos aquí.
-----------------------------------	---	---

Aquí vemos la cancelación del adverbio italiano “no?”, que en este caso tiene una función interrogativa en el sentido de “non è vero?” (Diccionario Treccani), y la condensación del resto de la frase.

Ej. 29:

01:38:14.375 - 01:38:16.750	Ah, no, vabbè. Le risate...	Lo que nos reímos.
--------------------------------	-----------------------------	--------------------

El subtítulo italiano presenta tres elementos que han sido cancelados en el español, es decir: la interjección “Ah”, el adverbio “no” y el marcador discursivo con función de muletilla “vabbè” (“voz o frase que alguien repite mucho por hábito”, DLE). Y el resto es el fruto de condensación. Queriendo ser aún más precisos, podríamos decir que el subtítulo en español es el resultado de la técnica de traducción llamada modulación (Hurtado Albir, 2001).

Ej. 30:

01:00:01.833 - 01:00:03.916	Agente Piazza, io sono quasi sicuro	Agente, estoy seguro
01:00:04.000 - 01:00:07.750	che lei sta parlando con un ministro della Repubblica italiana da ubriaco.	de que está borracho mientras habla con un ministro.

En este ejemplo encontramos nada menos que tres tipos diferentes de estrategias dentro de dos subtítulos: cancelación, condensación y reducción (Gottlieb, 1992). El primer elemento que no aparece en los subtítulos en español es el nombre del agente, a saber, “Piazza”; se trata de un caso de cancelación. Luego, encontramos la parte sujeta a reducción, “della Repubblica italiana” y, finalmente, el resto de la frase es fruto de condensación.

Ej. 31:

01:00:30.958 - 01:00:33.500	<i>E dopo gli Esteri, passiamo al Costume.</i>	<i>Tras los asuntos exteriores, los locales.</i>
01:00:33.583 - 01:00:35.583	<i>O meglio, rimaniamo agli Esteri,</i>	<i>O mejor dicho, hablaremos de un local</i>
01:00:35.666 - 01:00:37.458	<i>ma ci rimaniamo in costume.</i>	<i>que está en el exterior.</i>

Este es un ejemplo interesante de la estrategia de subtitulación llamada transcripción (Gottlieb, 1992) o adaptación (Hurtado Albir, 2001), utilizada en este caso para trasladar un juego de palabras del italiano al español, que requiere además mucha fantasía por parte del traductor. En los subtítulos en italiano, el juego de palabras se crea a partir de las palabras “Esteri” y “Costume”, ya que la primera se utiliza habitualmente para referirse a acontecimientos que tienen lugar fuera de Italia, en países extranjeros, mientras que la segunda es polisémica: indica la conducta general de la sociedad, o sea, “il particolare comportamento di una società relativamente a determinati aspetti della vita pubblica” (Diccionario Treccani) pero también el traje de baño. En resumen, el periodista anuncia que la siguiente noticia (relativa a la Isla de las Rosas) trata de asuntos exteriores, por la que tenemos que ponernos un traje de baño. Está claro que en español ese juego de palabras no tendría sentido, pero creemos que el traductor español ha encontrado una solución ideal, acorde con el sentido general del original. En español el juego de palabras se crea entre la palabra “local” y la palabra “exterior”; primero el subtitulador hace referencia a los asuntos exteriores y locales, y después habla de un local (la Isla de las Rosas) que está en el exterior, en el sentido de “fuera”.

Ej. 32:

00:05:38.916 - 00:05:45.791	<i>♪ Dottore, dottore</i> <i>Dottore del buco del cul, vaffancul ♪</i>	<i>Licenciado, y un huevo.</i>
-----------------------------------	---	--------------------------------

Éste es un ejemplo clásico de transcripción (Gottlieb, 1992) o adaptación (Hurtado Albir, 2001), en el que se reemplaza un elemento cultural por otro, perteneciente a la cultura de llegada. No sabemos mucho sobre la canción italiana, salvo que probablemente ya existía en el siglo XVI y que se utiliza hoy en día como felicitación. Hasta ahora, no existen estudios acreditados sobre el tema, por lo que nos hemos visto obligados a basarnos en un blog encontrado en la red⁹. Lamentablemente, no hemos podido encontrar ninguna información sobre la expresión española, ni siquiera parcial, y ni siquiera consultando el Diccionario panhispánico de dudas de la RAE (<https://www.rae.es/dpd/>) y Google Scholar (<https://scholar.google.com/>). Podemos suponer que tiene la misma función que la expresión italiana.

Ej. 33:

01:11:21.500	E che è, l'abbonamento	No es una suscripción a
-	a <i>Famiglia Cristiana</i> , che lo disdici?	<i>Familia cristiana</i> .
01:11:24.666		

Aquí nos centramos en la traducción española de “Famiglia Cristiana”, una semanario de inspiración católica. Después de investigar un poco en la red, nos dimos cuenta de que en España no existe la revista “Familia cristiana”. Por eso pensamos que el subtitulador dejó la referencia esperando que el espectador la captara por el contexto de la escena, en la que Franco Restivo (ministro del Interior) dice que no se puede renunciar a la ciudadanía italiana porque no es una suscripción a una revista. En cuanto a la técnica de subtítulos/traducción empleada, se trata de transposición (Gottlieb, 1992), calco o incluso traducción literal (Hurtado Albir, 2001). Más concretamente, consiste en un calco léxico literal.

Ej. 34:

⁹[https://www.chiamamicitta.it/quel-dottore-avra-bisogno-c/#:~:text=Del%20resto%20gli%20antropologi%20ipotizzano,pasta%20di%20tutti%20gli%20altri.\(24/07/2023\)](https://www.chiamamicitta.it/quel-dottore-avra-bisogno-c/#:~:text=Del%20resto%20gli%20antropologi%20ipotizzano,pasta%20di%20tutti%20gli%20altri.(24/07/2023))

00:12:39.125 - 00:12:41.458	Sono un associato di diritto internazionale.	No soy tu abogada. Soy profesora de Derecho Internacional.
00:12:41.541 - 00:12:43.750	Vero. Che sfiga. Non ce ne facciamo un cazzo.	Qué mal, el derecho internacional es inútil...

Hemos dejado este ejemplo para el final porque, a nuestro entender, es difícil de clasificar. En esta escena, Giorgio y Gabriella se ven detenidos por la policía porque el vehículo en el que viajan, construido por Giorgio, no tiene ni matrícula ni documentos y Giorgio no tiene carnet de conducir. Es en ese momento cuando el hombre, en un intento de salvar su posición, dice a los agentes que Gabriella es su abogada, lo cual no es cierto porque Gabriella es simplemente una profesora de derecho internacional. De ahí el chiste irónico de Giorgio sobre la inutilidad del derecho internacional en ese caso.

Aunque podemos identificar fácilmente el elemento que ha sufrido un proceso de cancelación (“Vero”), creemos que hay varias estrategias implicadas en la transformación de “Non ce ne facciamo un cazzo” en “el derecho internacional es inútil...”. Por un lado, identificamos sin duda la presencia de la condensación porque el contenido se ha reformulado con palabras diferentes. Al mismo tiempo, la falta del matiz irónico que también da la presencia del lenguaje vulgar, especialmente en un contexto en el que están presentes unos policías, confiere a la expresión española un carácter anodino. Además, decir “el derecho internacional es inútil”, hace que parezca que es una disciplina inútil en general, y no en ese caso concreto. Por estas razones, encontramos características de la estrategia de neutralización (Lomheim, 1995; 1999), ya que se elimina por completo cualquier connotación intrínseca del subtítulo original.

5.1.2 Aspectos técnicos

A continuación, compararemos los subtítulos en italiano y español peninsular desde un punto de vista técnico, teniendo en cuenta las convenciones analizadas en la parte teórica, especialmente las de Netflix.

La primera diferencia que notamos es la presencia de elementos entre corchetes en los subtítulos en italiano. Al fin y al cabo, se trata de subtítulos acompañados de la

abreviatura “CC”, es decir, están especialmente diseñados para personas sordas y con deficiencia auditiva (SPS). Por esta razón, los contenidos entre corchetes añaden información que de otro modo no sería comprensible para ese tipo de público. Está claro que el subtitulador solo tiene en cuenta estos elementos si son relevantes para la comprensión de la película. De ahí que podamos encontrar indicaciones sobre:

- Efectos sonoros, acciones y comportamientos de los personajes: [colpi di tosse], [a bassa voce], [tutti in coro], [bussa al finestrino], [sirena di una nave], [colpi di cannone], etc.
- Diálogos en otros idiomas, traducidos: por ej.: [in francese] Signor Gary.
- Cuál de los personajes está hablando, sobre todo si aparece en pantalla en un segundo momento o si está en *voice-over*: [Gabriella], [Maurizio], [Giorgio], [Peppe], [uomo 1], [presentatore], etc.
- Música ambiental y música de fondo: [musica italiana alla radio], [musica inquietante] y letras de canciones; estas últimas suelen ir acompañadas del símbolo de la nota musical al principio y al final de cada subtítulo y en letra cursiva: ♪ *Dottore, dottore Dottore del buco del cul, vaffancul* ♪. A este respecto, nos gustaría señalar que en la guía de Netflix para crear subtítulos en italiano (para la referencia de la página web véase el apartado 2.4.5), se indica claramente que todas las canciones audibles en el mismo idioma de la película que no interfieran con los diálogos deben titularse y subtitularse, si se han concedido los derechos de uso. De hecho, a lo largo de la película se escuchan varias canciones en momentos en los que no hay diálogos. Todas ellas son canciones acordes con el tema de la película y de las escenas en las que se incluyen; sin embargo, los subtítulos no dan cuenta de sus títulos. A este propósito, solo podemos especular que haya sido una decisión del subtitulador, ya que todas las canciones aparecen en los créditos, lo que sugiere que se han concedido los derechos para utilizarlas. En cualquier caso, el título de las canciones debería presentarse de la siguiente manera: [suona “Hey Joe” di Jimi Hendrix], [suona “Legata a un granello di sabbia” di Nico Fidenco], [cantante suona “Il capello” di Edoardo Vianello], [suona “Sole spento” di Caterina Caselli], etc.

Al no ser SPS, ninguno de estos elementos aparece en la versión española. Sin embargo, podemos identificar unas similitudes en el uso de la cursiva. Los principales usos de la

cursiva que hemos identificado, tanto en los subtítulos en italiano como en los en español peninsular son: destacar canciones y coros y señalar la presencia de personajes que están hablando fuera de pantalla (*voice-over*), de acuerdo con las convenciones ortotipográficas analizadas en el apartado 2.4.3 de este trabajo. A seguir, algunos ejemplos:

Ej. 35:

00:24:09.708 - 00:24:12.666	[Giorgio] <i>Spiamo come costruiscono le altre piattaforme.</i>	<i>Viendo cómo se construyen las plataformas.</i>
-----------------------------------	---	---

Ej. 36:

00:31:35.625 - 00:31:37.625	<i>Capitaneria di porto a...</i>	<i>Guardia Costera a...</i>
00:31:38.208 - 00:31:40.416	<i>a isola non identificata.</i>	<i>isla no identificada.</i>
00:31:40.500 - 00:31:44.208	<i>Vi intima subito il riconoscimento delle persone presenti</i>	<i>Deben identificarse</i>
00:31:44.291 - 00:31:46.708	<i>e la cessazione immediata di qualunque attività.</i>	<i>y cesar su actividad de inmediato.</i>

Ej. 37:

01:00:47.250 - 01:00:48.333	<i>L'isola delle Rose.</i>	<i>La Isla de las Rosas.</i>
01:00:49.125 - 01:00:54.125	<i>Il fondatore, Giorgio Rosa, parla di utopia, di libertà.</i>	<i>Su fundador, Giorgio Rosa, habla de utopía y libertad.</i>

En los primeros dos ejemplos, la cursiva indica la presencia de voces fuera de pantalla: la de Giorgio (ej. 35) y la de Guardia Costera (ej. 36). En el ejemplo 37, en cambio, la cursiva se ha empleado para marcar la voz del periodista en televisión, aunque podemos verlo.

