



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

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

Tesi di Laurea

Traducción para el doblaje: análisis de la traducción al italiano de dos capítulos de la serie televisiva “La Casa de Papel”

Relatrice
Prof. María Begoña Arbulu Barturen

Laureanda
Silvia Busatto
n° matr.1178544 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO 1: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV).....	7
1.1 Indicaciones sobre la traducción.....	7
1.2 La traducción audiovisual.....	8
1.3 Una traducción subordinada.....	9
1.4 El canal acústico y el canal visual.....	9
1.5 Los códigos de significación.....	11
1.5.1 El código lingüístico.....	12
1.5.2 Los códigos paralingüísticos.....	12
1.5.3 El código musical y de efectos especiales.....	13
1.5.4 El código de colocación del sonido.....	13
1.5.5 Los códigos iconográficos.....	13
1.5.6 Los códigos fotográficos.....	13
1.5.7 El código de planificación.....	14
1.5.8 Los códigos de movilidad.....	14
1.5.9 Los códigos gráficos.....	14
1.5.10 Los códigos sintácticos (el montaje).....	14
CAPÍTULO 2: TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN APLICADA AL DOBLAJE.....	15
2.1 Una definición de doblaje.....	15
2.2 Las fases de producción.....	16
2.3 El papel del traductor.....	17
2.4 La adaptación y la sincronización de guiones cinematográficos.....	19
2.5 La nivelación: un lenguaje irreal y construido.....	20
2.6 “ <i>The suspension of disbelief</i> ”.....	22
CAPÍTULO 3: DESCRIPCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS: “LA CASA DE PAPEL”.....	25
3.1 Introducción a la serie televisiva.....	25
3.2 Sinopsis.....	26

3.3 Registro lingüístico de los personajes.....	27
3.4 El capítulo 13 de la primera temporada.....	28
3.5 El capítulo 9 de la segunda temporada.....	29
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE.....	31
4.1 La traducción de culturemas o <i>realia</i>	31
4.1.1 La traducción de elementos relativos a programas de televisión española.....	31
4.1.2 La traducción de la comida.....	33
4.2 La traducción de palabras relacionadas con la cultura.....	35
4.3 La traducción de los antropónimos.....	44
4.4 La traducción de expresiones idiomáticas, locuciones y modismos.....	46
4.5 La traducción de frases coloquiales.....	59
4.6 La traducción de la lengua vulgar.....	71
4.7 La traducción de unidades con connotación sexual.....	79
4.8 Supresión, compresión lingüística y adición en el doblaje.....	82
4.9 Explicitación y descripción en el doblaje.....	88
4.10 Un caso de modulación.....	91
4.11 Calcos en el doblaje.....	92
4.12 Errores de traducción.....	94
CONCLUSIONES.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	103
FUENTES ELECTRÓNICAS.....	104
DICCIONARIOS.....	105
RIASSUNTO.....	107

INTRODUCCIÓN

El trabajo de fin de grado que aquí se expone pretende analizar la traducción para el doblaje de dos capítulos de la serie de televisión española *La Casa de Papel*.

Ante todo, esta idea nace del interés hacia la traducción y adaptación de productos audiovisuales para el doblaje y la subtitulación, productos que hoy en día siguen aumentando en el mercado nacional e internacional, por lo cual, al mismo tiempo se verifica un incremento de la demanda de profesionistas especializados en este ámbito que sean capaces de traducirlos. En este contexto, se prestó particular atención a la traducción para el doblaje y cómo a veces el adaptador se ve obligado a privilegiar la sincronía labial en lugar de la traducción en sí y, por lo tanto, a aceptar compromisos.

En segundo lugar, en el presente trabajo se ha elegido tomar en consideración *La Casa de Papel* ya que representa una de las primeras series españolas más recientes que se ha considerado por el mismo rasero del género norteamericano ya existente y que ha tenido un éxito mundial. Además de esto, la serie en cuestión permite enfocarse en la traducción de la lengua coloquial. De hecho, los protagonistas de esta serie televisiva son atracadores, ladrones y delincuentes que, por supuesto, no hablan como diplomáticos, eruditos o profesores, sino que están caracterizados por su propia manera de hablar, comunicar y un cierto tipo de actitud. Es precisamente por esta razón que durante la serie nos cruzamos muy a menudo con expresiones coloquiales y vulgares que, de vez en cuando, hacen referencia al ámbito sexual. Son especialmente este tipo de expresiones las que requieren un esfuerzo más en la traducción y que, encima, a veces no tienen ni un correspondiente en la lengua de llegada. Por último, si a la dificultad de traducirlas le juntamos las restricciones que el doblaje implica – es decir la sincronización labial y la relación entre el sonido, la imagen y el tiempo – el esfuerzo que se debe poner en la traducción final es todavía mayor. Por consiguiente, el análisis que aquí se propone intenta examinar tanto la traducción desde un punto de vista lingüístico como la traducción sometida a los obstáculos que la sincronización de los labios comporta.

Adentrándonos en la estructura del presente estudio, en el primer capítulo se han puesto las bases para hacer frente al tipo de traducción al que el arte del doblaje

pertenece: la traducción audiovisual (TAV). A diferencia de la traducción de textos escritos, la TAV es una traducción multisemiótica en la que se traducen diálogos de productos multimediales prestando atención tanto al canal acústico como al canal visual, o, dicho de otra forma, al sonido y a la imagen, por lo cual es definida también como *traducción subordinada* (Titford, 1982).

Posteriormente, en el Capítulo 2 se hace referencia a la teoría de la traducción aplicada al doblaje que, además, representa el centro de este trabajo. Se ha puesto de manifiesto la definición de doblaje, las fases principales de producción de las que la traducción y la adaptación componen solo las primeras dos, el papel que el traductor desempeña y, finalmente, se han profundizado las dos fases más importantes que constituyen la producción del doblaje: la adaptación y la sincronización.

En el Capítulo 3 se ha presentado el corpus. Después de haber introducido la serie de televisión *La Casa de Papel* y haber explicado brevemente su contenido, se ha pasado a exponer y evaluar la importancia del registro de la serie para después analizar de manera crítica la traducción. Para terminar, se han resumido los dos capítulos analizados: el capítulo 13 de la primera temporada y el capítulo 9 de la segunda temporada.

El Capítulo 4 es el cuerpo del trabajo donde se analizan los casos más significativos en los que el traductor ha podido tener problemas de traducción, en relación también a la sincronización labial. Después de haber visto los dos capítulos primero en italiano y luego en español y haber transcrito los diálogos en la lengua original y en la lengua meta, se han comparado los textos y se han individualizado las unidades traductológicas y sus decisiones de traducción al italiano correspondientes más representativas para el análisis. Luego se han agrupado las unidades encontradas en *culturemas* o *realia*, palabras relacionadas con la cultura, antropónimos, expresiones idiomáticas, frases coloquiales, la lengua vulgar y la lengua connotada sexualmente. Además, a lo largo del análisis se han detectado las técnicas de traducción principales utilizadas por el traductor y adaptador: casos de omisiones, compresión lingüística y adiciones, explicitaciones y descripciones, modulaciones y calcos. En último término, se han presentado los errores de traducción encontrados.

CAPÍTULO 1: LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV)

1.1 Indicaciones sobre la traducción

Si bien se traduce desde la antigüedad, precisamente a partir del siglo 3 a.C, cuando setenta hombres tradujeron la Biblia del hebreo al griego para los judíos que vivían en Egipto, solo en los años sesenta se empieza a reflexionar sobre la práctica de traducción de manera más sistemática y solo en el siglo XX se desarrolla la Traductología junto a las teorías modernas sobre esta práctica.

Antes que nada, es necesario hacer una distinción entre *traducción* y *Traductología*. Según las palabras de Hurtado Albir “la traducción es una habilidad, un *saber hacer* que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso”¹. Por otra parte, la Traductología “es la disciplina que estudia la traducción; se trata pues de un saber *sobre* la traducción”². Se traduce porque las lenguas y las culturas de cada idioma son diferentes y consecuentemente habrá un obstáculo tanto lingüístico como cultural que ha de ser superado. Por tanto, la autora explica de manera muy contundente que la traducción tiene una finalidad comunicativa y que sirve para “subsana la barrera de la diferencia lingüística y cultural”³. Es evidente que el traductor debe tener en cuenta no solo la transposición lingüística de una palabra a otra correspondiente, sino también los elementos culturales que identifican una determinada lengua para que el texto traducido sea comprensible al lector meta.

Cuando hablamos de traducción nos referimos tanto a textos escritos literarios o especializados, como también a productos audiovisuales como por ejemplo películas, hipertextos y videojuegos, en los cuales, además de una traslación a nivel lingüístico, se verifica también una reescritura y adaptación del texto traducido al vídeo y a la imagen en cuestión. En efecto, es con este trabajo que quiero tomar en consideración sobre todo la traducción audiovisual.

¹ Hurtado Albir, Amparo (2007:25)

² Hurtado Albir, Amparo (2007:25)

³ Hurtado Albir, Amparo (2007:29)

1.2 La traducción audiovisual

Gracias al desarrollo rápido de las nuevas tecnologías, desde las últimas décadas han empezado a incrementar productos y servicios audiovisuales, los cuales, desde luego, han necesitado ser traducidos para alcanzar a un público más amplio.

Con el término *traducción audiovisual* se hace referencia 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.⁴

Con esta definición, Perego pretende destacar el carácter complejo y multisemiótico de todas las obras cinematográficas y televisivas, es decir, a la hora de traducir un producto audiovisual hay que tener en cuenta los canales múltiples que se intersecan contemporáneamente en el texto original. Por consiguiente, lo que el traductor de textos audiovisuales debe tomar en consideración es que, como asevera Ranzato (2010:25), “il vincolo principale, per chi è abituato a tradurre soprattutto le parole, sono le immagini” y, por lo tanto, añade que, aunque se traduzca de manera satisfactoria a nivel lingüístico, el texto está caracterizado por una combinación entre palabras e imágenes que quedan invariadas, así que es muy difícil trasladar en la lengua de llegada las mismas asociaciones que hace el autor del texto original.⁵ Esta conjunción entre canal visual y lingüístico implica algunas restricciones y hace que los traductores se enfrenten a la traducción audiovisual de manera diferente con respecto a otros tipos de textos.

Se pueden traducir los productos multimediales con varias modalidades de traducción, como por ejemplo la subtitulación, el doblaje, las voces sobrepuestas y la interpretación simultánea de película. Sin embargo, como señala Hurtado Albir (2007:78), de todas estas modalidades, las que se utilizan más son el doblaje y la subtitulación.

⁴ Perego, Elisa (2005:7)

⁵ Ranzato, Irene (2010:48)

De todas formas, con este trabajo pretendo analizar exclusivamente el arte del doblaje, del que trataré más en detalle en el Capítulo 2.

1.3 Una traducción subordinada

Puesto que “la transferencia lingüística audiovisual encierra una gran complejidad y mayores limitaciones que otros tipos de traducción”⁶, es necesario distinguir la traducción audiovisual de todos los otros tipos de traducción y hablar de *traducción subordinada*.

Este término ya había sido introducido por Titford (1982) y desde aquel momento empezó a desarrollarse para varios tipos de traducción audiovisual como los subtítulos, el doblaje, los cómics, los textos publicitarios, los hipertextos, etc. El concepto ha sido tratado también en estudios de otros autores españoles, como Hurtado Albir (2007), Rabadán (1991) y Valero Garcés (2000), entre otros. Como señala Hurtado Albir (2007:77), se trata de una modalidad de traducción subordinada porque, “aunque su objeto sea la traducción del código lingüístico, participa de los otros códigos y está condicionada por ellos”.

Titford (1982) la definía con dos características: por un lado, en ella coinciden varios sistemas de comunicación – escrito, oral, visual – y, por el otro, se pasa continuamente del canal visual al auditivo. De esto se desprende que la *traducción subordinada* es sometida a restricciones determinadas de las que el traductor no puede prescindir para traspasar un mensaje único y coherente.

1.4 El canal acústico y el canal visual

Este apartado está dedicado a presentar la relación estrecha entre el canal acústico y el canal visual, es decir entre las palabras y las imágenes que caracterizan un texto audiovisual.

⁶ Valero Garcés, Carmen et al (2000:113)

A diferencia de la traducción de textos escritos, la transferencia de productos audiovisuales combina palabras, sonidos e imágenes, y es precisamente por eso que los elementos que el traductor debe tener en cuenta a la hora de traducir un producto multimedial son varios.