Pero, una vez más, podemos observar una constante en las dos versiones de subtítulos, a saber, que es el traductor quien, en última instancia, decide cómo presentar los subtítulos.

Ej. 38:

00:06:14.583 - 00:06:16.625	- Mi hai preso il bicchiere! - Penitenza!	- Me has cogido la jarra. - <i>Castigo</i> .
--------------------------------	--	---

En este primer caso es el subtítulo español que difiere del italiano. En esta escena, Giorgio y sus amigos están celebrando en un bar después de haber aprobado el examen estatal de ingeniería. Giorgio se está quejando porque sus amigos están intentando hacerle cumplir un castigo tras haber perdido un juego de beber, gritándole “Castigo” todos juntos. No se trata de un *voice-over*, al contrario, podemos ver claramente a todo el grupo de amigos en la pantalla. Podemos imaginar que el subtitulador español ha utilizado la cursiva para enfatizar esta expresión.

Ej. 39:

00:15:04.125 - 00:15:06.875	[Gabriella] <i>I nazisti chiamati a rispondere delle accuse</i>	Citados para responder por varios crímenes
00:15:06.958 - 00:15:08.666	di crimini contro l'umanità	contra la humanidad, los nazis apelaron al derecho positivo,

Aquí podemos ver lo contrario: el subtítulo italiano está en cursiva y el español no. El primer subtítulo es, en realidad, una frase pronunciada en *voice-over*, Gabriella solo aparece en pantalla al principio del segundo subtítulo. Si atendiéramos a las normas generales sobre la cursiva, la versión italiana sería la correcta.

Ej. 40:

00:30:41.625 - 00:30:44.166	Sì. Per trovare l'acqua potabile.	<i>Para buscar agua potable.</i>
00:30:44.625 - 00:30:48.750	<i>Per essere un'isola a tutti gli effetti, hai bisogno di un'indipendenza idrica,</i>	<i>Para ser una isla autónoma, necesitas independencia hídrica.</i>
00:30:48.833 - 00:30:50.791	<i>e così ci siamo messi a scavare.</i>	Así que perforamos.

Se trata de un ejemplo emblemático porque nos permite darnos cuenta de lo delgada que es la línea que separa una “voz fuera de pantalla” y una “voz en pantalla”, y de cómo cada subtítulador la interpreta a su manera. En el primer subtítulo es Giorgio el que habla, de espaldas a la cámara; no sería una verdadera voz fuera de pantalla, así que la cursiva no es necesaria. Para el segundo subtítulo, ambos traductores están de acuerdo. En cuanto al tercero, la voz de Giorgio sigue siendo un *voice-over*, por lo que coincidimos con el subtítulador italiano, que ha escrito correctamente la frase en cursiva.

Una última cuestión que nos gustaría abordar en esta sección sobre los aspectos técnicos es la de los “descuidos” o incluso errores en algunos de los subtítulos.

Ej. 41:

00:09:15.708 - 00:09:18.625	- Sono le 11. - Come può vederla con quelle righe?	Perdona. Son las 23:00...
--------------------------------	---	---------------------------

Ej. 42:

01:30:40.166 - 01:30:43.083	Sono le 23:00. Eh, certo, no, scusate.	Sí, claro. Son las 23:00. Perdona.
-----------------------------------	---	---------------------------------------

En el ejemplo 41 el error reside en la grafía de la hora en el subtítulo italiano, “11”, que está escrita incorrectamente, ya que no cumple las normas sobre los números de Netflix.

Para ser correcto, el número debería aparecer como en el subtítulo español, es decir, “23:00”. Si, en cambio, observamos el ejemplo 42, vemos que la forma es correcta en ambas lenguas. Podemos suponer, por tanto, que se trató de un descuido del subtitulador italiano seguido por una falta de revisión pormenorizada del texto.

Ej. 43:

00:13:06.833 - 00:13:09.333	Mettere una targhetta sul culetto di ogni piccione	Sí, ¿por qué te obsesiona que todo esté homologado?
00:13:09.416 - 00:13:10.833	che vola in Piazza Maggiore?	¿Hay que ponerle una matrícula a los pájaros de la Piazza Maggionere?

Aquí, además de tener una división de los subtítulos muy diferente en los dos idiomas y de encontrarnos ante un ejemplo de la estrategia de subtitulación de reducción (la referencia “sul culetto” desaparece en los subtítulos en español), observamos un verdadero error en el topónimo que hace referencia a la plaza principal de Bolonia. Con el término topónimo aludimos a “los nombres de ciudades, provincias, estados y puntos geográficos” (Torre, 1994: 101), entre los que figura también “Piazza Maggiore”. A diferencia de otros topónimos mencionados durante la película como “Strasburgo”, “Bologna”, “Rimini”, la “Riviera Romagnola”, “New York”, que han sufrido un proceso de traducción al español (*Estrasburgo, Bolonia, Rimini, la Riviera Romana, Nueva York*, etc.), el subtitulador español ha querido mantener otros lugares con sus nombres originales en italiano, quizá porque no tienen “una forma ya consagrada en la lengua receptora” (Torre, 1994: 101). Entre ellos subrayamos Imola y Piazza Maggiore. Y es precisamente esta última la que se ha convertido en “Piazza Maggionere”, un lugar que no existe. Nos sorprende una vez más que no se haya hecho una cuidadosa revisión de los subtítulos.

A modo de conclusión, podemos extraer algunas consideraciones generales sobre el cumplimiento de las normas de subtitulación. Uno de los objetivos de este Trabajo de Fin de Máster es, de hecho, ver cómo se aplican las estrategias de subtitulación y todas

las demás convenciones relativas a la práctica de subtítulos. Por un lado, pudimos encontrar una cierta continuidad en la aplicación de las estrategias de subtítulos; por otro, en lo que atañe a los aspectos técnicos, descubrimos que incluso dentro de los mismos subtítulos existen discrepancias y errores que podrían evitarse.

5.1.3 Aspectos lingüísticos

Este Trabajo de Fin de Máster, además de centrarse en los aspectos que atañen directamente a la subtítulos, también considera la traducción desde el punto de vista lingüístico. Por ello, en el siguiente apartado nos dedicaremos a analizar y comentar algunos aspectos lingüísticos especialmente interesantes que encontramos en los subtítulos en español.

Empecemos por considerar algunos casos en los que en los subtítulos en español hay un cambio en el uso de los pronombres personales y en ocasiones también en el registro.

Ej. 44:

00:13:17.750	Tu la rompi facendo...	Lo romperá. Él no sabe arrancarlo.
-	Non sai mica come si accende.	
00:13:20.333		

Ej. 45:

00:13:24.500	Come, sotto sequestro? Sta scherzando?	¿Confiscado?
-	Salvatore, cosa fai?	Será una broma. Salvatore, espere.
00:13:27.791		
00:13:27.875	- Fermo! Così spacchi tutto!	- Espere. Lo va a romper.
-	- Deve rimanere a distanza.	- Apártese.
00:13:30.625		
00:13:30.708	- Non mi ha ascoltato...	- ¿No me oye?
-	- Non puoi fare così!	- Lo va a romper.
00:13:32.958		

Ej. 46:

01:06:09.250 - 01:06:10.583	La vedi questa valigetta?	¿Ve esta cartera?
--------------------------------	---------------------------	-------------------

Ej. 47:

01:06:22.833 - 01:06:26.291	Scusa, poi l’hai detto tu stesso. Fate le stesse cose.	Usted lo ha dicho. Aquí se hace lo mismo.
-----------------------------------	---	---

En todos los ejemplos mencionados (44, 45, 46, 47), podemos observar una transición del pronombre personal de segunda persona singular italiano “tu” al pronombre personal de tercera persona singular español, tanto en la forma “él” como en la forma de cortesía “usted”. Por consiguiente, el uso de “él” y de “usted” se ve acompañado de sus respectivas formas verbales conjugadas correctamente. Así podemos encontrar: “*Tu* la rompi” > “(Él/Usted) Lo romperá”; “(Tu) Non sai mica [...]” > “Él no sabe [...]”; “(Tu) cosa fai?” > “(Usted) espere”; “(Tu) La vedi [...]?” > “¿(Usted) Ve [...]?”; “l’hai detto tu [...]” > “Usted lo ha dicho”, etc. Además, encontramos un caso (ej. 47) en el que de una forma personal en italiano se pasa a una impersonal en español: “Fate le stesse cose” > “Aquí se hace lo mismo”. Quizá todos los ejemplos mencionados puedan considerarse casos de la técnica de traducción de la modulación (Hurtado Albir, 2001); en ellos figuran dos diferentes tipos de cambio de perspectiva: de informal a formal y de personal a impersonal. Si consideramos las escenas en las que se producen estos intercambios, nos damos cuenta de que todas ellas son escenas en las que incluso en italiano habría sido oportuno el uso de la forma de cortesía. En los ejemplos 44 y 45, Giorgio se dirige a un policía, mientras que en los 46 y 47 un agente de los servicios secretos italianos habla con Giorgio. Sin embargo, creemos que modificar este detalle, por insignificante que parezca, supone cambiar matices del significado original.

Ej. 48:

00:30:23.750 - 00:30:26.041	<i>Quindi voi avete trasportato dei tubi,</i>	¿Así que transportaron los tubos,
00:30:26.125 - 00:30:27.833	li avete piantati sul fondale,	los instalaron en el lecho marino,
00:30:28.333 - 00:30:31.458	avete costruito una piattaforma di 400 metri quadrati	construyeron una plataforma de 400 metros cuadrados
00:30:32.125 - 00:30:33.708	e nessuno vi ha detto niente?	y nadie les dijo nada?

Una vez más, nos enfrentamos a una modificación en el uso de los pronombres personales. Del “voi” italiano pasamos a “ustedes” en español. Pero no es el único cambio; de hecho, podemos notar también dos tiempos verbales diferentes, el “trapassato prossimo” en los subtítulos italianos y el “pretérito perfecto simple” en español. Esta diferencia se debe al hecho de que la misma función se expresa a través de dos distintos tiempos verbales en los dos idiomas. El “trapassato prossimo”, en general, “presenta il processo come globale e concluso rispetto ad altre espressioni temporali con cui appare.” e “appare spesso in narrazioni di eventi al passato” (Enciclopedia Treccani); como en este caso, en el que lo que suponemos ser un funcionario del Consejo de Europa se refiere a acciones ya concluidas en el pasado. Lo mismo podemos decir del “pretérito perfecto simple”, que “indica que la acción, el proceso o el estado expresados por el verbo se sitúan en un punto anterior al momento del habla.” (DLE). El tiempo verbal correspondiente al “trapassato prossimo” italiano sería el “pretérito perfecto compuesto”, pero tiene un empleo muy diferente, a saber, situar “la acción, el proceso o el estado expresados por el verbo en un momento anterior al presente en un lapso no concluido.” (DLE). Por muy afines que parezcan el español y el italiano, es solo estudiando el idioma y deteniéndonos en los detalles que descubrimos que no son tan similares como parecen, y el uso de los verbos es un ejemplo.

Ej. 49:

01:13:55.416 - 01:13:59.250	E la storia del <i>natural born citizen</i> ? Sono mesi che ne parliamo.	Iba a ser el primer ciudadano nacido aquí. Lo dijimos hace meses.
-----------------------------------	---	---

En este ejemplo, la expresión inglesa *natural born citizen* debe interpretarse en sentido metafórico. Su significado original remite a la condición de una persona nacida en EE.UU. y por tanto ciudadana por nacimiento, que no ha tenido que pasar por un procedimiento de naturalización más adelante en la vida¹⁰. En este subtítulo, Giorgio está hablando con Franca, una chica embarazada que trabaja de camarera en el bar de la Isla. Rosa esperaba que Franca diera a la luz en la Isla, de modo de tener el primer ciudadano nativo (o sea, el primer *natural born citizen*) de la Isla de las Rosas. Como afirma Zamora Muñoz, “el hablante español es menos proclive que el italiano al uso de anglicismos.” (2021: 56); además, en español no figura una expresión parecida a la inglesa, así que el subtitulado tuvo que encontrar una solución empleando la técnica de la descripción (Hurtado Albir, 2001), explicando el concepto en pocas palabras.

Ej. 50:

01:30:15.458 - 01:30:18.666	Un souvenir che vendiamo a centinaia di turisti.	Es un <i>souvenir</i> para los turistas.
--------------------------------	---	--

Hemos propuesto este ejemplo para destacar un aspecto que diferencia al español y al italiano en cuanto a la adopción de términos extranjeros en su vocabulario. La palabra en cuestión es “souvenir”, de origen francés. En ambos casos se trata de un préstamo, es decir “un elemento léxico que por lo general una lengua toma de otra” (Trovato, 2021c: 98); mejor dicho, es un préstamo directo no adaptado o un extranjerismo que tanto el español como el italiano han acogido en su patrimonio léxico sin ningún tipo de modificación. Sin embargo, sí hay una diferencia. Como podemos ver, aunque se trata de extranjerismos en ambos casos, la palabra “souvenir” aparece en cursiva en el subtítulo en español. De hecho, la cursiva se utiliza para indicar la presencia de un término en un idioma extranjero (Díaz Cintas, 2012: 110). En cambio, en italiano no aparece en cursiva

¹⁰ https://www.law.cornell.edu/wex/natural_born_citizen (26/07/2023)

porque, evidentemente, el italiano ha hecho suya esta palabra y no cree necesario subrayar su origen extranjero.

Ej. 51:

01:31:06.333 - 01:31:08.291	Sì, ho preso un panino in Autogrill.	Un sándwich en la gasolinera.
--------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------

Con respecto a este ejemplo, queremos hacer hincapié en la traducción de la palabra “panino”. En lugar de “bocadillo”, quizá porque tiene más sílabas, el subtitulador ha optado por la palabra de origen inglés “sándwich”. Ya sabemos que la lengua española es más reticente a la hora de adoptar anglicismos, pero que al mismo tiempo algunos neologismos ingleses se han incorporado al vocabulario español (Zamora Muñoz, 2021:56), entre ellos figura “sándwich”. En cuanto a la clasificación de esta palabra, del Barrio de la Rosa (2021: 201) sugiere que se trata de un préstamo adaptado a la pronunciación española, como podemos comprobar por la presencia del acento en la “a”. Por la misma razón, no es necesario escribir este término en cursiva.

En este subtítulo también podemos ver un caso de generalización (Hurtado Albir, 2001) o hiperonimia (Lomheim, 1995; 1999), al traducir “Autogrill” en “gasolinera”. Por su parte, el subtitulador no tenía otra alternativa porque el concepto de Autogrill en España es diferente y no está tan generalizado como en Italia. Al mismo tiempo, creemos que se ha producido un ligero cambio de significado, ya que bajo “gasolinera” en el DLE encontramos “establecimiento donde se vende gasolina”, mientras que bajo “autogrill” en el diccionario Treccani hallamos una definición con matices de significado diferentes, especialmente en lo que se refiere a la posibilidad de comer en la estructura: “posto di ristoro, o anche ristorante, su un’autostrada, di solito annesso a una stazione di servizio.”

5.2 Subtítulos en español europeo vs. Subtítulos en español

Ahora pasaremos revista a las principales diferencias entre los subtítulos en español europeo (español peninsular) y los subtítulos en español (español de América), siempre teniendo como referencia los en italiano.

Primero, algunas consideraciones generales. Podemos identificar una diferencia numérica sustancial entre los subtítulos en los dos idiomas: 1480 en español europeo, 1518 en español, con una diferencia de 38 subtítulos. Sorprendentemente, los subtítulos en español de América superan numéricamente a los en italiano, con una diferencia de 12 subtítulos más para los en español. En otras palabras, los subtítulos en español de América son los más cuantiosos en comparación con las demás versiones. Esto se debe principalmente a una mayor fragmentación de las frases, que acaban ocupando más de un subtítulo.

5.2.1 Las estrategias de subtitulación

A partir de los subtítulos en italiano y los en español peninsular, podemos identificar unas tendencias diferentes en las estrategias de subtitulación de los subtítulos en español de América.

Empecemos por una comparación entre las dos versiones de subtítulos en español. La estrategia de subtitulación que parece prevalecer en los subtítulos en español de América respecto a los en español peninsular es la de la expansión (Gottlieb, 1992), adición (Lomheim, 1995; 1999) o ampliación lingüística (Hurtado Albir, 2001). De hecho, en los subtítulos en español de América (izquierda) aparecen elementos que han sido eliminados por el traductor de los subtítulos en español peninsular (derecha).

Ej. 52:

00:04:35.708 – 00:04:39.250	¿ Y qué puede hacer por usted , Sr. Rosa , el Consejo de Europa?	¿En qué puede ayudarle el Consejo de Europa?
--------------------------------	--	---

Ej. 53:

00:04:59.541 – 00:05:04.333	Sí... No, nunca dije que la creé. Soy ingeniero. Simplemente la construí.	No he dicho que la creara. Soy ingeniero. La construí.
-----------------------------------	--	---

Ej. 54:

00:08:43.208 – 00:08:46.291	cuando rompiste su TV en el partido Italia vs. Rusia.	Cuando le explotó el televisor por tu culpa
--------------------------------	---	--

Ej. 55:

00:27:03.583 – 00:27:05.416	¿De dónde sacaste tanto dinero?	¿De dónde las has sacado?
--------------------------------	--	---------------------------

Ej. 56:

00:45:44.416 – 00:45:46.541	¿Embarazada? ¿Cómo que embarazada?	¿Cómo que estás embarazada?
--------------------------------	--	-----------------------------

Ej. 57:

01:38:38.333 – 01:38:40.625	¿Enviaste un acorazado desde Venecia?	¿Has desplegado un acorazado?
--------------------------------	--	-------------------------------

Ej. 58:

00:10:08.583 – 00:10:11.791	- Giorgio... - ¿ Me recuerdas por qué nos separamos?	- Giorgio... - ¿Por qué nos separamos?
-----------------------------------	---	---

En los ejemplos de 52 a 58 figuran elementos que han sido eliminados de los subtítulos en español peninsular mediante las estrategias de subtitulación de cancelación, reducción y condensación (Gottlieb, 1992), que ya hemos visto en el análisis de los subtítulos en español peninsular. En general, podemos observar que los subtítulos en español de América se parecen mucho más a los en italiano que a los en español peninsular, a pesar de ser en el mismo idioma.

Ej. 59:

00:09:58.500 – 00:10:00.916	- ¿Margherita murió? - Hace dos meses.	- ¿Tu abuela falleció? - Hace dos meses.
--------------------------------	---	---

Como podemos ver, la referencia italiana a “nonna Margherita” se traduce de dos maneras diferentes, utilizando la misma estrategia de subtitulación, es decir, la reducción (Gottlieb, 1992), solo que el subtitulador latinoamericano ha preferido dejar el nombre propio de la abuela (Margherita). Entendemos que se trata de la abuela de Giorgio gracias al contexto ofrecido por uno de los subtítulos anteriores, que menciona a “el sofá de mi abuela”. Tras estas consideraciones, nos parece más adecuada la solución en español de América, porque no elimina el nombre de la abuela.

Ej. 60:

00:10:39.541 – 00:10:41.791	No será el Jaguar de Diabolik, pero...	No es el coche de Diabolik, pero...
--------------------------------	---	--

Ej. 61:

00:17:28.875 – 00:17:32.625	Inventas juguetes que te hacen arrestar.	Inventas cosas que hacen que te acaben deteniendo.
--------------------------------	---	---

Ej. 62:

01:29:42.375 – 01:29:44.458	El cazador y sus sabuesos.	El cazador y sus perros.
--------------------------------	----------------------------	--------------------------

Ej. 63:

00:55:15.291 – 00:55:19.083	Lo sé, Giovanni, pero si te has dado cuenta, los alumnos	Lo sé, pero por si no lo sabías, los universitarios
--------------------------------	--	--

Ej. 64:

01:11:21.416 – 01:11:24.666	No es una suscripción a una revista que puedes cancelar.	No es una suscripción a <i>Familia cristiana</i> .
--------------------------------	---	---

De los cinco ejemplos aquí arriba, algunos ya los hemos tenido en cuenta en el análisis de los subtítulos en español peninsular en lo que respecta a las estrategias de subtitulación de hiperonimia e hiponimia (Lomheim, 1995; 1999) y a las técnicas de traducción de

generalización y particularización (Hurtado Albir, 2001), para mostrar en qué se diferenciaban de los en italiano. Aquí también podemos ver que hay diferencias entre español y español europeo, especialmente en los tres primeros ejemplos: *Jaguar* > *coche* (ej. 60); *juguetes* > *cosas* (ej. 61); *sabuesos* > *perros* (ej. 62). Una vez más, averiguamos que corresponden exactamente a los subtítulos en italiano: *Jaguar* > *Jaguar*; *giocattoli* > *juguetes*; *bracchi* > *sabuesos*.

Solo en el ejemplo 63 el traductor ha propuesto una traducción diferente de la versión original en italiano (*ragazzi* > *alumnos*), utilizando la misma técnica/estrategia que, en los subtítulos en español peninsular, la particularización o hiponimia: *alumnos* > *universitarios*.

Por último, en el ejemplo 64, la referencia a la revista “*Famiglia Cristiana*” que se ha mantenido en los subtítulos en español peninsular (*Familia cristiana*) desaparece en los subtítulos en español de América tras la aplicación de técnica/estrategia de generalización (Hurtado Albir, 2001) o hiperonimia (Lomheim, 1995; 1999), convirtiéndose en “revista”. De esta manera, todo el público puede comprender fácilmente el significado del subtítulo, sobre todo si consideramos que una revista llamada *Familia Cristiana* existe solo y únicamente en Argentina¹¹.

Ej. 65:

01:00:30.958 – 01:00:33.500	<i>De asuntos extranjeros a estilo de vida.</i>	<i>Tras los asuntos exteriores, los locales.</i>
01:00:33.583 – 01:00:37.458	<i>O seguimos en asuntos extranjeros, pero sobre la vida con estilo.</i>	<i>O mejor dicho, hablaremos de un local que está en el exterior.</i>

Tanto como en los subtítulos en español peninsular, la estrategia de subtitulación aquí presente es la de la transcripción (Gottlieb, 1992) o adaptación (Hurtado Albir, 2001). Notamos que en los subtítulos en español de América se hace referencia a “asuntos extranjeros” y no a “asuntos exteriores”, y que para remitir a lo que en italiano llamamos

¹¹ <http://www.familiacristiana.org.ar/index.html> (02/08/2023)

“Costume”, el subtítulador creado un simpático juego de palabras entre “estilo de vida” y “vida con estilo”.

Ej. 66:

00:05:45.916 – 00:05:51.250	<i>¡Doctor mis polainas, a la mierda!</i>	<i>Licenciado, y un huevo.</i>
--------------------------------	---	--------------------------------

Este es otro ejemplo de transcripción (Gottlieb, 1992) o adaptación (Hurtado Albir, 2001). Como en el caso de la expresión presente en el subtítulo en español peninsular, no conseguimos encontrar informaciones sobre el origen, el significado y el uso de *¡Doctor mis polainas, a la mierda!* En ningún sitio web a nuestra disposición. Solo podemos suponer que cumple la misma función que *Dottore, dottore, dottore del buco del cul, vaffancul.*

Ej. 67:

00:12:41.458 – 00:12:44.041	Rayos. Maldita ley internacional inútil...	Qué mal, el derecho internacional es inútil...
--------------------------------	---	---

Este ejemplo sirve para demostrar que, entre las muchas diferencias entre los subtítulos en español peninsular y español de América, también podemos encontrar similitudes. En este caso, los subtítulos expresan los mismos contenidos en las dos versiones españolas, que se alejan de los matices de significado del original italiano, que ya hemos comentado en el ejemplo 34.

5.2.2 Aspectos técnicos

En esta sección consideraremos algunos aspectos técnicos significativos, tales como: el uso de la cursiva y la presencia de algunos errores o descuidos.