Desde mi punto de vista, en este ámbito, la tabla que Perego (2010:49) propone es muy clara y explicativa:

TABELLA 3
Tavola sinottica delle componenti multimediali

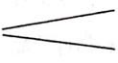
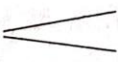
Canale visivo		Immagini Testo scritto	Multimedialità
Canale uditivo		Colonna sonora Testo orale	

Figura 1

Como señalan Perego y Taylor (2012:46), el canal acústico, en su forma verbal y no verbal, comprende tanto los diálogos como también la música, los ruidos y los silencios; mientras que el canal visual, en su forma verbal y no verbal, puede comprender subtítulos, didascalias y carteles. Asimismo, varios autores, hablando de *coherencia textual*, destacan también la importancia de conjugar señales acústicos y visuales en la traducción de textos audiovisuales. En efecto, “la coherencia del texto audiovisual depende extraordinariamente de los mecanismos de cohesión establecidos entre la narración verbal y la narración visual”⁷ y según Frederic Chaume Varela (2001:76):

Los mecanismos de cohesión [...] no solo son lingüísticos, ni tampoco exclusivamente icónicos: la interacción entre cohesión lingüística y cohesión icónica, lo que podríamos llamar cohesión semiótica (verbo-icónica, por ejemplo), o recurrencia de signos de diferentes códigos, es una propiedad esencial de los textos audiovisuales y uno de los mayores retos con los que se enfrenta el traductor.

⁷ Duro, Miguel (2001:67)

Es evidente que este tipo de cohesión entre el canal visual y acústico representa un valor específico que es propio de los textos multidimensionales. El traductor de textos audiovisuales debe considerar las palabras y las imágenes simultáneamente y utilizar los métodos, las técnicas y las estrategias de traducción adecuadas para construir un producto final de manera coherente.

1.5 Los códigos de significación

La particularidad que se nota en la traducción de textos audiovisuales es, sobre todo, el uso de diferentes canales y códigos de significación que se intersecan entre ellos al mismo tiempo.

En su estudio, Frederic Chaume (2004) trata de los códigos de significación como un valor añadido en los textos audiovisuales. En este contexto pretendo incluir aquello que Frederic Chaume (2004:165) propuso como modelo de análisis integrador de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica:

CUADRO 4

Un modelo de análisis integrador de los textos audiovisuales desde una perspectiva traductológica

FACTORES EXTERNOS	
• Factores socio-históricos • Factores del proceso de comunicación • Factores profesionales • Factores de recepción	
FACTORES INTERNOS	
<i>Problemas compartidos</i>	<i>Problemas específicos</i>
• Lingüístico-contrastivos • Comunicativos • Pragmáticos • Semióticos	• Código lingüístico • Código paralingüístico • Código musical y de efectos especiales • Código de colocación del sonido • Código iconográfico

	• Código fotográfico • Código de planificación • Código de movilidad • Códigos gráficos • Códigos sintácticos
--	---

Figura 2

Además de los problemas generales de traducción compartidos que afectan a todas las tipologías de textos (*factores externos y problemas compartidos*), este cuadro muestra también las dificultades específicas que un producto audiovisual implica (*problemas específicos*). En particular, Chaume identifica diez códigos de significación del lenguaje fílmico y explica que es crucial cumplir con todos ellos a la hora de traducir una obra audiovisual para no perjudicar el equilibrio de la obra final en la lengua meta. En los apartados siguientes voy a resumir en breve las diferencias que, según Chaume (2004:19-27), los identifican.

1.5.1 El código lingüístico

Es el código por excelencia de la traducción propiamente dicha y, por lo tanto, hay que destacar que no es el código específico de la traducción audiovisual, ya que todas las tipologías textuales lo comparten. No obstante, Chaume (2004:20) explica como en los textos audiovisuales el texto escrito “ha de parecer oral y espontáneo” a través de registros coloquiales, interjecciones, topicalización, creación léxica espontánea, etc.

1.5.2 El código paralingüístico

A este código pertenecen todos los “rasgos suprasegmentales” o, dicho de otra forma, los símbolos convencionales que tienen que aparecer en una traducción audiovisual – hablamos por ejemplo de indicadores de silencios, pausas y risas.

1.5.3 El código musical y de efectos especiales

Generalmente, las canciones que oímos en las películas necesitan una traducción que respete también el ritmo de la música y, entonces, que sea adaptada. Además, el traductor debe tomar en consideración los efectos especiales, los cuales influyen en las operaciones de traducción.

1.5.4 El código de colocación del sonido

En un producto audiovisual, el sonido puede ser “diegético” – en campo – o “no diegético” – fuera de campo. Desde luego, estos efectos influyen en la adaptación y sincronización de la traducción al vídeo.

1.5.5 El código iconográfico

Incluye iconos y representa el código transmitido por el canal visual que obliga al traductor a traducir de manera coherente los diálogos y las imágenes. En el caso que se encuentren signos incomprensibles para el espectador meta, el traductor puede optar por sugerirlos indirectamente en los diálogos, es decir, explicarlos verbalmente.

1.5.6 El código fotográfico

En este apartado, Chaume (2004:22) hace referencia “a los cambios en la iluminación, los cambios de perspectiva, o el uso del color”. No es el código que más afecta a la traducción.

1.5.7 El código de planificación

Este código está relacionado sobre todo con el arte del doblaje, que analizaré en detalle en el Capítulo 2. Dependiendo de si el personaje se encuentra en primer, el

traductor deberá buscar las expresiones más adecuadas con el intento de ajustarlas a los movimientos de los labios.

1.5.8 Los códigos de movilidad

Están relacionados con la posición de los personajes de pantalla. Chaume subraya que la traducción tiene que adecuarse al significado que transmiten los “signos cinésicos” – por ejemplo, la negación con la cabeza debe ir acompañada por una frase negativa.

1.5.9 Los códigos gráficos

Se trata de la traducción de carteles, didascalias, títulos y todo lo que concierne al lenguaje escrito que aparece en la pantalla.

1.5.10 Los códigos sintácticos (el montaje)

Tiene que ver con el montaje de las escenas de una película y según Chaume (2004:25), “ser conscientes de las asociaciones icónicas puede ayudar al traductor a entender mejor el texto audiovisual y la relación de las escenas entre sí”.

CAPÍTULO 2: TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN APLICADA AL DOBLAJE

2.1 Una definición de doblaje

Como señala Juan Jesús Zaro Vera, el doblaje, tanto como la subtitulación, representa una de las modalidades de traducción audiovisual más recientemente desarrollada, con lo cual los estudios y los análisis de traducciones para este tipo de práctica resultan todavía escasos y poco profundizados⁸.

No obstante, hoy el doblaje es el método por excelencia de trasposición lingüística de un texto audiovisual, tanto en España como en Italia. En efecto, si se echa un vistazo al panorama cinematográfico de los dos países, la cantidad de productos audiovisuales traducidos es incuestionable y, por consiguiente, se deduce que ninguna película que se estrene en España o Italia queda sin traducir.

Podemos definir el arte del doblaje como un proceso de transferencia por el cual el canal visual se mantiene, mientras que las voces originales de la película se interpretan y se graban en otra lengua que es diferente del idioma original.

Danan (1994: 612, cito a través de Miguel Duro, ²2001:55) afirma:

Dubbing is an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that actors are speaking the viewer's language... Dubbing, in short, is an assertion of the supremacy of the national language and its unchallenged political, economic and cultural power within the nation's boundaries.

El escritor con esta definición destaca en la traducción fílmica una tendencia a domesticar frente a la extranjerización, de manera que los diálogos suenen más naturales en la cultura meta. Es evidente que la técnica del doblaje, a diferencia de la subtitulación, cubre totalmente la banda sonora original, haciendo creer al público que los actores de pantalla están hablando en realidad en su propia lengua, así que tendencialmente los elementos culturales propios del idioma original se anulan para que el texto meta no suene extraño.

⁸ Duro, Miguel (2001:47)

Frederic Chaume (2004: 32), por otra parte, da una definición de doblaje más práctica y sistemática:

El doblaje consiste en la traducción y ajuste de un guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe.

De esta definición, por tanto, se extrae que el arte del doblaje está dividido en dos partes diferentes de trabajo que comprenden una parte escrita de traducción y adaptación y, luego, la actuación del guion. Asimismo, es evidente que en dicha labor confluyen varias figuras que son esenciales para la realización del doblaje.

Veamos, entonces, cuáles son precisamente las fases de producción en un estudio de doblaje y qué diferentes figuras se destacan en cada etapa.

2.2 Las fases de producción

A la hora de hablar de doblaje, muchísimas personas suelen pensar directamente en los actores que, en el estudio de grabación, doblan con su propia voz las escenas de la película original. Sin embargo, “el doblaje es un proceso en cadena en el cual nadie es el último responsable del producto”⁹ y lo que estas personas ignoran es que el doblaje propiamente dicho - a la vez llamado también dramatización - por parte de los actores representa solo la penúltima fase de todo el proceso.

Comparando varios estudios sobre el doblaje, puede que haya algunas diferencias mínimas entre las fases de producción en Italia y España, pero conseguimos destacar las que tienen en común y que, además, son las principales. De esta manera, seguiré el proceso de doblaje delineado por Frederic Chaume (2004:62), ya que me parece el más claro y exhaustivo.

En la primera fase, una empresa compra un producto audiovisual extranjero para después reproducirlo y difundirlo en la lengua y cultura meta. En la segunda fase,

⁹ Duro, Miguel (2001:325)

dicha empresa entrega el producto audiovisual a un estudio de doblaje que se ocupará de traducir, adaptar, sincronizar y doblar la obra.

Pasando a la tercera fase, el estudio de doblaje elige a un traductor para que trabaje en la primera traducción del texto audiovisual. El dialoguista o adaptador se ocupa de la adaptación, la cual forma parte de la cuarta fase, pero, en muchísimas ocasiones, tanto en España como en Italia, la figura del traductor coincide con la del dialoguista, encargado de adaptar la traducción inicial. Solo en el momento en que se ha terminado y adaptado la traducción, los actores pueden doblar los diálogos originales en un estudio de grabación siguiendo el guion y las indicaciones del director de doblaje. Por último, las voces grabadas de los actores y los sonidos utilizados en una película se ajustan y se unen por parte del técnico de sonido para realizar un producto final que sea homogéneo y equilibrado.

Entre todas estas fases, me he centrado en el papel del traductor en el ámbito de la traducción para el doblaje. De hecho, son muchos los factores que se deben tener en cuenta a la hora de traducir una película, así que he querido subrayar también tanto la labor de adaptación como la de sincronización, las cuales pueden influenciar la transposición lingüística y hacer que se aporten cambios a la primera traducción del guion hecha por el traductor.

2.3 El papel del traductor

Partiendo de las seis fases desarrolladas en el apartado anterior, voy a destacar aquí la tercera, puesto que es el centro de este trabajo.

En primer lugar, hace falta subrayar que, aunque no se presta demasiada atención a la fase de traducción de películas, el traductor es quien, a mi modo de ver, se encarga del papel más fundamental de todo el proceso: la transposición lingüística del producto audiovisual. Es patente que, sin la traducción de los guiones, actores y actrices no podrían ejercer su trabajo.

En segundo lugar, un buen traductor de cine debe formarse de manera adecuada para ser competente en su trabajo. Por consiguiente, respecto a los años pasados, hoy se ha empezado a dar mayor importancia a la educación de traductores de productos

audiovisuales y es cada vez más notable el aumento de asignaturas, licenciaturas, cursos, conferencias y máster en traducción audiovisual y adaptación cinematográfica.

Asimismo, “para ser un buen traductor de películas, hay que tener en cuenta que la principal diferencia entre este y los colegas de otras disciplinas es que traduce un texto que va a ser *interpretado, hablado*; un trabajo a medio camino entre la traducción y la interpretación”¹⁰, por lo tanto, “una de las primeras premisas que debe aprender el traductor de textos audiovisuales es que *debe traducir de la pantalla, y no del guion*.”¹¹ En este ámbito, traducir los diálogos y, al mismo tiempo, visionar la película es crucial para detectar también lo que llamamos *signos paralingüísticos*. Si miramos el significado de *paralingüístico* en el *Centro Virtual Cervantes* encontramos:

Los elementos paralingüísticos -denominados también elementos paraverbales o paralenguaje- son una serie de elementos vocales no lingüísticos, que se producen con los mismos órganos del aparato fonador humano, pero que no son considerados parte del sistema verbal; en la mayoría de las ocasiones, se alían con elementos cinésicos u otros elementos no verbales para comunicar o matizar el sentido de los enunciados verbales.¹²

Teniendo en cuenta esta definición y centrándonos en la traducción para el doblaje, se pueden captar diferentes signos no verbales de comunicación que influirían involuntariamente en la traducción de una película, como por ejemplo los carteles, los titulares de periódicos, voces que se escuchan en segundo plano por la radio o la televisión, nombres escritos de bares o restaurantes que pueden ser significativos en la traducción de los diálogos, movimientos corporales, la mímica facial, la música, etc.

¹⁰ Duro, Miguel (2001: 268)

¹¹ Chaume, Frederic (2004:70)

¹² https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/paralinguistico.htm

En breve, además de dominar tanto su propia lengua como la lengua meta y conocer detalladamente las nociones centrales de la disciplina traductológica, el traductor cinematográfico, a diferencia de los traductores literarios, debe tener en consideración también el canal visual que una película implica y ser capaz de ajustar de manera coherente su borrador de traducción a los diferentes códigos de significación del texto audiovisual.