Ej. 68:

00:30:23.625 - 00:30:26.125	<i>Así que transportaron unos pilaes,</i>	¿Así que transportaron los tubos,
--------------------------------	---	-----------------------------------

Nuevamente nos enfrentamos a un uso de la cursiva para indicar las voces fuera de pantalla que podríamos calificar como “arbitrario”, es decir, dependiente del propio subtítulador. Una situación similar ya se presentó en el análisis entre los subtítulos en italiano y en español peninsular (ejemplos 38-40), en la que algunas voces en *off* no estaban correctamente escritas en cursiva. En el ejemplo que presentamos, el subtítulo en español de América está correctamente escrito en cursiva, el en español peninsular no.

Ej. 69:

00:23:59.250 - 00:24:01.083	Si es a 10 km de la costa.	Donde queramos. Siempre que esté a seis millas de la costa.
--------------------------------	----------------------------	--

Ej. 70:

01:51:52.708 - 01:51:55.333	DE 11 A 22 KILÓMETROS EN TODO EL MUNDO.	de 6 a 12 millas náuticas en todo el mundo.
--------------------------------	--	--

En los ejemplos 69 y 70 podemos ver cómo en los subtítulos en español de América las millas náuticas (“miglia nautiche” en italiano) se han convertido en kilómetros, aunque no hay ninguna indicación al respecto en la guía con las convenciones de Netflix.

Ej. 71:

00:09:15.125 - 00:09:16.625	Lo siento. Son las 11...	Perdona. Son las 23:00...
--------------------------------	--------------------------	---------------------------

Ej. 72:

01:30:40.125 - 01:30:43.083	Sí, claro. Son las 11 p. m. Lo siento.	Sí, claro. Son las 23:00. Perdona.
--------------------------------	---	------------------------------------

Ej. 73:

00:41:50.541 - 00:41:53.541	SALE CADA MAÑANA 10:30, REGRESA 17:45	CADA MAÑANA SALIDA A LAS 10:30, REGRESO A LAS 17:45
--------------------------------	--	---

Ya hemos visto cómo en los subtítulos en italiano y en los en español peninsular se prefiere el sistema de 24 horas al escribir la hora y las diferentes partes del día. Para los subtítulos en español de América, en cambio, el subtitulador puede elegir entre el sistema de 24 horas o el de a. m. y p. m. En los ejemplos 71 y 72 el traductor ha optado por utilizar a.m. y p.m. Para ser más precisos, nos gustaría señalar que en el primer subtítulo falta la mención p. m. Sin embargo, este sistema se ve completamente subvertido al final de la película, cuando el subtitulador empieza a utilizar el sistema de 24 horas. En este caso, “17:45” debería ser “5:45 p. m.”, y a “10:30” deberíamos añadir “a. m.” Aunque no podemos considerarlo un error, se trata sin duda de una falta de coherencia por parte del subtitulador.

5.2.3 Aspectos lingüísticos

Ej. 74:

01:13:55.416	¿Y nuestro ciudadano nativo?	Iba a ser el primer ciudadano
-	Llevamos meses hablando de eso.	nacido aquí.
01:13:59.250		Lo dijimos hace meses.

La expresión en la que queremos centrarnos es “ciudadano nativo”, traducción al español de “*natural born citizen*”, presente en los subtítulos italianos. No volveremos a explicar el significado y el contexto de uso de esta expresión, pues ya la hemos tratado en el ejemplo 49; nos limitaremos, por tanto, a señalar que su traducción es muy similar a la del español peninsular (“primer ciudadano nacido aquí”) y que aquí también se ha utilizado la técnica de traducción de la descripción (Hurtado Albir, 2001). De nuevo, el uso del inglés desaparece de ambas versiones de subtítulos en español.

Ej. 75:

01:30:15.500 -	Solo un recuerdo,	Es un <i>souvenir</i> para los turistas.
01:30:18.416	vendemos muchos a los turistas.	

En este ejemplo, sin embargo, es la palabra de origen francés “*souvenir*” la que desaparece del subtítulo en español de América y se substituye por su traducción al español.

Ahora bien, observando este ejemplo y el anterior, podemos ver que, aunque las dos versiones de subtítulos comparten el mismo idioma, es decir, el español, los resultados no siempre coinciden. Mejor dicho, a veces las soluciones propuestas por los subtituladores son similares, mientras que otras veces van en dos direcciones diferentes, como en este caso.

Dentro de los aspectos lingüísticos también hallamos el uso del español neutro, que ya hemos comprobado ser una variante lingüística recomendada por la hoja de estilo de Netflix, la cual alude a un enfoque lingüístico neutro. Sin embargo, de todos los aspectos morfosintácticos y léxicos analizados en el capítulo dedicado al español neutro (4.3), son dos los que parecen llevarse a la práctica en los subtítulos en español de América. El primero es la eliminación total del *vos* para referirse a la segunda persona del singular, sustituido por el *tú*, como podemos ver en los ejemplos que siguen:

Ej. 76:

00:47:10.958 - 00:47:14.083	Necesito trabajo. Y tú necesitas alguien para el bar.
-----------------------------	--

Ej. 77:

00:16:23.750 - 00:16:25.416	- Tú vienes conmigo. - Sí.
-----------------------------	-------------------------------

Ej. 78:

00:09:00.916 - 00:09:03.875	¿Cómo lo sabes? Ahora tú no respondes.
-----------------------------	--

Y el segundo, o sea, la presencia del pronombre personal *usted/ustedes* acompañado de las formas verbales correspondientes en casos en los que en italiano y español peninsular el pronombre utilizado es *voi/vosotros*:

Ej. 79:

00:08:22.583 - 00:08:24.916	¿Cuánto estuvieron juntos? ¿Unos meses?
00:08:22.583 - 00:08:24.916	¿Cuánto estuvisteis juntos? ¿Unos meses?

00:08:22.583 - 00:08:24.916	Quant'è che eravate insieme? Qualche mese?
-----------------------------	---

Ej. 80a:

00:21:52.875 - 00:21:55.875	Este hombre que los recibió en momentos de necesidad
00:21:55.958 - 00:22:00.541	cuando ustedes, con solo desesperación,
00:22:00.625 - 00:22:04.666	llegaron aquí desde sus tierras lejanas y salvajes.

Ej. 80b:

00:21:52.875 - 00:21:55.875	Os acogió en época de necesidad
00:21:55.958 - 00:22:00.541	cuando apestabais a desesperación
00:22:00.625 - 00:22:04.666	y llegasteis aquí desde una tierra lejana y salvaje.

Ej. 80c:

00:21:52.791 - 00:21:55.875	Quest'uomo che vi ha accolti nel momento del bisogno,
00:21:56.000 - 00:22:00.541	quando voialtri, vestiti soltanto della vostra disperazione,
00:22:00.625 - 00:22:04.666	giungevate qua, dalle vostre terre lontane e selvagge.

Ej. 81:

00:40:14.375 - 00:40:18.750	- ¿Construyeron todo esto ustedes solos? - Sí, así es.
00:40:14.375 - 00:40:18.750	- ¿Lo construisteis todo solos? - Sí.
00:40:15.708 - 00:40:18.750	- avete costruito da soli tutto questo? - [Giorgio] Sì.

De hecho, como señala Petrella (1997), el español neutro prevé una “ausencia de *vosotros* y sus formas verbales para la segunda persona plural”. En cuanto al resto de las características del español neutro esbozadas anteriormente, no hemos observado una presencia tal que represente una tendencia generalizada a lo largo de la película.

Desde el punto de vista léxico, sin duda notamos diferencias terminológicas entre el español de América y el español peninsular. A veces se trata simplemente de sinónimos de las palabras que encontramos en los subtítulos en español peninsular, mientras que en otros casos nos hallamos ante términos específicos pertenecientes al abanico léxico del español de América. De todas formas, el lenguaje utilizado es un índice de preferencias en el uso de algunos términos en las dos variantes de español que también se reflejan en los subtítulos. En el caso de los americanismos, el diccionario de americanismos de la Asociación de Academias de la Lengua Española¹² ha sido una herramienta sumamente útil y valiosa en averiguar las definiciones de algunas palabras. Sin embargo, no sabemos si estas palabras también forman parte del español neutro, debido a la falta de una norma común a este respecto (Petrella, 1997).

Entre todos, destacamos los siguientes términos y expresiones:

- Coche (español peninsular) – Auto (español de América). Coche y auto son sinónimos. En la entrada del diccionario, bajo la voz “auto”, encontramos: “automóvil (coche)” (DLE);
- Informe (español peninsular) – Expediente (español de América). Informe se define como “Descripción, oral o escrita, de las características o circunstancias de un suceso o asunto”; en cambio, un expediente es el “Conjunto de todos los papeles correspondientes a un asunto o negocio” (DLE). Sus definiciones, aunque distintas, son similares; por lo tanto, ambos términos son sinónimos;
- Despacho (español peninsular) – Oficina (español de América). Aunque con significados ligeramente diferentes, estos dos términos también pueden considerarse sinónimos. Despacho: “Local destinado al estudio o a una gestión profesional”; Oficina: “Local donde se hace, se ordena o trabaja algo” (DLE).
- Castigo (español peninsular) – Prenda (español de América). Un castigo es una “Pena que se impone a quien ha cometido un delito o falta”; a su vez, prenda se

¹² <https://www.asale.org/damer/> (23/08/23)

define como “Cosa que se da o hace en señal, prueba o demostración de algo” (DLE). En el caso de la película, Giorgio ha perdido un juego de beber y como castigo debería besar a la primera chica que entre en el bar donde está con sus amigos para celebrar su grado en ingeniería.

- Copa/Chupito (español peninsular) – Trago (español de América). Según el diccionario de americanismos, un trago se define como “bebida alcohólica” y su uso se extiende tanto a España como a múltiples países latinoamericanos, de los que el diccionario proporciona la marca geográfica: *EU, Mx, Gu, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur*; además, el DLE también marca esta palabra como americanismo: “*Am.* Copa de una bebida alcohólica” y “*Am.* Bebida alcohólica.”;
- Carnet de conducir (español peninsular) – Licencia (español de América). En el diccionario de americanismos, licencia: “*Mx, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, PR, Co, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur.* Permiso oficial para conducir automóviles.”;
- Documentación (español peninsular) – Registro (español de América). Antes de seguir con las definiciones, parece oportuno explicar el contexto de uso de estos dos términos en la película; un policía le pide a Giorgio “Documenti, patente e libretto”, o sea, carnet de conducir/licencia y toda la documentación relacionada con el coche, como el permiso de circulación. En aras de la brevedad, el conjunto se ha resumido en “documentación” en una versión y “registro” en la otra. De hecho, teniendo claro el contexto dado por la escena que se desarrolla en la pantalla, “documentación” es una solución que funciona ya que se define como “Documento o conjunto de documentos, generalmente de carácter oficial, que sirven para la identificación personal o para documentar o acreditar algo” (DLE). El “Registro” puede ser un sinónimo de “Licencia de conducir” en *Paraguay* y *Argentina* (diccionario de americanismos), pero la definición que realmente nos interesa es la que se refiere a “Padrón y matrícula” (DLE);
- Conducir (español peninsular) – Manejar (español de América). En el diccionario de americanismos, manejar: “*Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Py, Ar, Ur.* Conducir un vehículo.”;
- Normas de tráfico (español peninsular) – Códigos de tránsito (español de América). Según el diccionario de americanismos, el código de tránsito es el

“Código de circulación, conjunto de normas que regulan la circulación vial” y su uso se reduce a tan solo cuatro países: *Cu, Pe, Bo, Ch*.

- Hormigón (español peninsular) – Concreto (español de América). El concreto se define como “Material de construcción resultante de la mezcla de piedras menudas, arena, agua y cemento.” (diccionario de americanismos). Es un término cuyo uso es muy extendido: *EU, Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, RD, PR, Co, Ve, Ec, Pe, Bo, Ch, Ar, Ur*. Su peculiaridad radica en ser una palabra de origen inglés, de “concrete”. Este término es por tanto un anglicismo adoptado al español.
- Orujo (español peninsular) – Grapa (español de América). En el diccionario de americanismos, la palabra grapa remite a “Aguardiente obtenido del orujo de la uva”; su uso es limitado: *Ch, Ar, Ur*, y procede de la palabra italiana *grappa*.
- Melocotón (español peninsular) – Durazno (español de América). El diccionario de americanismos nos ofrece dos definiciones distintas de durazno, una general y una más específica: “*Gu, Ho, ES, Ni, Pa, Co, Ve, Pe, Bo, Ch, Ar*. Nombre genérico de varias especies de árboles, como el melocotonero, el pérsico y el duraznero.” Y “*Gu, Ho, ES, Pa, Co, Ve, Pe, Bo, Ch, Ar*. Fruto del durazno, globoso, amarillento, de carne apretada y jugosa con un surco longitudinal y una gran semilla protegida por una cáscara dura; es comestible.”;
- Sellos (español peninsular) – Estampillas (español de América). Una estampilla se define como “*Mx, Gu, Ho, ES, Ni, CR, Pa, Cu, Co, Ve, Ec, Pe, Ch, Py, Ar, Ur, Bo*. Pop + cult → espon. Sello de correos o fiscal.” (diccionario de americanismos);
- Jipi (español peninsular) – Hippie (español de América). Nos encontramos ante un extranjerismo procedente del inglés, la palabra “hippie”. Este término permanece inalterado y se incorpora al abanico léxico del español de América como extranjerismo o préstamo no adaptado (del Barrio de la Rosa, 2021: 201), quizás debido a la proximidad e influencia de los Estados Unidos. En el caso del español peninsular, en cambio, esta palabra ha sufrido un proceso de adaptación a la pronunciación y a la grafía española (del Barrio de la Rosa, 2021: 201). A este propósito nos gustaría reiterar que el español peninsular es más reticente a

adoptar extranjerismos en su vocabulario tal y como son (Zamora Muñoz, 2021: 56), y casi siempre es necesaria la adaptación.

- Prensa (español peninsular) – Tabloides (español de América). De nuevo, el español peninsular y el de América tienen un enfoque diferente acerca de ciertas palabras. En lugar de utilizar la palabra “prensa”, el subtitulador latinoamericano eligió “tabloides”, un préstamo adaptado del término inglés “tabloids”. Sin duda, el español de América presenta innumerables anglicismos que han pasado a formar parte de su vocabulario común, debido a la influencia predominante del inglés en la formación de extranjerismos (Saralegui, Blanco, 2001: 33).

Seguimos ahora en el ámbito lingüístico para comentar algunos aspectos relativos a la transferencia del llamado lenguaje soez a los subtítulos en español. El empleo del lenguaje vulgar, soez o malsonante, que también incluye términos o expresiones groseras u ofensivas, ha ido ganando popularidad en los últimos tiempos en diferentes situaciones comunicativas (Trovato, 2021b: 242). A estas situaciones comunicativas cabe añadir, sin duda, los productos audiovisuales, tales como esta película. Lo que más nos interesa a este respecto es analizar de qué forma los traductores han afrontado este asunto, que desde siempre se considera “muy delicado, susceptible de herir sensibilidades, dependiendo de las tradiciones culturales de los individuos” (Trovato, 2021b: 242). De hecho, comprobamos que el subtitulador latinoamericano ha dedicado un tratamiento diferente a ese tipo de lenguaje que el subtitulador español y, en consecuencia, el resultado difiere de los subtítulos italianos.

Como primer paso, ofrecemos ejemplos que comparan los subtítulos en italiano con los en español peninsular.

Subtítulos en italiano	Subtítulos en español peninsular
Ma che <i>cazzo</i> fai, te?	¿Qué <i>coño</i> haces?
<i>Cazzo.</i>	<i>Joder.</i>
Vero. Che sfiga. Non ce ne facciamo un <i>cazzo</i> .	Qué mal, el derecho internacional es inútil...
Che <i>cazzo</i> di gomme abbiamo montato?	¿Qué <i>mierda</i> de gomas lleva?
Ma che rischiato.	Arriesgado no, un <i>puto</i> suicidio.

Ci stiamo suicidando, <i>cazzo</i> .	
Dai! Che <i>cazzo</i> aspetti? Corri! Sbrigati!	¿A qué <i>coño</i> esperas? Date prisa. Ve.
- Ma chi <i>cazzo</i> è questo qui? - Un ragazzo nuovo.	- ¿Quién <i>coño</i> es? - El nuevo.
Secondo me è <i>rincoglionito</i> , altro che ingegnere bravissimo.	Pues a mí me parece <i>retrasado</i> .
Ma te l'immagini, un'isola tutta nostra dove fare quel <i>cazzo</i> che ci pare?	¿Te lo imaginas? Nuestra propia isla donde hacer lo que <i>cojones</i> queramos.
Un bar dove beviamo il <i>cazzo</i> che ci pare?	¿En el que beber cuanto queramos?
Dove nessuno ci può rompere i <i>maroni</i> .	Donde nadie nos toque los <i>huevos</i> .
Fai anche che l'ultima settimana li <i>mandiamo a cagare</i> con una scusa	los echásemos con una excusa la última semana
e non li paghiamo un <i>cazzo</i> .	y les pagamos una <i>mierda</i> , ya pasamos los 100 millones.
- Di mucca? - Di <i>merda</i> .	- ¿A ganado? - A <i>mierda</i> .
a togliere la <i>merda</i> dal pavimento,	y quites el exceso de <i>mierda</i> del suelo, de las paredes, del lavabo
Scusa, tutte le persone che <i>cagano</i> qua chi ce le porta?	¿Quién trae a toda la gente que <i>caga</i> aquí?
<i>Cazzo</i> , è incredibile.	<i>Joder</i> , es increíble.
Perché <i>cazzo</i> l'avete fatto?	¿Por qué lo hicisteis?
<i>Cazzo</i> .	<i>Joder</i> .
Ma non è mica tuo, <i>deficiente</i> . Ci siamo conosciuti ieri sera.	No es tuyo, <i>idiota</i> . Nos conocimos anoche.
che tu ti sia seduto qui che non c'hai un <i>cazzo</i>	sin mover ni un <i>puto</i> dedo,
E tu mi dirai: "Io là non pago un <i>cazzo</i> di tasse."	Podría decir: "Allí no pago impuestos".
E che <i>cazzo</i> .	Pero ¿qué <i>coño</i> ...?

Io sto cercando di salvartela, questa <i>cazzo</i> di isola.	Intento salvar su <i>puta</i> isla.
No. Che <i>cazzo</i> applaudite? Non era quello...fermi!	¿Por qué aplaudís? Esa no era la noticia. Parad.
ma se lo vedeva, erano <i>cazzi</i> .	pero si lo hubiera visto, se habría montado.
E queste che <i>cazzo</i> sono?	¿Qué <i>coño</i> es eso?
- Che <i>cazzo</i> sono queste lettere? - Nulla.	- ¿Qué son estas cartas? - Nada.
Franco, io adesso mi sono veramente rotto il <i>cazzo</i> .	Franco, ya me he hartado de esta <i>mierda</i> .
a svitare bullone per bullone questa <i>cazzo</i> di piattaforma.	para desmontar tornillo a tornillo esa <i>puta</i> plataforma.
un re Salomone del <i>cazzo</i> che si occupa di queste situazioni.	¡Un rey Salomón que se ocupa de casos así!
che non sei altro che un <i>insignificante pezzo di merda</i> ,	que no eres más que un <i>puto desgraciado inútil</i> ,
per cui fai il pieno d'avvocati, <i>stronzo</i> ,	Llame a sus abogados, <i>gilipollas</i> , porque esto solo acaba de empezar.
- e tu non mi puoi fermare. - E va bene, <i>testa di minchia</i> .	Vale, <i>capullo</i> .
È che io ho un arsenale bellico che te l'atomizza, quell'isola <i>di merda</i> .	Que yo tengo un arsenal para volar tu <i>mierda</i> de isla en mil pedazos.
Ma che <i>cazzo</i> me ne frega? Fermateli subito.	¡Me la suda! ¡Detenedlos!
Che significa? Non sono dei <i>cazzo</i> di streptococchi.	¿Cómo que "multiplicado"? No son bacterias.
Io che <i>cazzo</i> ne so?	Ni <i>puta</i> idea.
Ma come, sei sempre a dire che hai fatto la guerra.	¿"Ni <i>puta</i> idea"? Siempre dices que fuiste a la guerra.
Sembrano aggressivi, ma poi, le <i>palle</i> per sparare...	Te amenazan, pero no tienen <i>cojones</i> para dispa...

Era una <i>stronzata</i> , uno scherzo!	Era una <i>chorrada</i> , una broma.
♪ <i>Dottore, dottore</i> <i>Dottore del buco del cul, vaffancul</i> ♪	<i>Licenciado, y un huevo.</i>
la più classica delle <i>figure di merda!</i> - Ma cosa? No!	sería que él... hiciera el ridículo.
- Io non ho perso. - <i>Figura di merda!</i>	- No he perdido. - <i>El ridículo.</i>
Ma che ce ne <i>fotte?</i>	Nos da igual.

Tabla 1 – Resultados del rastreo traductológico italiano > español peninsular a partir de la película *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*

Pasemos ahora a comentar brevemente algunas de las expresiones que pertenecen al lenguaje soez y que nos parecen interesantes desde el punto de vista traductológico. Analizando la tabla, nos percatamos de que el término vulgar más utilizado es *cazzo*, que se repite nada menos que 27 veces a lo largo de la película. Según el diccionario de la lengua italiana Treccani, *cazzo* es un sustantivo vulgar que aparece con frecuencia en muchas locuciones y expresiones con diferentes matices de significado. En función del contexto, de hecho, se ha traducido de varias maneras. Cuando se utiliza como exclamación, el término correspondiente en español figura ser *joder*, una “interjección malsonante para expresar enfado, irritación, asombro, etc.” (DLE).

Sin embargo, el uso más frecuente de *cazzo* es dentro de las preguntas, donde se emplea como elemento reforzador: *Io che cazzo ne so?*, *Ma che cazzo me ne frega?*, *Che cazzo [...]?*, etc. Si en italiano la palabra malsonante es siempre la misma, en español encontramos una gama de soluciones traductológicas diferentes: *Ni puta idea* (“E io che cazzo ne so?”), *¡Me la suda!* (“Ma che cazzo me ne frega?”), *¿Qué coño es eso?* (“E queste che cazzo sono?”), *¿Quién coño es?* (“Ma chi cazzo è questo qui?”), *¿A qué coño esperas?* (“Che cazzo aspetti?”), *¿Qué mierda de gomas lleva?* (“Che cazzo di gomme abbiamo montato?”), etc. La tendencia es sustituir *cazzo* por *coño*, ya que desempeña la misma función que la interjección italiana, es decir, “expresar diversos estados de ánimo, especialmente extrañeza y enfado” (DLE). Además, se produce un cambio de género, de masculino (*cazzo*) a femenino (*coño*), sin cambiar de ámbito (los órganos genitales).

Incluso cuando *coño* se sustituye por *mierda*, el significado sigue siendo el mismo, esto es, manifestar sentimientos de contrariedad e indignación (DLE). La locución verbal malsonante *¡Me la suda!* es la traducción perfecta de “Ma che *cazzo* me ne frega” porque *sudársela algo a alguien* indica exactamente un sentimiento de indiferencia (DLE). En lo que respecta a *Ni puta idea*, el adjetivo malsonante *puta* “enfatisa la ausencia o escasez de algo” (DLE), representando así la traducción perfecta de “E io che *cazzo* ne so?”. Otro ejemplo interesante es *hacer lo que cojones queramos*, donde *cojones* desempeña la misma función de *cazzo* (“fare quel *cazzo* che ci pare”), al reforzar la idea de “hacer lo que uno quiera”.

En cuanto al resto de términos malsonantes, observamos que la mayoría de ellos han sido traducidos al español manteniendo la misma carga vulgar que en italiano. De ahí que encontramos: *palle* > *cojones*; *testa di minchia* > *capullo*; *stronzo* > *gilipollas*; *insignificante pezzo di merda* > *puto desgraciado inútil*; *deficiente* > *idiota*; *maroni* > *huevos*.