2.4 La adaptación y la sincronización de guiones cinematográficos

La fase de adaptación y de sincronización quizás sea la más complicada de todo el proceso y la que más distingue la traducción aplicada al doblaje de todos los otros tipos de traducción. Tanto la adaptación como la sincronización son las únicas dos maneras posibles para traducir un producto audiovisual, o, mejor dicho, para encajar y equilibrar un texto escrito con la imagen que aparece en la pantalla de manera coherente. Es el dialoguista quien se ocupa detalladamente de esta fase laboriosa y es una figura de la que no se puede prescindir en un estudio de doblaje.

La adaptación “tiene que ver con el estilo del guion y es la continuación del trabajo de traducción”¹³. En concreto, el adaptador tiene que respetar la duración de cada toma (isocronía), el registro y las expresiones de cada personaje y, sobre todo, el movimiento labial en los primeros planos. Consecuentemente, es importante que centre la atención en la búsqueda de las palabras o de las expresiones que no solo correspondan al texto original, sino también que coincidan con el movimiento de los labios. A menudo puede acontecer que el adaptador esté obligado a añadir o suprimir para que no haya errores de coherencia y cohesión entre la imagen y la versión adaptada, pero también tiene la posibilidad de recuperar lo que ha perdido en otra parte del diálogo a través de la técnica de compensación y, de esta manera, encontrar un equilibrio general en el texto meta.

La sincronización, en cambio, como señalan Gilbert, Ledesma y Trifol (2001:326), “consiste en conseguir que la duración y el movimiento de la boca de la frase que hay que doblar en la lengua de llegada [...] coincidan al máximo con la

¹³ Duro, Miguel (2001: 327)

duración y el movimiento de la boca de la frase en la lengua origen”. Chaume (2004:72) destaca tres tipos de sincronía:

- *Sincronía fonética o labial*: la traducción debe ser adaptada a los movimientos labiales de los actores. A fin de conseguir el efecto realidad y naturalizar el producto final, el traductor deberá concentrarse en las vocales abiertas y consonantes bilabiales y labiodentales de los personajes. Esto pasa especialmente cuando se trata de un primer plano.
- *Sincronía cinésica o quinésica*: se refiere a la coherencia entre los movimientos del cuerpo de los actores y las expresiones verbales que acompañan estos movimientos.
- *Isocronía*: corresponde a la duración temporal equivalente de los enunciados del texto de origen y los enunciados del texto traducido. La traducción de cada frase debe empezar perfectamente en el momento en que el actor abre la boca para hablar y debe terminar cuando dicho actor cierra los labios.

Teniendo todo esto en cuenta, muchas veces tanto el traductor como el dialoguista están obligados a privilegiar palabras o expresiones extranjerizantes respecto a otras que, en cambio, resultarían más naturales para el público meta. De ello se deduce que el lenguaje cinematográfico que se lleva a cabo es construido y manipulado.

2.5 La nivelación: un lenguaje irreal y construido

En el doblaje, generalmente la traducción apunta a nivelar e igualar las variedades lingüísticas y sociolingüísticas que encontramos en el texto original. De esta forma, se verifica una pérdida de expresiones léxicas particulares, las cuales, por otra parte, enriquecerían el texto meta. Esto se debe, por una parte, a las exigencias del mercado de los productos audiovisuales: los trabajos de traducción deben estar listos en breve tiempo, por lo cual, los traductores se ven obligados a aumentar su propia velocidad de ejecución superando los problemas de traducción con la *nivelación*. Según Mona Baker (1996:186), la *nivelación* – *levelling out* – pertenece a uno de los universales de la traducción y la define como “steering a middle course between any two extremes, converging towards the center, with the notion of center

and periphery being defined from within the translation corpus itself.” Baker detecta una tendencia de todos los textos traducidos a gravitar en el centro de un *continuum*, es decir que son más parecidos entre sí.

Lo que se utiliza para la traducción de diálogos es un lenguaje estándar, neutro, manipulado y completamente diferente de la lengua “real” y espontánea que se utiliza todos los días. Se trata de un lenguaje escrito anteriormente para ser después leído y actuado por parte de un actor. Asimismo, Roberto Mayoral Asensio añade (cito a través de Miguel Duro, ²2001:29):

La máxima expresión de la intención de universalidad es el neutro. El neutro es una lengua artificial, que no corresponde a ningún grupo de hablantes, que intenta evitar aquellos elementos que pueden caracterizar un discurso como perteneciente a un grupo particular de ellos. [...] Los actores de doblaje deben aprender a trabajar en neutro.

Se observa la misma tendencia también en Italia, donde se considera la lengua del doblaje como una lengua irreal:

Proprio il doppiaggio è stato il luogo di cultura privilegiato dello standard, del modello, della ripetizione, e quindi – nel bene e nel male – della formazione linguistica degli italiani. Una lingua italiana, quella del doppiaggio, forse ancor più irreal di quella del cinema, perché nata non dall’uso ma da necessità tecniche, da scelte di pochi, sempre sottoposte a un condizionamento esterno quando non a vera e propria censura.¹⁴

Basándonos en este enunciado, se percibe que el lenguaje fílmico es construido, no es espontáneo como se podría pensar y a veces no corresponde a la lengua natural que, en cambio, se utilizaría en una conversación, ya que ha nacido por causa de necesidades técnicas de adaptación y sincronización. De ello se desprende que la lengua del texto traducido, adaptado y actuado se convierte en un lenguaje bastante

¹⁴ Paolinelli, Mario (2005:10)

repetitivo, estereotipado y no marcado, puesto que la nivelación suprime todas las diversidades diatópicas, diastráticas y de estilo.

2.6 “*The suspension of disbelief*”

A la hora de ver una serie televisiva o una película doblada, debemos entrar en un estado de *suspensión de la incredulidad* en el que hay algunas convenciones, es decir, suspender nuestras facultades críticas. Como asevera Aldo Nemesio (2014:671), “è sulla base di questa sospensione dell’incredulità che il lettore si comporta come se gli eventi narrati nella finzione letteraria fossero veri, in modo tanto forte da provare emozioni intense”. De hecho, es lo que hacemos tanto cuando estamos viendo una película como cuando estamos leyendo un libro. De igual forma, esto ocurre también con las películas dobladas o con los libros traducidos. Por ejemplo, sabemos perfectamente que *La Casa de Papel* se ha estrenado en Madrid, España, y que, por lo tanto, los personajes tendrían que hablar en español, pero la serie ha sido doblada al italiano para que todos los italianos que no saben la lengua original entiendan lo que los personajes dicen. Ahora bien, si nosotros empezáramos a preguntarnos por qué las personas hablan en italiano si están en Madrid o por qué atracan la *Zecca di Stato* que en realidad se encuentra en Italia, acabaríamos por no gozar de los acontecimientos de la serie.

En breve, debemos ser conscientes del hecho de que el doblaje implica muchas restricciones y convenciones por respetar; por consiguiente, puede que muy a menudo, si bien se respeta el contenido del diálogo de partida, se asista a un cambio bien visible en la traducción del guion original debido justo a dichas restricciones.

Desde esta perspectiva, efectuaré un análisis de escenas diferentes correspondientes al último capítulo de la primera temporada y el último capítulo de la segunda temporada de la serie televisiva *La Casa de Papel* doblados al italiano, en el que describiré el efecto de estos procedimientos de traducción sobre los antropónimos, el registro de los personajes, los culturemas, las palabras relacionadas con la cultura, las expresiones idiomáticas, los coloquialismos, los vulgarismos y las palabras connotadas sexualmente. Además, trataré de identificar las técnicas de

traducción que se han elegido a lo largo del proceso para solucionar los problemas y las restricciones que el doblaje implica - supresiones, adiciones, explicitaciones, descripciones, modulaciones, calcos – y, por último, individualizar eventuales errores en la traducción.

CAPÍTULO 3: DESCRIPCIÓN Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS: *LA CASA DE PAPEL*

3.1 Introducción a la serie televisiva



Figura 3

La serie de televisión española *La Casa de Papel* ha sido creada por Álex Piña y producida por Atresmedia en colaboración con Vancouver Media para su emisión en Antena 3 y, luego, en Netflix. La serie corresponde a una película de atracos y de humor negro que se estrenó en España del 2 de mayo al 23 de noviembre de 2017. En Italia, en cambio, se estrenó más tarde en Netflix: la primera temporada el 20 de diciembre de 2017, la segunda el 6 de abril de 2018 y la tercera el 19 de julio de 2019. La serie tuvo muchísimo éxito tanto en España como en Italia y en el resto del mundo, tanto que se puede considerar una obra universal. En una entrevista, a la pregunta relativa al éxito que la serie tuvo fuera de España, Álex Piña contesta que a lo mejor “se deba a una especie de espíritu de decepción hacia los gobiernos y hacia los bancos centrales, a un espíritu antisistema de mucha gente decepcionada en este siglo XXI.” Además, habla también de otros factores, como por ejemplo el hecho de “trasladar el

género del atraco a una ficción seriada” que les permitió “hacer un diseño de personajes más brutal”. Por último, subraya que han utilizado “un género norteamericano preexistente en cine, pero con personajes mucho más emocionales”. Por eso “eligió contar la historia a través de Tokio (el personaje de Úrsula Corberó) como narradora.”¹⁵

En España, por lo que concierne a las primeras dos temporadas, la serie ha sido transmitida en 15 capítulos de 70-75 minutos cada uno, mientras que en Netflix se han reducido a 40 minutos, estrenando así un total de 22 capítulos, 13 en la primera parte y 9 en la segunda. En lo que atañe a la tercera temporada, los capítulos son 8 tanto en España como en Netflix y duran 40 minutos cada uno.

En mi análisis he tomado en consideración el capítulo 13 de la primera temporada y el capítulo 9 de la segunda temporada, de los que voy a presentar en breve el contenido respectivamente en los apartados 3.4 y 3.5.

3.2 Sinopsis

El Profesor recluta a ocho delincuentes que no tienen nada que perder para que le ayuden a llevar a cabo su plan magistral que ha llevado toda la vida estudiando: atracar la Fábrica de Moneda y Timbre en Madrid, imprimir 2400 millones de euros durante 10 días y, al final, escapar con el botín y desaparecer.

Los atracadores se reúnen en una finca aislada en los campos de Toledo con el fin de estudiar el plan milimétrico del Profesor y practicar con las armas. Puesto que las identidades de cada uno de ellos tienen que quedar desconocidas, se les asigna nombres de ciudades: Tokyo, Berlín, Río, Helsinki, Oslo, Denver, Moscú y Nairobi, mientras que, el creador de todo el plan se llamará el Profesor. Además, no pueden instaurar relaciones personales o sentimentales para que el plan funcione perfectamente y no haya complicaciones.

Después de cuatro meses de simulaciones, todos están preparados para entrar en la Fábrica de la Moneda y a través de un artificio consiguen hacer irrupción y

¹⁵ EL TIEMPO, “El hombre detrás del fenómeno de ‘La casa de papel’” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/entrevista-con-alex-pina-director-de-la-casa-de-papel-199946>

encerrarse por dentro con los rehenes que estaban trabajando o visitando la fábrica. Entretanto, el Profesor quedará encerrado en un hangar con el intento de ayudar a su banda desde fuera para cualquier tipo de inconveniente. Pronto llegará la Policía, la cual enviará al lugar del atraco la inspectora Murillo para negociar con el Profesor. Sin embargo, al final los dos se enamorarán y Raquel Murillo acabará por ayudarles.

3.3 Registro lingüístico de los personajes

A la hora de traducir un producto audiovisual, es crucial prestar atención y respetar también en la traducción el registro utilizado por los personajes en cuestión.

De esta perspectiva, es muy importante poner de manifiesto lo que Paolinelli y Di Fortunato señalan (2005:59):

Quando si traduce un dialogo è fondamentale decidere “come” le cose vengono dette, oltre – e spesso di più – di “che cosa” viene detto. Questo perché in un filmato i personaggi non dobbiamo immaginarli, ma li vediamo parlare e muoversi, vediamo come si vestono, come portano i capelli, che cosa mangiano, dove abitano, che automobile guidano. Persone diverse, che in originale usano parole diverse per esprimersi, devono mantenere questa differenza anche in italiano, più che in una traduzione scritta, in cui le differenze [...] sono meno evidenti. Anche un elemento semplice come una congiunzione, quindi, va tradotto calzandolo sul personaggio e sulla situazione, oltre che, naturalmente sul movimento delle labbra.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, hay que destacar que, en general, el registro adoptado por los personajes de *La Casa de Papel* es coloquial, vulgar y, a veces, marcado por unidades con connotación sexual. De hecho, la traducción de frases idiomáticas, expresiones coloquiales y vulgares va a ser la parte central y más abundante del análisis en el capítulo 4. Por el contrario, la lengua soez de los atracadores se contrapone a la lengua más formal de los agentes de policía, los cuales

hablan entre ellos utilizando fórmulas fijas y términos especializados del ámbito policial.

3.4 El capítulo 13 de la primera temporada

Después de 62 horas desde el comienzo del atraco, 16 rehenes consiguen escapar de la fábrica golpeando a Oslo que les tenía secuestrados en el sótano. A duras penas, los atracadores logran encerrar de nuevo la puerta por donde los rehenes habían huido, evitando así que los GEO y la Policía entraran.

Denver está muy decepcionado y, enfadado, llama al Profesor que no les había advertido de la fuga porque había estado toda la noche con Raquel. En la fábrica, el resto de los rehenes, después de haber sabido de la fuga de sus compañeros, empiezan a rebelarse. En ese momento, los secuestradores tienen que seguir las instrucciones del Profesor: deben reestablecer la calma y el control a través de la empatía, generando un clima de confianza, es decir, ofreciéndoles 1 millón de euros cuando el atraco esté terminado o la libertad inmediata sin dinero. La mayoría de las personas secuestradas elige quedarse en la Fábrica de la Moneda y recibir 1 millón de euros. Sin embargo, los que escogen la libertad, en lugar de ser liberados, son llevados al sótano.

Fuera de la fábrica, mientras los rehenes que han conseguido escapar vienen interrogados por la Policía para que reciba más información, el coronel Prieto informa a Raquel de que el subinspector Ángel Rubio no es el topo y que simplemente los atracadores le habían insertado un micrófono con una cobertura de 1500 metros cuando había entrado con los sanitarios en la fábrica. Raquel se siente culpable por el accidente de Ángel y por no haberle contestado toda la noche.

Entretanto, la madre de Raquel escucha los mensajes que Ángel había dejado la noche anterior y, ya que está enferma de Alzheimer, se apunta todo en una hoja de papel. Entonces, llama a su hija porque el mensaje es importante: Ángel ha conseguido entender que Salvador y el Profesor son la misma persona. Visto que Raquel no le contesta, decide llamar a Salvador. De esta manera el Profesor aprende que ha sido desenmascarado por Rubio y planifica la muerte de la madre de Raquel.

Se dirige a su casa para matarla, pero, viendo su buena actitud, se siente culpable y no consigue; después, afortunadamente se da cuenta de que está enferma y que, de todas formas, no se habría acordado del mensaje del subinspector.

Por último, Raquel llega a casa y come junto con su madre y Salvador. Mientras están comiendo, la inspectora Murillo tiene una revelación: los secuestradores tendrían que haberse preparado para el atraco en un lugar aislado y avisa a sus colegas que busquen una finca aislada en Palomeque. Después de pocos minutos la encuentran y Raquel se dirige allí acompañada por Salvador, el mismo Profesor.

3.5 El capítulo 9 de la segunda temporada

Han pasado 128 horas desde el comienzo del atraco a la Fábrica de Moneda y Timbre y Berlín manda que se pare de imprimir los billetes y que se empiece a huir por el túnel construido debajo de la cámara acorazada, ya que los policías están entrando. Mientras tanto, Arturo Román, el presidente de la fábrica, junto a otros rehenes están ultimando un túnel falso para confundir la Policía y ganar más tiempo.

La Policía consigue entrar por el almacén de la fábrica donde encuentran a Río y Tokyo. Desde este momento empieza un tiroteo al cual participan también Denver y Mónica Gaztambide que se ha convertido en uno de ellos. Al final, los cuatro consiguen defenderse y escapar por la cámara acorazada con el dinero. En cambio, Berlín no huye con el resto de la banda dado que ha decidido encubrir el túnel de manera que consigan terminar el plan y que la Policía no entre en el túnel.

Fuera de la fábrica, Raquel Murillo va a visitar a Ángel al hospital y le comunica que ella ya sabe que Salvador es el Profesor y que, además, sabe dónde está el hangar, pero no quiere contárselo a las autoridades. En aquel momento, los policías entran en la habitación del hospital y detienen a Raquel delante de Ángel. Entonces, llevan a la inspectora a la carpa y el coronel Prieto la pone ante una dura decisión: o la dirección del hangar del Profesor o la custodia total de su hija a su exmarido. Raquel no tiene más remedio que decirle la dirección.

En el momento en que los policías llegan al hangar del Profesor, no encuentran a nadie: de hecho, pocos minutos antes el Profesor y Helsinki habían salido del hangar

con un camión y con todo el dinero puesto en cisternas de cerveza, mientras que los otros atracadores habían salido de la puerta principal disfrazados.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE

4.1 La traducción de culturemas o *realia*

Cuando hablamos de culturemas o *realia*, hacemos referencia a todas aquellas palabras que pertenecen a una determinada lengua y a la cultura correspondiente, así que, en la mayoría de los casos, resulta muy difícil traducirlas a la lengua meta.

Vlakhov y Florin (1969) introdujeron el término *realia* y Veermer (1983), por su parte, utilizó la palabra *culturema*. Posteriormente, ambos términos fueron recogidos por varios autores que se inspiraron en el estudio de elementos culturales. Entre ellos, Molina (2006:79) define el “culturema” como “un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta”.

En este sentido, a lo largo de los dos capítulos de la serie he encontrado dos tipologías diferentes de culturemas, los cuales no tienen un correspondiente en la lengua y en la cultura meta.

4.1.1 La traducción de elementos relativos a programas de televisión española

Puede que dentro de textos audiovisuales se encuentren muy a menudo elementos relativos a programas de televisión. En el caso de las series televisivas, los personajes, de vez en cuando, pueden hacer referencia a elementos culturales del propio país, los cuales desde luego harán reír la población del país de la lengua original. No obstante, a la hora de traducirlas a otros idiomas y culturas, estas alusiones son un problema de traducción que el traductor debe intentar resolver.

En este apartado, voy a presentar dos casos que encontré en el capítulo 9 de la temporada 2 y voy a analizar cómo han sido resueltos por el traductor.

Ejemplo 1:

Al inicio del último capítulo de la segunda temporada, Berlín da la orden de apagar las máquinas, borrar los registros y hacer las maletas para escapar a través del

túnel. Nairobi le dice que les quedan once minutos para llegar a imprimir mil millones de euros, pero Berlín le contesta que esto no es un juego, que tienen que parar y escapar ya.

ORIGINAL: ¿Estás redondeando la cifra, Nairobi? ¿Tú qué te crees que es esto? *¿El “Qué apostamos”?*

DOBLAJE: Vuoi fare una puntata più alta, Nairobi? Perché cosa lo hai preso, eh? *Per una scommessa?*

En esta escena, Berlín hace referencia de manera muy clara a un programa de televisión español. “¿Qué apostamos?” fue un programa español de entretenimiento a modo de concurso que se emitió por la 1 de TVE durante los años 1993-2000. Fue dirigido y realizado por Francesco Boserman, el cual, por su parte, se había basado en el programa alemán “Wetten, dass..?”. Berlín, a través de esta alusión, pretende decir a Nairobi irónicamente que no están en una sala de apuestas y que tienen que escapar porque la Policía Nacional está entrando en la Fábrica. Es patente que la versión italiana es completamente distinta, visto que “¿Qué apostamos?” es un programa español y, por eso, nadie en Italia habría comprendido la alusión irónica de Berlín. Entonces, lo que el traductor hizo fue desmontar el elemento cultural, que se pierde, y parafrasearlo utilizando la palabra “scommessa”, así que, de todas formas, el juego de palabras queda. Asimismo, desde el punto de vista sincrónico, la palabra “scommessa” funciona, teniendo en cuenta que el traductor ha elegido un término que tuviera la labial “m” para sincronizarlo adecuadamente a las labiales “p,m” de “apostamos”.

Ejemplo 2:

Raquel sabe que Ángel ha salido del coma y por eso va a visitarle al hospital.

ORIGINAL: Déjate de disculpas. Aunque lo que me llamaste de ligón de bingo y *Don Pimpón* es lo más humillante que me ha dicho en mi puta vida. No podía descansar tranquilo en el coma.

DOBLAJE: Finiamola con le scuse. Anche se mi hai dato del cascamoto e del **pupazzone**, la cosa più umiliante che mi abbiano detto in tutta la vita. Non ho neanche potuto riposare in pace quando ero in coma.

“Don Pimpón” era un personaje de “Barrio Sésamo” interpretado por el actor Alfonso Vallejo. “Barrio Sésamo” fue una serie de programas infantiles emitidos por la Primera cadena de TVE, entre 1979 y 2000. Don Pimpón era el personaje aventurero de la serie, pero, en este caso, con eso Raquel quería decirle a Ángel que se había portado como un muñeco y un tonto. Igual que el ejemplo anterior, también en este fragmento se ha decidido desmontar la alusión al programa de televisión porque no es algo que se estrenó en Italia. Sin embargo, se ha mantenido la metáfora utilizando la palabra “pupazzone”, que corresponde a lo que efectivamente es Don Pimpón: un muñeco. Del mismo modo, ha sido respetada también la sincronización labial: las dos “p” de “Pimpón” encajan perfectamente con las dos “p” de “pupazzone”.

4.1.2 La traducción de la comida

También los alimentos pertenecen a la clase de los culturemas o *realia*, pero he decidido dedicar un apartado distinto ya que forman parte del lenguaje específico de la comida, el cual representa por el traductor un desafío constante. Muy a menudo, es posible que algunos alimentos no tengan un correspondiente en la lengua de llegada porque este tipo de comida no existe en el país meta. En estos casos se suele mantener el término en la lengua original también en la traducción y explicarlo, brevemente en el texto o en nota, si es necesario. Por otro lado, se pueden verificar casos en que un determinado tipo de alimento tiene un correspondiente en la lengua meta: en esta situación, se suele traducir el término con la palabra correspondiente en la lengua de llegada. El traductor, además de hacer un gran trabajo de búsqueda, tiene que conocer muy bien la cultura y las costumbres de la lengua de partida, a parte de

su propia lengua y cultura. En algunos casos, puede ser muy útil ir a ver las imágenes de los alimentos en Internet o más bien preguntar a nativos.

En los dos capítulos que he analizado, me he tropezado con un solo tipo de comida española.

Ejemplo 1:

El Profesor ha descubierto que la madre de Raquel, Mariví, ha escuchado un mensaje pendiente que Ángel le había enviado a Raquel la noche anterior y que ella todavía no había escuchado. En el mensaje decía que Salva era el Profesor, es decir el responsable de todo el atraco. Es precisamente por eso que el Profesor decide ir a casa de Raquel para matar a su madre, pero él se da cuenta de que Mariví está enferma de Alzheimer y que, de todas formas, no había recordado el mensaje. Poco después llega a casa Raquel, la cual desconoce todo, y deciden comer juntos.

ORIGINAL: ¿Seguro que no quiere probar mis *natillas*?

DOBLAJE: Sicuro che non vuole assaggiare le mie *natillas*?

En esta escena, la palabra “natillas” se ha quedado invariada también en la versión italiana. El traductor en este caso ha optado por mantener el nombre de la comida española en detrimento de la comprensión por parte del espectador italiano. Desde mi punto de vista, si bien las natillas es un postre tradicional español, en este caso se habría podido intentar encontrar un correspondiente en la lengua meta, visto que el término “natillas” en italiano se desconoce totalmente. Durante la escena, tampoco se ve el postre en la pantalla, así que el espectador italiano ni puede hacerse una idea de lo que es. Si miramos en el diccionario de la Real Academia Española, la definición de “natillas” es: “Dulce cremoso que se hace con leche, huevos y azúcar, cocido a fuego lento”.¹⁶ En Italia, un postre típico hecho con leche, yemas de huevos y azúcar y cocido a fuego lento es la “crema inglese”. Otra opción habría podido ser

¹⁶ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=QHZQ3HA>

“panna cotta”, también cocida a fuego lento, pero en vez de los huevos está hecha con nata. Es evidente que ambos términos, “crema inglese” y “panna cotta” son más largos que “natillas”, pero se habría podido utilizar la técnica de compensación reduciendo la primera parte de la frase: “Sicuro che non vuole un po’ di crema inglese?”. Además, traduciendo “probar” con “un po’ di” respectaría también la sincronización labial con la letra “p”.

En este caso, entonces, el traductor ha optado por una extranjerización privilegiando así la sincronización del doblaje respecto a la comprensión del espectador italiano.

En definitiva, de estos primeros dos apartados se desprende que, en general, la tendencia del traductor y del adaptador ha sido la de la domesticación. Efectivamente, en todos los ejemplos anteriores, excepto en el de la comida, se han escogido términos correspondientes de la cultura italiana con el fin de eliminar el carácter extraño y hacer la versión italiana más aceptable y comprensible para los espectadores meta.