Solo en dos casos comprobamos la presencia de un fenómeno de atenuación de la carga vulgar en español: *stronzata* > *chorrada* y *rincoglionito* > *retrasado*. Tanto por *stronzata* como por *rincoglionito* el diccionario Treccani señala su carácter vulgar (“volg.”). En cambio, *chorrada* es un sustantivo coloquial sinónimo de tontería (DLE) y *retrasado* es un adjetivo usado también como sustantivo que designa a una persona “que no tiene el desarrollo mental corriente. Usado a veces como insulto o en sentido despectivo” (DLE). En otras ocasiones más, el elemento malsonante desaparece por completo de los subtítulos en español. A continuación, algunos ejemplos: Un bar dove beviamo il *cazzo* che ci pare? > ¿En el que beber cuanto queramos?; Perché *cazzo* l'avete fatto? > ¿Por qué lo hicisteis?; - Che *cazzo* sono queste lettere? > - ¿Qué son estas cartas?; Un re Salomone del *cazzo* che si occupa di queste situazioni > ¡Un rey Salomón que se ocupa de casos así! Podemos suponer que esta elección encuentra su motivación en las limitaciones espacio-temporales de la subtitulación.

En razón del tipo de Trabajo de Fin de Máster que estamos realizando, parece más que oportuno proporcionar una clasificación sumaria de las técnicas de traducción y estrategias de subtitulación utilizadas en la traducción del lenguaje soez del italiano al español peninsular en la película, según las teorizaciones de Hurtado Albir (2001: 269) y Gottlieb (1992):

Traducción literal	Maroni = <i>Huevos</i>
Elisión / Cancelación / Reducción	Ma che ce ne fotte? = <i>Nos da igual</i> Non sono dei cazzo di streptococchi = <i>No son bacterias</i> Figura di merda = El ridículo
Equivalente acuñado	Cazzo = <i>Joder</i>
Compresión lingüística / Condensación	Testa di minchia = <i>capullo</i>
Adaptación / Transcripción	♪ <i>Dottore, dottore Dottore del buco del cul, vaffancul</i> ♪ = <i>Licenciado, y un huevo</i>
Modulación	Che tu ti sia seduto qui che non c'hai un cazzo = <i>Sin mover ni un puto dedo</i>

En cuanto a la traducción del lenguaje vulgar al español de América, haremos un análisis que hará hincapié en la atenuación sistemática del lenguaje soez que el subtitulador ha puesto en práctica en su traducción. Por ello, dedicaremos menos espacio a las estrategias de subtitulación y las técnicas de traducción. Tomaremos como punto de referencia los subtítulos en italiano.

Subtítulos en italiano	Subtítulos en español de América
Ma che <i>cazzo</i> fai, te?	¿Qué <i>mierda</i> haces?
<i>Cazzo.</i>	¡ <i>Mierda!</i>
Vero. Che sfiga. Non ce ne facciamo un <i>cazzo.</i>	Rayos. Maldita ley internacional inútil...
Che <i>cazzo</i> di gomme abbiamo montato?	¿Qué neumáticos pusimos?
Ma che rischiato. Ci stiamo suicidando, <i>cazzo.</i>	Eso no es un riesgo. ¡Es un <i>maldito</i> suicidio!
Dai! Che <i>cazzo</i> aspetti? Corri! Sbrigati!	¿Qué <i>mierda</i> esperas? ¡Date prisa! ¡Vamos!
- Ma chi <i>cazzo</i> è questo qui? - Un ragazzo nuovo.	- ¿Quién <i>mierda</i> es? - El nuevo.
Secondo me è <i>rincoglionito</i> , altro che ingegnere bravissimo.	Parece un <i>idiota</i> , no un gran ingeniero.
Ma te l'immagini, un'isola tutta nostra	donde podemos hacer lo que queramos.

dove fare quel <i>cazzo</i> che ci pare?	
Un bar dove beviamo il <i>cazzo</i> che ci pare?	¿Un bar donde bebamos lo que queramos?
Dove nessuno ci può rompere i <i>maroni</i> .	Donde nadie puede molestarnos.
Fai anche che l'ultima settimana li <i>mandiamo a cagare</i> con una scusa	y si los echamos sin causa la última semana
e non li paghiamo un <i>cazzo</i> .	y les pagamos a todos...
- Di mucca?	- ¿A vaca?
- Di <i>merda</i> .	- A <i>mierda</i> .
a togliere la <i>merda</i> dal pavimento,	y limpies la <i>mierda</i> del piso, de las paredes, del lavabo
Scusa, tutte le persone che <i>cagano</i> qua chi ce le porta?	¿Quién trae a toda esta gente que <i>caga</i> aquí?
<i>Cazzo</i> , è incredibile.	<i>Mierda</i> . Esto es increíble.
Perché <i>cazzo</i> l'avete fatto?	¿Por qué lo hicieron?
<i>Cazzo</i> .	<i>Mierda</i> .
Ma non è mica tuo, <i>deficiente</i> . Ci siamo conosciuti ieri sera.	No es tuyo, <i>idiota</i> . Nos conocimos anoche.
che tu ti sia seduto qui che non c'hai un <i>cazzo</i>	sentado aquí, siendo dueño de todo,
E tu mi dirai: "Io là non pago un <i>cazzo</i> di tasse."	Puede decir: "No pago impuestos allí".
E che <i>cazzo</i> .	¿Qué <i>demonios</i> ?
Io sto cercando di salvartela, questa <i>cazzo</i> di isola.	¡Intento salvar su <i>maldita</i> isla!
No. Che <i>cazzo</i> applaudite? Non era quello...fermi!	¿Por qué aplauden? Esa no era la noticia. Basta.
ma se lo vedeva, erano <i>cazzi</i> .	Si lo hubiera visto, habría terminado mal.
E queste che <i>cazzo</i> sono?	¿Qué <i>mierda</i> es esto?
- Che <i>cazzo</i> sono queste lettere?	- ¿Qué son estas cartas?
- Nulla.	- Nada...

<p>Franco, io adesso mi sono veramente rotto il <i>cazzo</i>.</p>	<p>Franco, ya me harté de esta <i>mierda</i>.</p>
<p>a svitare bullone per bullone questa <i>cazzo</i> di piattaforma.</p>	<p>para desenroscar poco a poco esa <i>maldita</i> plataforma.</p>
<p>un re Salomone del <i>cazzo</i> che si occupa di queste situazioni.</p>	<p>¡Un rey Salomón que maneje casos como estos!</p>
<p>che non sei altro che un <i>insignificante pezzo di merda</i>,</p>	<p>que no eres más que un <i>pedazo de mierda sin valor</i>,</p>
<p>per cui fai il pieno d'avvocati, <i>stronzo</i>,</p>	<p>Consígase muchos abogados, <i>idiota</i>, porque esta historia acaba de comenzar.</p>
<p>- e tu non mi puoi fermare. - E va bene, <i>testa di minchia</i>.</p>	<p>Muy bien, <i>idiota</i>.</p>
<p>È che io ho un arsenale bellico che te l'atomizza, quell'isola <i>di merda</i>.</p>	<p>Que yo tengo un arsenal que puede volar tu isla de <i>mierda</i>.</p>
<p>Ma che <i>cazzo</i> me ne frega? Fermateli subito.</p>	<p>¡No me importa! ¡Deténgalos de inmediato!</p>
<p>Che significa? Non sono dei <i>cazzo</i> di streptococchi.</p>	<p>¿Se multiplicaron? ¡No son bacterias!</p>
<p>Io che <i>cazzo</i> ne so?</p>	<p>¿Yo qué sé?</p>
<p>Ma come, sei sempre a dire che hai fatto la guerra.</p>	<p>¿Qué? Siempre hablas de que has estado en la guerra.</p>
<p>Sembrano aggressivi, ma poi, le <i>palle</i> per sparare...</p>	<p>Actúan amenazantes, pero no tienen las <i>bolas</i> para dispa...</p>
<p>Era una <i>stronzata</i>, uno scherzo!</p>	<p>¡Era mentira! ¡Una broma!</p>
<p>♪ <i>Dottore, dottore</i> <i>Dottore del buco del cul, vaffancul</i> ♪</p>	<p>¡<i>Doctor mis polainas, a la mierda!</i></p>
<p>la più classica delle <i>figure di merda!</i> - Ma cosa? No!</p>	<p>¡quede en ridículo!</p>
<p>- Io non ho perso. - <i>Figura di merda!</i></p>	<p>- ¡No perdí! - ¡<i>Que lo haga!</i></p>
<p>Ma che ce ne <i>fotte?</i></p>	<p>¿Qué importa?</p>

Tabla 2 –Resultados del rastreo traductológico italiano > español de América a partir de la película *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*

Comparando las tres versiones de subtítulos, observamos que los en español peninsular se parecen mucho más a los en italiano que a los en español de América, y que el empleo del lenguaje soez se aplica de la misma manera en italiano y en español peninsular. En otras palabras, las dos versiones españolas resultan muy diferentes entre sí.

Las diferencias entre el italiano y el español de América son significativas. Como ya hemos mencionado, estos últimos subtítulos presentan un fenómeno generalizado de atenuación y elisión del lenguaje soez. En primer lugar, constatamos que la variedad de palabras vulgares presentes en italiano y en español peninsular se reduce a solo cuatro términos que se repiten en español de América, a saber: *mierda*, *idiota*, *maldito/a* y *demonios*. Con estos pocos términos, el subtitulador ha conseguido abarcar diferentes matices de significado.

La mayoría de las ocasiones en que *cazzo* aparece en italiano, se ha traducido como *mierda* o se ha omitido. Veamos ahora algunos ejemplos: *Cazzo > Mierda*; *Ma che cazzo fai, te? > ¿Qué mierda haces?*; *Che cazzo aspetti? > ¿Qué mierda esperas?*; *E queste che cazzo sono? > ¿Qué mierda es esto?*, etc. Pero son aún más numerosas las veces en que el traductor ha recurrido a la elisión (Hurtado Albir, 2001: 269) o cancelación (Gottlieb, 1992): *Io che cazzo ne so? > ¿Yo qué sé?*; *Ma che cazzo me ne frega? > ¡No me importa!*; *Che cazzo sono queste lettere? > ¿Qué son estas cartas?*; *Che cazzo applaudite? > ¿Por qué aplauden?*; *Perché cazzo l'avete fatto? > ¿Por qué lo hicieron?*, etc.

También *idiota*, palabra que carece de carga vulgar, sustituye a términos y expresiones muchos más fuertes en italiano y en español peninsular: *testa di minchia/capullo > idiota*; *stronzo/gilipollas > idiota*; *rincoglionito/retrasado > idiota*; solo en una ocasión la traducción se ajusta al sentido original: *deficiente/idiota > idiota*. Lo mismo podemos afirmar de *maldito/a* y *demonios*. El primero es un adjetivo coloquial que remite a algo que molesta o desgrada (DLE), el segundo es una interjección coloquial que se utiliza “para expresar sorpresa, extrañeza, admiración o disgusto” (DLE). Observamos que en ninguno de los dos casos en diccionario hace referencia a vertientes vulgares inherentes a las palabras. Una vez más, traducen el italiano *cazzo*: *a svitare bullone per bullone questa cazzo di piattaforma > para desenroscar poco a poco esa maldita plataforma*; *Io*

sto cercando di salvartela, questa cazzo di isola > ¡Intento salvar su maldita isla!; Ci stiamo suicidando, cazzo > ¡Es un maldito suicidio!; E che cazzo > ¿Qué demonios?

Pero volvamos ahora al tema de la atenuación, un fenómeno al que están sometidos otros subtítulos que aún no habíamos considerado: *Ma che ce ne fotte? > ¿Qué importa?; Era una stronzata, uno scherzo! > ¡Era mentira! ¡Una broma!; Ma se lo vedeva, erano cazzi > Si lo hubiera visto, habría terminado mal; Ma te l'immagini, un'isola tutta nostra dove fare quel cazzo che ci pare? > Donde podemos hacer lo que queramos, etc.*

Evidentemente, estas soluciones traductológicas no son aleatorias. Miquel Cortés (2004: 7) señala que “en la subtitulación de los productos audiovisuales en América Latina, observamos que, por ejemplo, el uso del lenguaje obsceno y vulgar suele omitirse o neutralizarse en mayor medida que en España”. En la página siguiente, la autora explica que este fenómeno se debe a cuestiones culturales, porque “Es una cultura que no está tan acostumbrada al uso cotidiano por parte de sus hablantes de las expresiones vulgares, y eso, evidentemente, se ve reflejado a la hora de subtítular las películas” (2004: 8). Y añade a continuación un dato muy importante para nosotros, que aclara muchas de las soluciones de traducción comentadas en el análisis, a saber, que es el propio traductor quien realiza un verdadero proceso de autocensura al intentar adaptar los subtítulos al público latinoamericano. Esto supone, sin embargo, un menor grado de fidelidad al sentido original (Miquel Cortés, 2004: 9). El español neutro, del que ya hemos hablado, también contribuye a estas decisiones. Como nos recuerdan García Aguiar y García Jiménez (2013: 140), “el español neutro se distingue por ser una variedad lingüística libre de modismos, localismos, etc. y entendible por cualquier hispanohablante”; por tanto, no debe extrañarnos que el lenguaje vulgar en los subtítulos en español de América recibiera un tratamiento muy diferente al que encontramos en los subtítulos en español peninsular.