4.2 La traducción de palabras relacionadas con la cultura

En este subcapítulo voy a analizar aquellas denominaciones particulares, nombres de instituciones y cuerpos de policía que yo he considerado como “palabras relacionadas con la cultura”, ya que en Italia existen entidades correspondientes, aunque, a lo mejor, la estructura interna no refleja exactamente la estructura de la entidad española. Newmark (2006:119) clasifica este tipo de palabras como “equivalentes culturales” y, según él, corresponden a “la traducción aproximada de un término cultural de la LO por otro término cultural de la LT”.

Ejemplo 1:

Raquel sabe que Ángel ha tenido un accidente la noche anterior, así que la inspectora empieza a sentirse culpable por haber pasado toda la noche con Salvador y no haber contestado a sus llamadas. Además, en el cuartel, el coronel Prieto la informa de que Ángel no es el topo, sino que los atracadores le habían insertado un micrófono con una cobertura de 1500 metros cuando había entrado con los sanitarios

en la Fábrica. La inspectora Murillo en esta escena escucha algunos mensajes de Ángel.

ORIGINAL: “Raquel, soy yo otra vez. Llámame, tienes el contestador lleno. Lo tenemos, escucha, lo tenemos. Tenemos al tipo que les está ayudando desde fuera, sí. Sí, es Salva, Salva, el de la sidra. Él estuvo en el cuartel, él amenazó al ruso, joder. Te está utilizando, coño. Sus huellas estaban en el **zeta**. Se ha arrimado a ti para aprovecharse. Te está utilizando...”

DOBLAJE: “Raquel, sono di nuovo io. Chiamami hai la segreteria piena. Ce l’abbiamo, ce l’abbiamo in pugno. Abbiamo il bastardo che li sta aiutando dall’esterno. Sì, è Salvador, Salvador quello del sidro. Era lui all’autodemolizione, è stato lui a minacciare in russo, cazzo! Ti sta usando. Le sue impronte erano nella **volante**. Si è avvicinato a te per approfittare dell’indagine. Ti sta usando...”

La palabra “zeta” se utiliza coloquialmente en España para referirse a los coches policiales. Aunque no hay nada escrito que ponga de manifiesto la razón por la cual se usa la letra Z para designar el vehículo de la Policía Nacional, el saber popular policial asevera que esta denominación proviene de un momento particular en la historia. En los años 60, la Policía Nacional comenzó a servirse de vehículos para llevar a cabo las labores de patrullaje y seguridad ciudadana. Los coches se dividían por zonas y cada uno contaba con un indicativo para su identificación: “Zonal 1”, “Zonal 2”, etc. La utilización constante de esta denominación contribuyó a la difusión de la abreviatura Z.¹⁷

De esta afirmación se desprende que la palabra “zeta” se puede considerar como una denominación particular que utilizan los españoles para designar el coche

¹⁷ GRUPO OCS, “Compañero Z, ¿lo conoces?” [en línea]. 2 de junio 2017. Disponible en la Web: <https://www.ocsgrupo.com/companero-z-lo-conoces/>

de la policía y, como hemos dicho en el apartado anterior, representa un problema con el que el traductor del capítulo ha tenido que enfrentarse. Desde el punto de vista del doblaje y de la sincronización labial, no surge ningún problema, ya que Raquel escucha a Ángel desde el móvil. Por lo tanto, Ángel no está presente en la escena y la palabra que se elige en la lengua meta no tiene que estar sincronizada necesariamente al término “zeta”. En italiano, el “zeta” se llama “volante” o “pantera”. Esta última denominación viene del color de los coches policiales que se utilizaban en los años 50 y después del emblema de los coches en el que aparece una pantera negra¹⁸. En este caso el traductor ha optado por la palabra “volante” que, además, es la más utilizada por los hablantes italianos.

Ejemplo 2:

En esta escena, Raquel está en su casa para descansar, y mientras está comiendo con su madre y Salvador, le viene a la cabeza que los atracadores habrían necesitado por supuesto de una finca aislada para organizar todo el atraco y entrenarse. Por esto, la inspectora llama el cuartel para compartir su nuevo plan con el coronel Prieto.

ORIGINAL:	Porque necessitaban un lugar, un lugar dove organizzarsi, dove preparare il plan passo a passo. Tuvieron que hacer prácticas de tiro antes de entrar en la Fábrica en algún sitio donde los disparos y las detonaciones no levantarán sospechas.
-----------	---

DOBLAJE:	Perché avevano bisogno di un posto dove organizzarsi. Dove preparare il piano passo dopo passo. Dovevano esercitarsi prima di entrare nella Zecca . Quindi serviva un posto dove gli spari e le detonazioni non destassero alcun sospetto.
----------	---

¹⁸ Polizia di Stato, “Volanti e 113” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.poliziadistato.it/articolo/23271>

Ejemplo 3:

Ha pasado un año desde el atraco más célebre de la historia de España y Raquel está en su habitación escuchando las noticias.

ORIGINAL: Se cumple un año del asalto a la ***Fábrica Nacional de Moneda y Timbre***, el considerado como el mayor atraco de la historia sigue aún sin resolverse.

DOBLAJE: È passato esattamente un anno dalla rapina alla ***Zecca di Stato***. Quella che è considerata la più grande rapina della storia, rimane un caso irrisolto.

Con estos dos ejemplos quiero mostrar cómo el traductor ha traducido al italiano la entidad pública española, denominada “Fábrica Nacional de Moneda y Timbre”.

La Fábrica Nacional de Moneda y Timbre o la Real Casa de la Moneda (FNMT-RCM) es una empresa de servicio público en Madrid (España) que se dedica “a la fabricación de papel de seguridad, la impresión de billetes de banco, sellos de correo, precintos fiscales, etiquetas de seguridad, documentos de identificación, pasaportes, entradas de espectáculos, la acuñación de monedas circuladas y de colección, el desarrollo y la fabricación de tarjetas inteligentes y certificados digitales, y los servicios de implantación y desarrollo integral de sistemas nacionales de identificación”¹⁹. En Italia, la empresa que se ocupa de esto es el “Istituto di Stato e Zecca di Stato” que está situado en Roma. Puesto que se trata de dos denominaciones muy largas, tanto en español como en italiano, en el lenguaje oral coloquial se suele utilizar “fábrica” en español y “zecca” en italiano: tal es el caso del ejemplo número 2. Por lo que atañe al ejemplo número 3, es evidente que en ambos casos se utiliza el término completo, dado que es una periodista la que está hablando y además, en la versión italiana se ha añadido el adverbio “esattamente”, que no

¹⁹ Real Casa De La Moneda, “Servicios” [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.fnmt.es/servicios>

estaba en el original, porque “Zecca di Stato” es visiblemente menos largo que el término español y la isocronía no habría sido exacta.

En definitiva, el instituto español que he tomado en consideración tiene un correspondiente en la cultura italiana, así que el problema ha sido resuelto de manera coherente y correcta.

Ejemplo 4:

En esta escena, Ángel ha salido del coma y Gómez ha venido a verle al hospital. En aquel momento el coronel Prieto le llama para saber por qué había contactado con la inspectora Murillo en cuanto despertó y, además, para saber dónde se encuentra el escondite del Profesor.

ORIGINAL: Sí, señor. Ahora se lo paso. El **CNI** ha tomado el control.
Es el coronel Prieto.

DOBLAJE: Sì, signore. Ora glielo passo. I **Servizi** hanno assunto il
comando. È il colonnello Prieto.

Ejemplo 5:

En esta escena se ve al coronel Prieto chantajeando a la inspectora Murillo con una demanda de reclamación de custodia que su exmarido ha presentado porque Raquel está escondiendo al cerebro del asalto, el Profesor. Con este documento, su exmarido solicita la custodia total de su hija y en el momento en el que un juez la declare culpable de cualquiera de los cargos de los que se le acusa, se la concederán automáticamente. De esta manera, Prieto pone a Raquel frente a una decisión muy complicada: elegir entre su hija y el Profesor, de quien está enamorada.

ORIGINAL: **Inteligencia** puede retirar todos los cargos. Y yo soy
Inteligencia. Pero no me pida más garantías que mi
palabra, porque la oferta desaparecerá si los
secuestradores consiguen escapar.

DOBLAJE: I **Servizi** possono ritirare tutte le accuse, e io sono i **Servizi**.
Ma non mi chieda garanzia oltre la mia parola, perché
l'offerta svanirà se i sequestratori riusciranno a scappare.

Estamos de nuevo frente a un caso de nombres de instituciones relacionadas con la cultura española. En la versión original del guion encontramos el término “CNI”, a veces denominado también “Inteligencia”, como se puede ver en el ejemplo 5. El CNI (Centro Nacional de Inteligencia) es el “Organismo público responsable de facilitar al Presidente del Gobierno y al Gobierno de la Nación las informaciones, análisis, estudios o propuestas que permitan prevenir y evitar cualquier peligro, amenaza o agresión contra la independencia o integridad territorial de España, los intereses nacionales y la estabilidad del Estado de derecho y sus instituciones (Art. 1 Ley 11/2002)”.²⁰ Cabe destacar que “el CNI agrupa actividades que en otros países están separadas en dos o más Servicios de Inteligencia. Esto permite que la coordinación e intercambio de inteligencia entre ámbitos complementarios sea ágil y completa, a la vez que se optimizan los recursos. En este sentido, el CNI funciona bajo el principio de coordinación con otros servicios de información del Estado”.²¹ En Italia, si bien no existe un organismo único como en España, los que más se acercan al CNI son “i Servizi segreti italiani”, es decir el conjunto de organismos y autoridades que facilitan las informaciones para proteger a la *Repubblica Italiana* de peligros y amenazas que vienen tanto del interior como del exterior²². En el caso del ejemplo número 4, el traductor ha optado por traducir el “CNI” con “i Servizi”, dado que el término completo “Servizi Segreti” hubiera sido demasiado largo con respecto a la sigla española, así que me parece una solución eficaz.

²⁰ CNI, Centro Nacional de Inteligencia, “¿Qué es?” [en línea]. Disponible en la Web:

<https://www.cni.es/es/queescni/quees/>

²¹ CNI, Centro Nacional de Inteligencia, “Competencias y coordinación” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.cni.es/es/queescni/quees/>

²² Sistema di Informazione per la Sicurezza della Repubblica, “Chi siamo?” [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.sicurezzanazionale.gov.it/sisr.nsf/chi-siamo.html>

Ejemplo 6:

Los G.E.O, después de haber entrado en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, se dirigen al sótano ya que saben que los atracadores han construido un túnel para salir de la Fábrica. Sin embargo, el túnel al que se dirigen los G.E.O es un túnel que los atracadores han hecho construir a algunos rehenes para confundirlos y ahorrar tiempo. En esta escena los G.E.O se encuentran delante explosivos falsos.

ORIGINAL: Que avance el **TEDAX**! El sótano está lleno de explosivos.

DOBLAJE: **Artificiere**, avanti! Il sotterraneo è pieno di esplosivo.

El acrónimo “TEDAX” (Técnico Especialista en Desactivación de Artefactos Explosivos) es el nombre con el cual los españoles se refieren comúnmente a un “guardia civil especialista en detectar, neutralizar y desactivar artefactos explosivos, incendiarios, radiactivos, biológicos y químicos que pertenece al Servicio de Desactivación de Explosivos y Defensa TEDAX – NRBQ (Nuclear, Radiológica, Biológica y Química)”.²³ En Italia, las personas encargadas de desactivar explosivos se denominan “artificieri”, los cuales pertenecen a la *Polizia di Stato* y trabajan bajo el departamento de servicios de los “reparti speciali”²⁴. Asimismo, en esta escena no hay problemas de sincronización labial, visto que Lobo no está enfocado en el preciso momento en que habla y su voz la escucha Prieto a través del micrófono desde el cuartel. Consecuentemente, traducir “TEDAX” con “artificiere” es una solución adecuada y eficaz.

Ejemplo 7:

También Nairobi y Helsinki logran escapar del túnel y llegar al escondite del Profesor, pero Berlín prefiere cubrir el túnel puesto que la Policía ya está muy cerca

²³ Guardia Civil, “Desactivación de Explosivos y Defensa NRBQ” [en línea]. Disponible en: <http://www.guardiacivil.es/es/institucional/Conocenos/especialidades/tedax/index.html>

²⁴ Polizia di Stato, “Gli artificieri” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.poliziadistato.it/articolo/23297>

de ellos. El Profesor pregunta a Nairobi por Berlín y ella le contesta que él se quedó dentro.

ORIGINAL: Teníamos los **G.E.O** encima y se ha empeñado en cubrir el túnel.

DOBLAJE: Sono arrivati i **reparti speciali**. Ha deciso di coprire il tunnel.

Este es el caso del término “G.E.O”. En España se utiliza “los G.E.O” para designar la unidad de elite del Cuerpo Nacional de Policía. “Las operaciones en las que interviene el G.E.O (Grupo Especial de Operaciones) son aquellas que otros miembros del Cuerpo Nacional de Policía no pueden realizar debido a su alta peligrosidad o en las que se exige una especial cualificación, como así lo refleja la Resolución del 27 de diciembre de 1989 en su apartado segundo refiriéndose a sus funciones, entre las cuales está la liberación de personas secuestradas o tomadas como rehenes”.²⁵ Es evidente que en italiano no se puede conservar la misma sigla ya que comportaría una falta de comprensión por los espectadores italianos. Por consiguiente, también en este caso, es necesario encontrar un organismo italiano que tenga las mismas funciones que los G.E.O. Las autoridades que normalmente en Italia se ocupan de esto son llamadas “forze speciali” o también “reparti speciali”, es decir unidades que pertenecen a las fuerzas armadas italianas y que se encargan de operaciones especiales. En el ejemplo 7, el traductor ha optado por “reparti speciali”, que, a mi modo de ver, es una solución adecuada y que, además, respeta la longitud del fragmento. Con respecto a la sincronización labial, si hubieran puesto “forze speciali” en vez de “reparti speciali”, habría estado la fricativa labial “f” que, en cambio, en la versión española no estaba, así que la elección funciona de manera coherente.

²⁵ Dirección General De La Policía Nacional [ES], “G.E.O: Funciones” [en línea]. Disponible en la Web: https://www.policia.es/org_central/dao/geo/funciones.html

Los agentes han hecho explotar la puerta de entrada de la Fábrica para entrar y han encontrado Tokyo y Río. Todos empiezan a disparar para defenderse y Tokyo jura frente a Río que, cuando el atraco acabará y ellos ganarán, nunca volverá a tocar una escopeta.

DOBLAJE: -Se ne usciamo appendo il mitra al chiodo, lo giuro!
-Sul serio?
-Non toccherò un fucile nemmeno al ***luna park***.

En italiano, el traductor ha decidido emplear el equivalente acuñado “luna park”, que, según el Diccionario Treccani corresponde a todos los tipos de “parchi di divertimento all’aperto (con giostre, montagne russe, baracconi di tiro a segno, ruota panoramica, ecc.). Esta podría ser una solución posible. Sin embargo, una feria representa algo más popular y característico de un pueblo, así que quizás el término “sagra” habría funcionado mejor. De hecho, la definición que la Treccani ofrece es muy similar a la de “feria”: “2. estens. a. Festa popolare, che si svolge in un paese o

43

in un rione e sim. per celebrare un avvenimento, e soprattutto un raccolto, un prodotto: *la s. dell'uva, del vino, del pesce; la s. del carciofo a Ladispoli*”²⁷.

De todas formas, teniendo en cuenta que no se trata de un primer plano, la sincronización es buena y eficaz.

4.3 La traducción de antropónimos

En el presente apartado voy a centrarme en la traducción de los nombres propios de los personajes de la serie televisiva.

Como se describe en el artículo de Marcelo Winitzer, Gisela y Pascua Febles, Isabel (2005:965)²⁸:

Desde la práctica, debemos remitirnos a las tendencias, que en lo que se refiere a la traducción de los nombres propios, en la actualidad se suelen conservar los antropónimos; con los topónimos se conserva la referencia, pero empleando la traducción aceptada; etc. En el caso concreto de los antropónimos, éstos suelen tener una mera función designativa y carecen de un significado relevante para la comprensión de la obra, lo que explica que se suelen mantener.

Esto es precisamente lo que ocurre en el presente corpus. Por un lado, por lo que se refiere a algunos de los personajes - como por ejemplo Arturo Román, Mónica Gaztambide y Alison Parker, entre otros - los nombres propios han quedado invariados también en la versión doblada porque no tienen un significado relevante para la comprensión de los espectadores italianos y, además, aunque si los nombres les resultan exóticos, ellos son perfectamente conscientes de que la serie televisiva es española. Por otro lado, por lo que concierne a los nombres de los atracadores, se ha decidido utilizar nombres de ciudades puesto que el Profesor quiere que no se

²⁷ Treccani, Vocabolario online [en línea]. Disponible en la Web:

<http://www.treccani.it/vocabolario/sagra>

²⁸ Marcelo Winitzer, Gisela y Pascua Febles, Isabel (2005): «La traducción de los antropónimos y otros nombres propios de Harry Potter». Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_GMW_IPF_Traduccion.pdf

conozcan sus identidades, tampoco entre ellos. Entonces, en este caso, hablamos de topónimos que tienen su propia traducción en italiano, así que han sido traducidos correctamente empleando la denominación italiana aceptada a nivel nacional: “Tokyo”, “Berlino”, “Denver”, “Rio”, “Mosca”, “Nairobi”, “Helsinki” y “Oslo”.

Por último, en cuanto al Profesor, en italiano se ha utilizado el tipo de empleo correspondiente “Professore”; pero, además de la denominación “Profesor”, cuando este personaje encuentra la inspectora Murillo en un bar, se hace llamar Salvador, aunque su verdadero nombre sería Sergio. Es como si él tuviera tres identidades distintas. En este contexto, es importante destacar que muy a menudo los personajes en la versión española llaman a Salvador con el apodo “Salva” que se utiliza mucho en España. Sin embargo, he encontrado una diferencia entre esta versión española y la versión italiana, en la que se ha decidido mantener “Salvador” en vez del apodo “Salva”. A lo largo de las dos temporadas siempre se verifica este tipo de caso, pero aquí voy a presentar solo un ejemplo explicativo entre todos.

Ejemplo 1:

Raquel acaba de descubrir que no es Ángel quien ha pasado la información a los atracadores dentro de la Fábrica y, encima, que ha hecho un accidente con el coche la noche anterior y que ha entrado en coma. La inspectora se siente culpable y llama a Salvador para buscar consuelo; quiere escapar del cuartel para descansar.

ORIGINAL: ***Salva***, soy yo... Raquel. Mira, necesito que...que vengas a sacarme de aquí. Este es el peor día de mi vida y... y tengo que escaparme de esta carpa, de esta ciudad. ¿***Salva***, estás ahí?

DOBLAJE: ***Salvador***, sono Raquel. Ho bisogno che... che mi porti via da qui. Questo è il giorno peggiore della mia vita e devo scappare da questa tenda, da questa città. ***Salvador***, sei lì?

Como ya he anticipado, es evidente que el apodo “Salva” no se ha mantenido al italiano. Sin duda, en este caso el traductor y el adaptador han tomado una decisión

importante, traduciendo un apodo con el nombre de la persona por completo. Al principio podría parecer un error de traducción, pero es necesario hacer una reflexión que ha llevado a esta decisión tan patente. Traducir apodos de una lengua a otra puede resultar un problema para el traductor, el que es obligado a veces a tomar decisiones que modifican mucho el texto original. En este caso, el apodo “Salva”, que es muy utilizado en España para denominar a personas que se llaman “Salvador” de manera cariñosa, en italiano sonaría a extraño y no sería natural para el espectador. De esta manera se ha preferido mantener el nombre por completo sin confundir al espectador de la lengua meta, privilegiando, al mismo tiempo, su comprensión. Además, a nivel de doblaje, no se verifican problemas de sincronía labial ni tampoco problemas con el ritmo y la longitud de la frase, así que se puede afirmar que la decisión está justificada.

4.4 La traducción de expresiones idiomáticas, locuciones y modismos

En este apartado voy a focalizarme en el análisis de las unidades fraseológicas, es decir expresiones idiomáticas, locuciones y modismos que están formados por palabras que “tend to go together and make meanings by their combinations”²⁹ y que Josep Guia I Marín, en su artículo contenido en el libro de Gloria Corpas Pastor (2000:76), define como “construcción lingüística estable, de dos o más palabras, asociada al contexto comunicativo, caracterizada por una serie de factores, entre los que cabe citar, como más importantes, la repetición, la fijación, la idiomatidad y la anomalía”. Todos los *fraseologismos* anteriormente expuestos tienen una estructura fija, pero “cabe advertir que estos presentan diversos grados de fijación, desde las que no varían nunca [...] hasta las que podemos encontrar intertextualizadas de diferentes formas”³⁰.

Además de la fijación, como ya he citado antes, están caracterizadas por la *idiomaticidad*, es decir, como explica Patrick Hanks en el libro de Corpas (2000:304):

²⁹ Corpas Pastor, Gloria et al (2000:13)

³⁰ Corpas Pastor, Gloria et al (2000:76)

“An idiom is a special kind of phrase. It is a group of words which have a different meaning when used together from the one it would have if the meaning of each word were taken individually...Idioms are typically metaphorical: they are effectively metaphors which have become ‘fixed’ or ‘fossilized’.”

De todo esto, se puede extraer que, a la hora de traducirlas, las frases idiomáticas representan un problema lingüístico de traducción que, en la mayoría de los casos, no se puede resolver mediante una traducción literal, sino, más bien, utilizando la técnica de adaptación a la lengua y cultura de llegada y, al mismo tiempo, encontrando un correspondiente que pueda transmitir el mismo efecto de la versión original.

En seguida, voy a presentar y analizar, desde un punto de vista de la traducción y de la sincronización labial, todos los casos de frases idiomáticas que he individuado en los dos capítulos.

Ejemplo 1:

La inspectora Murillo acaba de descubrir que Ángel no es el topo y entonces se siente culpable por haberle despedido del caso.

ORIGINAL: ¿Cuántos golpes se pueden aguantar antes de ***caer a la lona***? Si eres Raquel Murillo... muchos. Pero hay algo malo en ser un buen encajador de golpes: que si los golpes no paran, vas a acabar cayendo igual. Y cuando caigas, será como si todos esos golpes vinieran juntos”.

DOBLAJE: Quanti colpi puoi incassare prima di ***finire al tappeto***? Se sei Raquel Murillo... tanti. Ma saper incassare bene ha un lato negativo. Se i colpi non finiscono, alla fine cadi lo stesso. E quando cadrai sarà come se tutti quei colpi arrivassero insieme.

La expresión “caer a la lona” es una locución verbal que deriva del boxeo y se refiere al hecho de que un boxeador cuando pierde cae al suelo y queda rendido. De

hecho, el término “lona”, según la DRAE, significa “suelo sobre el que se realizan competiciones de boxeo, de lucha libre y grecorromana”³¹. Del boxeo, la locución ha empezado a utilizarse también en otros contextos distintos para expresar a alguien que ha perdido. En este caso, toda la frase está construida como una metáfora haciendo referencia directa al boxeo. Raquel ha recibido muchísimos golpes, es decir, en concreto, decepciones e insatisfacciones desde que el atraco ha empezado, pero ha conseguido aguantarlos porque es una mujer muy fuerte.

Con respecto a lo que decía en la introducción, el nivel de fijación de la expresión en cuestión es de grado muy alto, ya que no puede variar nunca; en todos los contextos la estructura de la locución es la misma y las palabras no se pueden sustituir.

En italiano, ha sido posible encontrar una equivalencia total del fraseologismo español. También la locución verbal italiana “finire al tappeto” deriva del mismo deporte, el boxeo, y se utiliza cuando un boxeador pierde y cae a la lona, pero se ha empezado a utilizar, en sentido figurado, en otros contextos. Entonces, podemos afirmar que la expresión idiomática italiana reproduce la misma intención y el mismo sentido de la versión original. A diferencia de la locución verbal española, la versión italiana no es fija, ya que se podría utilizar también la expresión “andare al tappeto”, que en el *Dizionario Internazionale De Mauro* se define como “nel pugilato, essere atterrato; fig., subire un duro colpo, una batosta”³².

Por lo que concierne a la sincronización labial, es necesario evidenciar que es Tokyo quien habla en *voiceover*, es decir, de voz superpuesta, así que el traductor tiene la máxima libertad de traducción y el único vínculo no es tanto la sincronización labial, sino que la longitud de la frase.

Ejemplo 2:

Denver y Mónica Gaztambide están en la cámara acorazada. Ante la propuesta de Berlín, libertad o dinero, ella manifiesta su deseo de salir de la Fábrica en vez de

³¹ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=Nap14jY>

³² *Dizionario Internazionale*, Il Nuovo De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/andare-al-tappeto>

quedarse y recibir un millón de euros después del atraco, ya que está embarazada y tiene un balazo en la pierna. En esta escena, Denver le pide que se quede, pero ella tiene miedo de que se le gangrene la herida y de quedarse coja.

ORIGINAL: A ver, si pasa eso, ya lo pensaremos. Que tampoco ***es plan de ponerse en lo peor...*** digo yo.

DOBLAJE: Se succede ci penseremo poi. ***Non bisogna vedere tutto nero...*** secondo me.

En esta situación están presentes dos locuciones verbales dentro de la misma frase. La primera es “no ser plan algo” que en la DRAE se define como “no ser conveniente, adecuado o satisfactorio”³³. Es una locución verbal que se utiliza mucho en contextos informales coloquiales. La segunda es “ponerse en lo peor”, es decir “suponer que sucederá algo desfavorable, muy temido o perjudicial”³⁴. Es una locución verbal que, a diferencia de la primera, no es estrictamente coloquial.