Paralelamente a lo que hemos hecho en el análisis de los subtítulos en español peninsular, comentaremos brevemente la traducción de los topónimos en español de América. Como primer paso, recordemos que los topónimos son todos aquellos nombres que hacen referencia a ciudades, provincias, estados y puntos geográficos (Torre, 1994: 101). La traducción de alguno de ellos al español de América es parecida a la del español peninsular: *Bolonia* (“Bologna”), *Estrasburgo* (“Strasburgo”), *Rimini* (“Rimini”), *Nueva York* (“New York”). En dos casos, sin embargo, los subtituladores han optado por dos

soluciones traductológicas opuestas: la *Riviera romana* del español peninsular aparece en su forma original italiana en español de América (*Riviera Romagnola*), mientras que el traductor del español peninsular ha elegido no traducir *Piazza Maggiore* (cometiendo el error que vimos anteriormente), el traductor latinoamericano sí lo ha hecho (*Plaza Mayor*).

Este breve análisis no sirve para etiquetar una de las dos traducciones como errónea, porque de hecho ninguna de las dos soluciones lo es, sino para hacer hincapié una vez más en cómo dos variantes del mismo idioma pueden diferir incluso en pequeños detalles, lo que hace aún más interesante nuestro Trabajo de Fin de Máster.

Conclusiones

Para ir terminando, en este Trabajo de Fin de Máster nos hemos propuesto analizar los subtítulos en español peninsular y en español de América de la película italiana *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*, distribuida por Netflix. Para ello, decidimos proponer una nueva perspectiva de análisis de los subtítulos; en lugar de tomar como punto de partida la pista de audio original, tal y como ocurre en la mayoría de los estudios de este género, hemos optado por circunscribir nuestro campo de estudio al mundo de la subtitulación, utilizando así los subtítulos italianos para comparar las dos versiones españolas. Esta elección se debe al hecho de que, como hemos visto, los subtítulos italianos representan una ocasión para volver a reflexionar sobre la supuesta afinidad entre italiano y español. El objetivo era demostrar que incluso tomando en consideración solo y únicamente los subtítulos, había diferencias sustanciales. Además, y siguiendo con el tema de la subtitulación, hemos podido esbozar un panorama en el que quizá la variedad de convenciones y limitaciones propuestas por distintos académicos no contribuya a perfilar un cuadro homogéneo y a justificar claramente las soluciones traductológicas del subtitulador.

Antes de entrar en el meollo de la cuestión, es decir, los resultados de nuestro análisis, que ha abordado varios aspectos relacionados con el mundo de la subtitulación y de la traducción, queremos resumir brevemente los temas tratados en la parte teórica de este trabajo, sin los cuales nuestro análisis no habría sido posible.

Tras ofrecer una definición general de traducción audiovisual (TAV; cf. Chaume, 2000; Díaz Cintas, 2007; Mayoral Asensio, 2001a; Perego, 2005; Pérez González, 2011; etc.) y tocar algunas de las modalidades más comunes de TAV, nos hemos centrado en la subtitulación (cf. Chaume, 2000; Díaz Cintas, 2005b; 2010b; 2012; Georgakopoulou, 2009; Hurtado Albir, 2001; Orrego Carmona, 2013, etc.). Por esta razón, hemos hecho hincapié en las convenciones de subtitulación: espaciales, temporales, ortotipográficas, lingüísticas y las específicas de Netflix. Estas, junto con las estrategias de subtitulación (Gottlieb, 1992; Lomheim, 1995; 1999) y las técnicas de traducción (Hurtado Albir, 2001) ilustradas algunas páginas más adelante, subrayan muy claramente que la subtitulación es una práctica que conlleva una serie de restricciones. El subtitulador, en este sentido, debe ser hábil para encontrar soluciones traductológicas que tengan sentido en su contexto de uso y que respeten las convenciones impuestas a la vez.

Sin embargo, nuestro recorrido teórico no se ha limitado a esto, sino que también nos hemos ocupado de la distribución de la TAV en Europa y en América Latina (cf. Chaume, 2000; 2018; 2020; Díaz Cintas, 2003; Fuentes-Luque, 2020; Perego, 2003; etc.) y de la variedad lingüística del español de América (cf. Palacios Alcaine, 2006; Rosenblat, 2018; Sánchez Lobato, 1994; Saralegui, Blanco, 2001;), cuyo estudio nos ha llevado a descubrir otra variedad del español utilizada en los productos audiovisuales: el español neutro (cf. Fuentes-Luque, 2020; Iparraguirre, 2015; Llorente Pinto, 2003; 2006; López García, 2010; Mayoral Asensio, 1998; Petrella, 1997; 2006). Aunque aparentemente esta variedad no goza de una teorización común y universalmente aceptada, su uso está recomendado por Netflix.

A continuación, nos gustaría pasar revista a la segunda parte de trabajo, es decir, la parte práctica de análisis lingüístico-traductológico. Al tratarse del Trabajo de Fin de Máster, hemos intentado abordar el mayor número posible de aspectos relacionados con el mundo de la subtitulación y de la traducción. Alguien podría inclinarse por pensar que una comparación entre subtítulos no daría lugar a consideraciones interesantes, pero creemos haber demostrado lo contrario. De hecho, hemos podido identificar tendencias en la aplicación de las estrategias de subtitulación y técnicas de traducción, así como diferencias considerables. No solo eso, sino que también nos hemos dedicado al análisis de otros aspectos lingüísticos, tales como los extranjerismos, los anglicismos y el lenguaje soez. Pero procedamos por orden.

En primer lugar, hemos comparado los subtítulos italianos con los en español peninsular. Los en italiano son SPS o CC, es decir, ofrecen información adicional para facilitar la comprensión a un público de sordos o personas con deficiencia auditiva (Díaz Cintas, 2005b:13). Toda esta información extra, relacionada principalmente con la identificación de voces y sonidos fuera de pantalla o que no son claros sin poder escuchar la pista de audio, no aparece en ninguna de las dos versiones españolas. En cuanto a las estrategias de subtitulación y las técnicas de traducción, confirmamos que las más utilizadas en los subtítulos en español peninsular son la cancelación (Gottlieb, 1992; Lomheim, 1995; 1999), cuyo otro nombre es elisión (Hurtado Albir, 2001) y la condensación (Gottlieb, 1992; Lomheim, 1995; 1999), también dicha compresión lingüística (Hurtado Albir, 2001).

En la continuación del análisis, hemos encontrado un rechazo general a adoptar los extranjerismos tal y como aparecen en los subtítulos en italiano, sin realizar antes ningún tipo de adaptación. El aspecto más común que comparten los subtítulos en italiano con los subtítulos en español peninsular es el tratamiento del lenguaje soez, que solo en muy pocos casos se ha eliminado totalmente.

La segunda parte de nuestro análisis buscaba identificar las diferencias entre los subtítulos en español peninsular y los subtítulos en español de América, mejor dicho, español neutro. Su aplicación en los subtítulos se aprecia tanto a nivel morfosintáctico, al desaparecer del *vos*, como (y sobre todo) a nivel léxico, con la atenuación y eliminación de gran parte del lenguaje vulgar que aparece en la película por razones culturales. Además, hemos encontrado un uso repetido del pronombre *usted/ustedes* que se utiliza en lugar de *vosotros* (Ej. *¿Lo construisteis todo solos?* > *¿Construyeron todo esto ustedes solos?*) y algunas diferencias en el abanico léxico entre las dos variedades de español (Ej. *Conducir* > *Manejar*).

Desde el punto de vista técnico, nos ha sorprendido encontrar errores o descuidos en los subtítulos, tanto en español peninsular (Ej. *Piazza Maggionere* en lugar de *Piazza Maggiore*) como en español de América (Ej. 17:45 en lugar de 5:45 p. m.). No obstante, podemos imaginar que el plazo de entrega especialmente ajustado, que sin duda no deja margen para la revisión de los subtítulos, ha llevado a los traductores a cometer algunos descuidos.

En todos los demás casos en los que hemos encontrado diferencias entre los subtítulos en español peninsular y español de América, estas divergencias pueden atribuirse al propio subtítulador, quien es el responsable del producto y que ha tomado decisiones basadas en las convenciones y normas que se le han dado, pero que hasta cierto punto tiene libertad de elección.

Y es de este modo que hemos intentado esbozar la situación de la TAV en la actualidad, gracias al ejemplo práctico del análisis lingüístico-traductológico de los subtítulos. Si bien es cierto que se trata de una disciplina reciente, ya existe un gran número de estudios sobre el tema; sin embargo, parece que la cantidad de convenciones propuestas por diversos académicos hace imposible esbozar un panorama uniforme. Y esta confusión se aplica también y sobre todo al español neutro, que hoy en día no goza de unas características reconocidas y aceptadas por todos. En los subtítulos en español de

América hemos hallado un español neutro incierto, debido a la falta de un consenso general sobre sus características. Es lógico, porque cada idioma y cada cultura tienen sus propias características, pero por esta misma razón no es tan fácil reconducir la práctica a la teoría. Y de hecho eso es lo que ha ocurrido: muchas veces nos hemos encontrado haciendo suposiciones sobre las decisiones tomadas por el subtitulador. Si por un lado hay incertidumbre, por el otro hay una gran cantidad de información que no siempre contribuye a esbozar un panorama claro sobre la subtitulación, sobre todo en un mundo como el de la TAV, que cambia en función de los avances tecnológicos.

Por último, nos gustaría hacer hincapié en la necesidad de que se produzcan más estudios sobre el español neutro y de que se garanticen mejores condiciones de trabajo para los subtituladores, cuya labor es, cuando menos, fundamental.

Referencias bibliográficas

Antonini, R., Chiaro, D. (2009). The Perception of Dubbing by Italian Audiences. Díaz Cintas J. y Anderman G. (Eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, 97-114. Palgrave Macmillan.

Bogucki, L. (2004). The Constraint of Relevance in Subtitling. *The Journal of Specialised Translation*, 71-88.

Cabrera Gómez, J. y Esteves dos Santos, A. L. (1998). Español de las Américas: base conceptual. *Español como Lengua Extranjera: Enfoque Comunicativo y Gramática*. Actas del XI Congreso Internacional de ASELE, 165- 175. Santiago de Compostela. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=881267>. [Consulta: 05/05/23.]

Chaume, F. (1997). La traducción audiovisual: estado de la cuestión. Martín-Gaitero R. (aut.) y Vega Cernuda M. A. (aut.), *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción*. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción, 393-406.

Chaume, F. (2000). Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. Kelly D. (Ed.), *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales*, 47-83. Granada: Comares.

Chaume, F. (2009). Audiovisual, Traducción. *Diccionario histórico de la traducción en España*, 73-82. Madrid: Ed. Gredos.

Chaume, F. (2018). An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. Janowska A. y Pedersen J. (Eds.), *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 40-63. Recuperado de: <https://jatjournal.org/index.php/jat/article/view/43>. [Consulta: 10/06/23.]

Chaume, F. (2020). Historia de la traducción audiovisual. *Portal digital de Historia de la traducción en España*. Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de: <https://phte.upf.edu/hte/siglo-xx-xxi/chaume/>. [Consulta: 13/06/23.]