En la versión italiana, para traducir la primera locución no se ha utilizado otra locución verbal correspondiente, sino que se ha traducido con un verbo “bisognare” que en español significa “necesitar”. Como sugiere la Treccani, “è verbo di largo uso, spec. nella lingua parlata, e per lo più costruito impersonalmente; ormai raro con costruzione personale, limitatamente alla 3a pers. sing. o plur., nel senso di occorrere, essere necessario”³⁵. De hecho, también en este caso se ha utilizado de forma impersonal. Con respecto a la segunda locución verbal, en italiano se ha traducido con “vedere tutto nero”, que es la locución verbal correspondiente. En el De Mauro se define como “essere pessimista”³⁶, el mismo sentido que transmite “ponerse en lo peor”. En resumidas cuentas, se puede considerar que la primera locución no se ha

³³ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=TIvEXgg>

³⁴ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=SVME3bd>

³⁵ Treccani, Vocabolario online [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/bisognare/>

³⁶ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/vedere-nero>

traducido con otra locución correspondiente en italiano, así que el matiz idiomático ha sido desmontado, pero, por otro lado, el sentido se ha mantenido. En el segundo caso, el traductor ha sido capaz de encontrar un posible correspondiente idiomático en italiano y, por consiguiente, el intento original ha sido transmitido también a los espectadores italianos.

Pasando a la sincronización labial, no estamos frente a un primer plano, pero el movimiento labial de Denver se ve muy bien. De hecho, en la traducción, la consonante labial “b” de “bisogna” y la labiodental “v” de “vedere” están sincronizadas con las dos “p” de “plan de ponerse”. Entonces se puede decir que la sincronización es buena.

Ejemplo 3:

En esta escena, el Profesor va a visitar a la madre de Raquel en su casa y ella sabe que su hija está saliendo con Salva, entonces, durante la conversación, le pregunta si han hecho el amor y él responde que sí.

ORIGINAL: Me alegro, bueno, y perdone la intromisión, pero es que me alegro de verdad. Mi hija ***necesita como agua de mayo*** que la quieran y que le hagan el amor.

DOBLAJE: Mi fa piacere. E perdoni la mia invadenza, ma mi fa veramente piacere. Mia figlia ***ha proprio bisogno*** di qualcuno che la ami e che faccia l'amore con lei.

“Necesitar como agua de mayo” se puede considerar como un refrán o un dicho común y, como está escrito en el sitio web del Instituto Virtual Cervantes, “este refrán alude a la conveniencia de la lluvia en mayo, pues los campos y, en especial los cereales, se ven beneficiados con la lluvia en ese mes. Más tarde, por el calor, la

lluvia es dañina.”³⁷ El refrán, entonces, se utiliza como metáfora para expresar que algo o alguien se siente beneficiado de algo, tal es el caso del ejemplo 3.

En italiano, es muy difícil encontrar un refrán correspondiente que exprese el mismo sentido y la misma sensación en el espectador. Por esta razón, se ha decidido desmontar la idiomática, traduciendo el dicho con “avere bisogno”. De esta manera, la metáfora y la expresión figurada se pierde y se banaliza, pero la comprensión no es perjudicada. Se habría podido traducir con “ha bisogno come l’aria che respira”, expresión que viene sobre todo de las poesías, pero quizás hubiera sido demasiado cursi, sentimental y fuera de contexto en este caso.

En el doblaje, las labiales han sido respetadas, ya que las “p” de “proprio” y la “b” de “bisogno” han sido sincronizadas con las labiales que están presentes en las palabras “como” y “mayo”. En este caso, el adaptador tenía que cuidar la sincronización labial, visto que Mariví habla en primer plano.

Ejemplo 4:

Helsinki sabe que fue Arturo Román el que hizo escapar a los rehenes y que ellos, para conseguir huir, golpearon a Oslo con una tubería, dañándole el cerebro. Helsinki en esta escena quiere vengarse y golpear a Arturo como ellos han hecho con Oslo, pero este intenta defenderse.

ORIGINAL:	¿De verdad creías que no íbamos a intentar escaparnos, que no nos íbamos a defender, que nos íbamos a quedar de brazos cruzados viendo cómo nos matábais?
-----------	--

DOBLAJE:	Tu credevi che non avremmo provato a fuggire, che non ci saremmo difesi, che saremmo rimasti fermi a guardare mentre ci uccidevate?
----------	--

³⁷ Centro Virtual Cervantes, “Refranero multilingüe” [en línea]. Disponible en la Web: <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58147&Lng=0>

Se trata de un ejemplo claro de expresión idiomática verbal o locución verbal, es decir, que contiene un verbo y aparece en función predicativa. “Quedarse de brazos cruzados” o, alternativamente “quedarse con los brazos cruzados” significa metafóricamente “imposible, sin hacer nada para evitar algo” ³⁸.

En la versión italiana, también en este caso el traductor ha optado por desmontar la idiomática, por lo cual la expresión queda plana y neutra. A lo mejor, se habría podido utilizar “restare a braccia conserte” que, además, refleja muy bien la expresión española.

De todas formas, con respecto a la sincronización labial, la expresión italiana que se ha elegido queda muy bien con el ritmo, la longitud y el tiempo de la frase.

Ejemplo 5:

Raquel vuelve a casa para descansar y encuentra allí a Salva; los dos se abrazan y Mariví, la madre de ella, está muy contenta de verlos juntos.

ORIGINAL: ¡A que **es un cielo**! Ya me ha dicho...que habéis hecho el amor.

DOBLAJE: Ma **che bello**! Me l’ha detto...che avete fatto l’amore.

“Ser un cielo” es una expresión coloquial que se construye con el verbo ser y se utiliza para decir a alguien que es una persona encantadora y maravillosa. Es un halago que la madre de Raquel hace a Salva viendo que le había traído las flores a su hija. De hecho, se podría considerar como un piropo, visto que es como si alguien elogiara o halagara a alguien. Como asevera Jesús Cantera Ortiz de Urbina en el libro de Corpas (2000:452) refiriéndose a los piropos españoles:

“[...] algunos tan expresivos y cuya correspondencia en otra lengua resulta muchas veces poco menos que imposible acertar a encontrar. Incluso algunos tan sencillos y naturales como ¡eres un

³⁸ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=64TRGIB#Gn8poWq>

bombón!, o ¡qué ojos!, o ¡salada!, o ¡requetésalada!, o ¡eres un sol!”.

Efectivamente, podría parecer un piropo muy sencillo de traducir al italiano, teniendo en cuenta también que estamos hablando de dos idiomas parecidos entre ellos, pero encontrar un correspondiente no es tan inmediato. En este caso, la solución que el traductor ha adoptado para el doblaje ha sido la de encontrar una frase que, por lo menos, transmitiera el significado y la idea general de la versión original. La expresión italiana “ma che bello!” no es tanto un piropo sino una simple exclamación que, normalmente, se utiliza cuando se ve algo que nos sorprende y nos gusta. De esta manera no se perjudica la comprensión de la escena, pero, por otro lado, se pierde la riqueza que el piropo daba a la situación. Un correspondiente más adecuado habría podido ser “Non è un tesoro?” o “Che tesoro!”, que, sin duda, se acerca más a la expresión del texto original.

De todas formas, en lo tocante al doblaje, no se verifica ningún problema de sincronía, ya que la madre de Raquel está hablando fuera de campo, es decir que su figura no aparece en escena.

Ejemplo 6:

Raquel, su madre y Salva están comiendo juntos y, en un cierto momento, empiezan a hablar de lo que está ocurriendo en la Fábrica de Moneda y Timbre.

ORIGINAL: -Sí, hombre, me lo va a decir usted a mí. Lo sigo mucho, lo estoy siguiendo mucho, en la prensa. Es tremendo lo que está pasando.
 -***Me tiene en un sinvivir.***

DOBLAJE: -Come no, lo so perfettamente. È una vicenda che sto seguendo molto sui giornali. È terribile quello che sta succedendo lì.
 -***Mi fa stare così in pena.***

“Tener en un sinvivir” es una locución verbal utilizada en España para expresar ansiedad e intranquilidad. De hecho, el término “sinvivir” significa “estado de ansiedad o desazón que hace vivir con intranquilidad a quien lo sufre”³⁹.

En lo que atañe a la versión italiana, se puede afirmar que la solución encontrada refleja perfectamente la sensación de inquietud y agitación que el autor quería expresar. “Stare in pena” es una locución verbal que significa “preocuparsi”⁴⁰ y se utiliza comúnmente en italiano en los mismos contextos que la expresión española.

Desde mi punto de vista, la sincronización ha sido encajada perfectamente: la labial “m” de “mi” cubre la labial “m” del pronombre español “me” y la letra “p” de la palabra “pena” corresponde a la letra “v” de la palabra “sinvivir”.

Ejemplo 7:

Finalmente, Raquel, junto a la Policía, consigue encontrar la finca aislada donde los ladrones prepararon todo el atraco.

ORIGINAL: *Nos ha tocado el gordo.* Aquí hay ADN de todos los colores. Que entren los fotógrafos de la Científica. Quiero foto de todo. Hay que peinar esta casa, cada rincón.

DOBLAJE: *Abbiamo fatto bingo.* Qui c'è tutto il DNA che vogliamo. Fate entrare i fotografi della Scientifica. Voglio foto di tutto. Questa casa va setacciata, da cima a fondo.

“Tocar el gordo” es una expresión idiomática fija que viene del sorteo de la lotería; de hecho, al premio mayor se le denomina “el gordo”. De aquí, se utiliza en España en cualquier tipo de contexto, también fuera de la lotería, para decir que alguien ha tenido mucha suerte en algo y que no se lo esperaba.

³⁹ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=Y0RyCbr>

⁴⁰ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/stare-in-pena>

En italiano, para decir que alguien ha tenido mucha suerte, se pueden utilizar muchas expresiones idiomáticas o locuciones, como por ejemplo “fare bingo”, “fare centro” o “cogliere nel segno”. En este caso, la solución adoptada por el traductor, “fare bingo”, es muy eficaz, puesto que remite también a un juego como lo de la lotería. El *bingo* es un “gioco d’azzardo con le carte, simile alla tombola: distribuite cinque carte a testa, il mazziere scopre a una a una le carte restanti, e il giocatore che ha carta di valore uguale a quella scoperta punta su essa un numero di gettoni pari al suo valore; dichiara bingo e vince tutte le poste il primo dei giocatori che ha puntato su tutte e cinque le carte”⁴¹ Entonces, la expresión italiana “fare bingo” viene del juego de azar; de hecho, cuando una persona consigue tachar todos los números en su cartón, tiene que gritar “Bingo!”. En resumidas cuentas, el traductor ha buscado un equivalente acuñado para traducir la expresión idiomática española y, por eso, la intención del autor ha sido respetada.

Por lo que se refiere a la sincronización labial, podemos observar que no es un primer plano, Raquel está muy lejos de la cámara y entonces el traductor ha tenido más libertad en la traducción, sin tener que preocuparse por las labiales. En fin, no había demasiados vínculos, excepto por la velocidad del enunciado, así que la solución es buena.

Ejemplo 8:

La Policía está a punto de entrar en la Fábrica y todavía faltan algunos atracadores por escapar. Dado que los agentes están muy cerca, el Profesor llama a Berlín desde el hangar y le dice de interrumpir lo que están haciendo y de escapar por el túnel para acabar el plan.

ORIGINAL: Berlín, ***detén la cadena*** ahora mismo!

DOBLAJE: Berlino, ***interrompi*** tutto subito!

⁴¹ Treccani, Vocabolario online [en línea]. Disponible en la Web:
<http://www.treccani.it/vocabolario/bingo>

“Detener la cadena” es una expresión con sentido figurado que se utiliza en España para decir a alguien que debe “parar o cesar en el movimiento o en una acción”⁴². En Italia se usan varias expresiones idiomáticas correspondientes para transmitir el mismo mensaje, por ejemplo: “mollare la presa” o “tagliare la corda”, locución verbal que significa “andarsene precipitosamente, svignarsela, spec. per mettersi in salvo o per scansare un dovere, un impegno sgradito”⁴³. En este caso, en la traducción para el doblaje se ha optado por el verbo “interrompere”, que, aunque si no tiene el sentido figurado, respeta muy bien el significado de la expresión española. Por fin, en esta escena el Profesor habla de perfil y no se distingue muy bien el movimiento de la boca, por lo cual el traductor no estaba vinculado a traducir la expresión y no tenía que prestar demasiada atención a la sincronización.

Ejemplo 9:

El coronel Prieto llama al subinspector Rubio que acaba de salir del coma y quiere saber por qué había llamado a la inspectora Murillo inmediatamente después de haber despertado y por qué ella vino a verle al hospital. Prieto sospecha que Ángel y Raquel están cubriendo al Profesor.

ORIGINAL: -Ángel, ¿cómo está?
 -Bueno, *he estado mejor algunas Navidades*, la verdad.