Del Barrio de la Rosa, F. (2021). El léxico del español. Composición, centro y márgenes. San Vicente F. y Bazzocchi G. (Coord. y Ed.), *Lengua española para traducir e interpretar*, 185-204. Bolonia: Clueb.

Díaz Cintas, J. (2003). Audiovisual Translation in the Third Millennium. Anderman G. y Rogers M. (Eds.), *Translation Today. Trends and Perspectives*, 192-204. Multilingual Matters Editors.

Díaz Cintas, J. (2005a). Back to the Future in Subtitling. Gerzymish-Arbogast H. and Nauert S. (Eds.), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Challenges of Multidimensional Translation*, 16-32. Marie Curie Euroconferences MuTra: Saarbrücken, Germany. Recuperado de: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1539111/>. [Consulta: 07/07/23.]

Díaz Cintas, J. (2005b). Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación. *Puentes*, 6, 13-20.

Díaz Cintas, J. (2007). La subtitulación y el mundo académico: perspectivas de estudio e investigación. Honeyman N. et al., *Inmigración, cultura y traducción: reflexiones interdisciplinarias*, 693-706. Terrassa: Editorial Bahá'í.

Díaz Cintas, J. (2009). Introduction – Audiovisual Translation: An Overview of its Potential. Díaz Cintas J. (Eds.), *New Trends in Audiovisual Translation*, 1-18. Multilingual Matters Editors.

Díaz Cintas, J. (2010a). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescripción. González L. y Hernández P. (Eds.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*, 157-180. ESLETRA:

Madrid. Recuperado de: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1539110/>. [Consulta: 16/06/23.]

Díaz Cintas, J. (2010b). Subtitling. Gambier Y. y van Doorslaer L. (Eds.), *Handbook of Translation Studies*, Volume 1, 344-349. John Benjamins Publishing Company.

Díaz Cintas, J. (2012). Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera. *Abehache*, 3, 95-114.

Díaz Cintas, J. (2013). Sobre comunicación audiovisual, Internet, ciberusuarios...y subtítulos. Martínez Sierra J. J. (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual. Tres espectros, tres momentos*, 93-107. Universitat de València.

Díaz Cintas, J. y Massidda, S. (2019). Technological Advances in Audiovisual Translation. Minako O'Hagan (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation and Technology*, 1-15. London: Routledge.

Enguita Utrilla, J. M. (1988). Factores determinantes en la formación del español de América. *Cuadernos de investigación filológica*, 14, 57-73.

Fuentes-Luque, A. (2020). La traducción audiovisual en Venezuela: aspectos históricos, técnicos y profesionales. *SENDEBAR, Revista de Traducción e Interpretación*, 31, 51-68. Universidad de Granada. Recuperado de: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebbar/article/view/11802>. [Consulta: 06/07/23.]

Gambetti N. (2020). Isola delle Rose: libertà o speculazione? *Ariminum*, n. 158, 12-13. Rotary Club Rimini. Recuperado de: <https://www.rotaryrimini.org/wp-content/uploads/2020/10/Ariminum-Settembre-Ottobre-2020.pdf>. [Consulta: 06/06/23.]

Gambier, Y. (2003). Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator*, Special Issue, Screen Translation, Vol. 9(2).

García Aguiar, L. C. y García Jiménez, R. (2013). Estrategias de atenuación del lenguaje soez: algunos procedimientos lingüísticos en el doblaje para Hispanoamérica de la película “Death Proof”. *Estudios de Traducción*, 3, 135-148. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/41995>. [Consulta: 25/08/23.]

Georgakopoulou, P. (2009). Subtitling for the DVD Industry. Díaz Cintas J. y Anderman G. (Eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. 21-35. Palgrave Macmillan.

Gottlieb, H. (1992). Subtitling – A New University Discipline. Dollerup C. & Loddegaard A. (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*. Papers from the first Language International Conference (31 May – 2 June 1991), 161-170. Elsinore, Denmark.

Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 2(1), 101-121.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Iparraguirre, C. (2015). Hacia una definición del español neutro. *Síntesis*, 5, 232-252. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/13159>.

Kovačič, I. (1991). Subtitling and Contemporary Linguistic Theories. Jovanović M. (Ed.), *Translation, A Creative Profession: Proceedings, XIIth World Congress of FIT – Belgrade 1990* Beograd: Prevodilac, 407-417.

Lomheim, S. (1995). L'écriture sur l'écran. *FIT Newsletter*, 14(3-4), 288-293.

Lomheim, S. (1999). The Writing on the Screen. Anderman G., Rogers M. (Eds.), *Word, Text, Translation*, 190-207. Clevedon: Multilingual Matters.

López García, M. (2010). Norma estándar, variedad lingüística y español transnacional: ¿La lengua materna es la lengua de la “madre patria”? *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, Vol. 5, 89-108.

Luyken, G.; Herbst, T.; Langham-Brown, J.; Reid, H. and Spinhof, H. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester: The European Institute for the Media.

Llorente Pinto, M. R. (2003). El español neutro existe. Asensio G. et alii (Eds.), *Cuestiones de Lengua, Literatura y Cultura*, 1-8. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Llorente Pinto, M. R. (2006). ¿Qué es el español neutro? *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, 31, 77-81.

Marleau, L. (1982). Les sous-titres...un mal nécessaire. *Meta*, 27(3), 271-285. Les Presses de l'Université de Montréal.

Mayoral Asensio, R. (1998). Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. Universidad de Sevilla (Coord.), *Seminario de Traducción Subordinada*. Sevilla: Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.

Mayoral Asensio, R. (2001a). Campos de estudio y trabajo en traducción audiovisual. Duro M. (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, 19-45. Madrid: Cátedra Signo e Imagen.

Mayoral Asensio, R. (2001b). El espectador y la traducción audiovisual. Chaume F. y Agost Canós R. (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*, 7, 33-46. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.

Miquel Cortés, C. (2004). Traducción y (auto)censura: el caso de Kill Bill en España y Latinoamérica. *Fòrum de recerca*, 10, 1-18. Universitat Jaume I.

Montemaggi, A. (2020). La “scoperta” dell’Isola delle Rose. *Ariminum*, n. 158, 10-11. Rotary Club Rimini. Recuperado de: <https://www.rotaryrimini.org/wp-content/uploads/2020/10/Ariminum-Settembre-Ottobre-2020.pdf>. [Consulta: 06/06/23.]

Orrego Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, Vol. 6, No. 2, 297-320. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012656>. [Consulta: 07/06/23.]

Palacios Alcaine, A. (2006). Variedades del español hablado en América: una aproximación educativa. De Miguel Aparicio E. y Buitrago Gómez M. C. (Coord.), *Las lenguas españolas: un enfoque filológico*, 175-196. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Perdices, D. et al. (2018). FlexiTop: sistema de medidas de calidad de servicio escalable y flexible para servicios OTT. *Actas de las XIII Jornadas de Ingeniería Telemática (Valencia, 27-29 septiembre 2017)*, 1-6. Editorial Universitat Politècnica de València. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/102379>. [Consulta: 08/06/23.]

Perego, E. (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci Editore.

Pérez González, L. (2011). Audiovisual Translation. Baker M. and Saldanha G. (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd edition, 13-20. Taylor & Francis Group.

Pérez González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge: London and New York.

Petrella, L. (1997). *El español “neutro” de los doblajes: intenciones y realidades*. Actas del Primer Congreso Internacional de la Lengua Española, Instituto Cervantes. Recuperado de:

<https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>.
[Consulta: 20/07/23.]

Petrella, L. (2006). El controvertido concepto de español neutro. Reflexiones desde el léxico. *Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Rosenblat, A. (2018). *El castellano de España y el castellano de América: Unidad y diferenciación*. Javier Pérez F. (Eds.), Colección Clásicos ASALE, 3. Madrid.

Sánchez Lobato, J. (1994). El español en América. Sánchez Lobato J. y Santos Gargallo I. (Coords.), *Problemas y métodos en la enseñanza del español como lengua extranjera*. Actas del VI Congreso Internacional de ASELE, 553-570. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2871925>. [Consulta: 05/06/23.]

Saralegui, C. y Blanco, C. (2001). El español de América en el marco de los modelos de uso de la lengua española. *Carabela* 50, 50, 21-38.

Soler Pardo, B. (2013). Translation Studies: An Introduction to the History and Development of (Audiovisual) Translation. *Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas*, Universidad Alfonso X el Sabio, 1-28. Madrid: Villanueva de la Cañada.

Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.

Trovato, G. (2014). La mediación entre lenguas afines: la dimensión pedagógica de la traducción inversa (italiano > español). *Estudios interlingüísticos*, 2, 135-148. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4905546>. [Consulta: 31/08/23.]

Trovato, G. (2021a). Didáctica de las lenguas y nuevos entornos digitales: el valor pedagógico del subtítulo en la enseñanza del español a italo-parlantes. *Lenguaje Y*

Textos, 54, 5-18. Recuperado de:
<https://polipapers.upv.es/index.php/lyt/article/view/16268>. [Consulta: 05/06/23.]

Trovato, G. (2021b). 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”. *Quaderns d’Italià*, 26, 241-256. Recuperado de:
<https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/quadernsitalia/article/view/v26-trovato>. [Consulta: 25/08/23.]

Trovato, G. (2021c). El lenguaje científico-técnico. San Vicente F. y Bazzocchi G. (Coord. y Ed.), *Lengua española para traducir e interpretar*, 87-102. Bolonia: Clueb.

Trovato, G. (2022). *El comentario lingüístico-traductológico entre lenguas tipológicamente afines (español > italiano)*. Granada: Editorial Comares.

Villanueva Jordán, I.; Hermoza Vega, F.; Bravo Díaz, M. (2017). Experiencias profesionales y percepciones sobre la subtítulos interlingüística en Lima, Perú. *Mutatis Mutandis*, Vol. 10, No. 2, 123-148. Recuperado de:
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/328377>. [Consulta: 09/06/23.]

Zamora Muñoz, P. (2021). Registro formal e informal La unidad en la variedad y la variedad de la unidad. San Vicente F. y Bazzocchi G. (Coord. y Ed.), *Lengua española para traducir e interpretar*, 49-66. Bolonia: Clueb.

Webgrafía

Asociación de Academias de la Lengua Española, *Diccionario de Americanismos*
[<https://www.asale.org/damer/>]

Celi, L. (2018). Quel dottore ne avrà bisogno di c... *Chiamamicittà.it*. Recuperado de:
<https://www.chiamamicitta.it/quel-dottore-avra-bisogno->

Netflix, *Normas para los subtítulos en italiano*. Recuperado de: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide>. [Consulta: 09/07/23.]

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* [<https://dle.rae.es/>]

Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas* [<https://www.rae.es/dpd/>]

Rotondi, G. (2023). La vera storia dell'Isola delle Rose, la micronazione spuntata al largo di Rimini nel 1968, *Focus*. Recuperado de: <https://www.focus.it/cultura/storia/vera-storia-isola-delle-rose-micronazione-rimini-1968>. [Consulta: 06/06/23.]

Tam, L. *Grande Dizionario HOEPLI Spagnolo*: https://www.grandidizionari.it/dizionario_spagnolo-italiano.aspx?idD=5.

Treccani, *Vocabolario della Lingua Italiana* [<https://www.treccani.it/vocabolario/>]

Ringraziamenti

A conclusione di questo elaborato, mi sembra più che doveroso ringraziare tutte le persone che hanno contribuito al raggiungimento di questo traguardo.

In primis, un ringraziamento sincero va al professor Trovato, per la sua tempestività nelle risposte e nelle correzioni, e per la sua infinita disponibilità.

Ringrazio di cuore la mia famiglia, in particolare i miei genitori, per avermi sempre incoraggiata, supportata e sopportata anche nei periodi più difficili, per avermi insegnato a non mollare mai e a dare il meglio di me. Siete i migliori genitori che si possano desiderare. Con infinito amore e gratitudine.

Grazie a tutti i miei amici, che arricchiscono i miei giorni con la loro presenza e il loro affetto. Tra questi, un ringraziamento speciale va alle mie migliori amiche Angela e Rossella, per il sostegno incondizionato, per la spensieratezza, le risate e i tanti bei momenti vissuti insieme. Non potrei immaginare la mia vita senza di voi.