DOBLAJE: -Ángel, come stai?
 -Beh, *ho passato momenti migliori*, a dire il vero.

La expresión “he estado mejor algunas Navidades” es un modismo coloquial que los españoles utilizan, de manera irónica desdramatizando la situación, para decir que no están especialmente bien en aquel momento en el que alguien se lo pregunta; sería como decir “he estado mejor otras veces”. Efectivamente, Ángel acaba de salir

⁴² Diccionario Clave [en línea. Disponible en la Web: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

⁴³ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/tagliare-la-corda>

idiomática que, además de significar lo mismo, también hace referencia a la misma parte del cuerpo: los talones. De hecho, “calcagno” en italiano significa “nel linguaggio com., la parte posteriore del piede (il tallone dell’anatomia topografica); nella nomenclatura anatomica, l’osso più voluminoso del tarso, di cui costituisce la parte postero-inferiore”⁴⁵. Pero, en locuciones y dichos, se utiliza el plural de “calcagno”, que puede ser tanto “le calcagna” como “le calcagne”. En este caso, “avere qualcuno alle calcagne” tiene el significado de “che insegue da vicino correndo o, fig., che cerca in modo pressante di ottenere qualcosa”⁴⁶.

En la escena, Berlín está en primer plano y entonces el adaptador ha tenido que prestar atención a las labiales; la consonante labial “b” del verbo italiano “abbiamo” encaja perfectamente con la consonante labial “p” del verbo español “pisando”, así que se puede decir que la sincronización es eficaz.

Ejemplo 11:

En esta escena el coronel Prieto obliga a Raquel a decirle la dirección del hangar del Profesor porque es allí que todos los atracadores llegarán a través del túnel y, luego, escaparán.

ORIGINAL: No le queda mucho tiempo. Raquel, no solo va a perder a su hija, ***va a tirar toda su vida por la borda***. Dígame esa dirección.

DOBLAJE: Non le rimane molto tempo. Raquel, non solo perderà sua figlia ma ***manderà all’aria tutta la sua vita***. Mi dia quell’indirizzo.

⁴⁵ Treccani, Vocabolario online [en línea]. Disponible en la Web:
<http://www.treccani.it/vocabolario/calcagno>

⁴⁶ Vocabolario Treccani [en línea]. Disponible en la Web:
<http://www.treccani.it/vocabolario/calcagno>

“Tirar algo por la borda” es una locución verbal coloquial que significa “deshacerse inconsideradamente de alguien o de algo”⁴⁷ y, en alternativa, se puede utilizar también “echar por la borda”.

El equivalente italiano es “mandare all’aria qualcosa”, expresión figurada para decir “far sfumare, impedire il compimento”⁴⁸, o, como señala De Mauro, “rendere vano, far fallire”⁴⁹. En este sentido, existen muchísimas otras locuciones con el verbo “mandare” que se usan en Italia para expresar lo mismo: “mandare in fumo”, “mandare a rotoli”, “mandare in pezzi”, “mandare in frantumi”, “mandare a monte”, “mandare al diavolo”, “mandare a picco o a fondo”.

Por último, cabe señalar que el coronel Prieto es fuera de campo, solo se oye su voz; por lo tanto, el adaptador no ha tenido dificultades con la sincronización labial y cualquiera de estas locuciones habría podido encajar en el texto.

4.5 La traducción de frases coloquiales

Con este apartado quiero centrarme en la lengua coloquial que es la que prevalece en toda la serie.

Como Eugenio Cascón Martín (1995:12) asevera, la lengua que los hablantes utilizan todos los días entre ellos en una situación comunicativa informal es “la lengua oral y espontánea” que se distingue de todos aquellos discursos formales “previamente elaborados y formalizados”, tal es el caso de “discursos, conferencias, sermones, etc.”

Además de reiteraciones, frases interrumpidas, exclamaciones y repeticiones, el habla coloquial está caracterizada por expresiones informales o palabras que, por otro lado, en contextos más elevados no se utilizan o se prefiere elegir sinónimos que tengan un grado más alto de formalidad. Así que, por ejemplo, en vez de “pillar” se diría “coger”, “encontrar” o “sobreenir”.

⁴⁷ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=5tdimnk|5tfSssJ>

⁴⁸ Vocabolario Treccani [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/aria>

⁴⁹ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/mandare-allaria>

Seguidamente, voy a analizar aquellas expresiones típicas de la lengua coloquial que he encontrado y que caracterizan especialmente la manera de hablar de los secuestradores, la cual, muchas veces, desemboca en la vulgaridad.

Lo que normalmente se utiliza en todas las películas y series italianas dobladas es una lengua estándar y neutra que intenta evitar los coloquialismos y, cuando es posible, los vulgarismos. La razón por la cual se prefiere adoptar una lengua más estándar se debe al hecho de que Italia está dividida en muchas regiones y cada región, cuando se trata de contextos coloquiales, tiene sus propios idiolectos y dialectos regionales. Por consiguiente, a la hora de traducir un diálogo informal coloquial de una película, si se utilizara una expresión demasiado coloquial muy usada en una región italiana, todos los otros espectadores de Italia probablemente no entenderían lo que los personajes están diciendo.

También en este caso, en la versión italiana, será posible notar una tendencia a la estandarización.

Ejemplo 1:

Denver y Mónica Gaztambide están juntos en el hangar y ella le dice a él que quiere salir de la Fábrica, pero Denver no quiere que se vaya porque se ha enamorado de ella. Mónica ríe porque le parece imposible que él se haya enamorado así tan pronto, en 60 horas.

ORIGINAL: Pues, en 60 horas te he pegado un tiro y te lo he **sacado**. Te has enterado de que **estabas preñada**, que si aborto, que si no aborto, que si dejo al novio. Que te acuestas conmigo. Pues si me das 24 horas más, a lo mejor te pido matrimonio. Y en otras 24 pues nos divorciamos. ¿Qué cojones importa el tiempo aquí dentro? Si al final el tiempo es una cosa...

DOBLAJE: In 60 ora ti ho sparato un colpo e ho **estratto** il proiettile, hai scoperto che eri **incinta**, che faccio, abortisco, non abortisco, lascio il fidanzato... Hai fatto l'amore con me. Se mi dai altre

24 ore magari ti chiedo di sposarmi. E dopo altre 24 magari divorziamo. Che cazzo conta il tempo qui dentro. Alla fine, il tempo è una cosa che...

“Estar preñada” es una expresión informal y coloquial para decir que una mujer ha quedado embarazada, o, mejor dicho, “que ha concebido y tiene el feto o la criatura en el vientre”⁵⁰. Normalmente, el adjetivo “preñada” se emplea para referirse al embarazo de los animales, por lo cual, si se utiliza para referirse a una mujer embarazada, como en el ejemplo 1, asume un valor despreciativo, vulgar y peyorativo. En la versión italiana, la connotación negativa que transmitía el adjetivo español “preñada” se pierde. De hecho, el adjetivo italiano “incinta” corresponde al término estándar que normalmente los italianos usan para designar a una mujer que está embarazada. Por supuesto, habría maneras dialectales para decirlo, manteniendo también la connotación negativa, pero no serían adecuadas por las razones que he explicado antes en la introducción a este apartado.

Por lo que se refiere a la sincronización labial, durante esta frase hay muchos cambios de enfoque y en el momento preciso en el que articula las palabras “estabas preñada” Denver no está en escena y no se le ve el movimiento de los labios, por lo cual la solución es satisfactoria.

Lo mismo pasa con la traducción del verbo coloquial “sacar”. Se ha traducido con “estrarre” que es efectivamente más específico del verbo español.

Ejemplo 2:

Ángel envía un mensaje de voz a Raquel para decirle que Salva, el hombre con el que se está viendo, es el Profesor, es decir, quien está controlando todo el atraco desde fuera de la Fábrica.

ORIGINAL: Le tenemos, tenemos al **puñetero tío** que les ayuda desde fuera. Es el **tío** de la sidra. El que estuvo en el desguace, el

⁵⁰ Diccionario de la real Academia española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=U3KrM6Y>

que amenazó al ruso... Sus huellas estaban en el zeta. Le tenemos. Voy hacia la carpa y te cuento todo.

DOBLAJE: Ce l'abbiamo in pugno, ce l'abbiamo. Abbiamo *il bastardo* che li sta aiutando dall'esterno. Sì, è *quello* del sidro. Era lui all'autodemolizioni, è stato lui a minacciare in russo... Le sue impronte erano nella volante. Ce l'abbiamo in pugno. Vengo alla tenda e ti racconto tutto.

El sustantivo “tío”, además de designar un “hermano de uno de los padres de una persona”⁵¹, si se utiliza coloquialmente en una situación informal entre amigos, por ejemplo, puede significar una “persona cuyo nombre y condición se ignoran o no se quieren decir”⁵² y, también se puede emplear “como apelativo para designar a un amigo o compañero”⁵³. En el primero caso, el sustantivo tío es reforzado por el adjetivo “puñetero” que, según el Diccionario Clave, se refiere a una persona “que fastidia o molesta” o, también “que tiene malas intenciones”⁵⁴. En italiano, la traducción literal de “tío” correspondería a “zio”, pero, a diferencia del español, se emplea exclusivamente para referirse a un hermano de uno de nuestros padres. Puede que algunos grupos de jóvenes o raperos, especialmente en las zonas de Milán, utilicen “zio” entre ellos a fin de frase sobre todo como interjección, pero pertenece solo a una jerga juvenil y, hoy, es muy en desuso. Por lo tanto, lo que ha hecho el traductor ha sido encontrar un sinónimo que pudiera tener sentido en aquella frase y en aquel contexto. Dado que la palabra “tío” no tiene un correspondiente preciso en la lengua italiana, en el primer caso ha optado por “bastardo”, utilizando la técnica de comprensión lingüística de modo que incluyera las dos palabras españolas. De acuerdo con el Dizionario Internazionale De Mauro, “bastardo” es un adjetivo que puede ser utilizado en contextos informales coloquiales y tiene una connotación negativa;

⁵¹ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web:

<https://dle.rae.es/?id=ZoWtFfy>

⁵² Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web:

<https://dle.rae.es/?id=ZoWtFfy>

⁵³ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web:

<https://dle.rae.es/?id=ZoWtFfy>

⁵⁴ Diccionario Clave [en línea]. Disponible en la Web: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

significa “cattivo, spregevole”⁵⁵. Sin embargo, quizás la denominación “bastardo” sea demasiado exagerada en este contexto; se habría podido traducir “tío” con “Tizio”, “Nome proprio adoperato per indicare una persona indeterminata”⁵⁶.

En el segundo caso, la palabra “tío” ha sido traducida con “quello”, pronombre demostrativo que generalmente es la traducción más utilizada por los traductores italianos como correspondiente de “tío”. Normalmente se usa para referirse a una persona que no se conoce y puede también ser utilizado para referirse a personas conocidas, pero, en este caso, tiene una connotación negativa: por ejemplo, cuando decimos “quello/quella” en vez del nombre propio para no darle importancia.

En resumidas cuentas, las dos soluciones respetan la lengua coloquial y las intenciones del autor. Además, no se verifican problemas de sincronización labial, visto que la voz de Ángel se escucha desde el mensaje telefónico.

Ejemplo 3:

Los agentes de Policía están para entrar en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre y Berlín da la orden de parar de imprimir los billetes y de empezar a salir por el túnel. Sin embargo, Nairobi quiere terminar de imprimir billetes para llegar a los mil millones de euros.

ORIGINAL: -Nos queda muy poco para llegar a los mil millones. Es imprimir unas planchas y cortarlas y *ya está*. ¿Cuánto tiempo necesitamos, señor Torres?

DOBLAJE: -Ci manca pochissimo per arrivare a mille milioni. Basta stampare una matrice e ritagliare le banconote. Quanto ci occorre, signor Torres?

⁵⁵ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/bastardo>

⁵⁶ Treccani, Vocabolario online [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/vocabolario/tizio>

En este diálogo he querido destacar una expresión coloquial muy utilizada en España. “Ya está” a fin de frase hace referencia a una solución final, como para decir que alguien hace una cosa y después de esto no tiene más nada que hacer. En italiano, no existe un correspondiente directo a esta expresión, por lo cual, la solución adoptada por el traductor ha sido amplificar el texto y después omitir la interjección “ya está”. Sin alejarse demasiado del texto de partida, otra traducción posible habría podido ser “Manca stampare una matrice, ritagliarla e *basta/ed ecco fatto*”, que quizás habría sido más coherente con la versión española. De hecho, muchas veces los italianos utilizan en contexto coloquiales la expresión “e basta” o “ecco fatto” a fin de frase para decir “se acabó”, “ya está”. Entonces, a lo mejor, en este contexto no era tan necesario omitir la expresión. Además, no hay ningún problema de sincronización labial, visto que Nairobi en aquel momento habla de espaldas.

Ejemplo 4:

Esta escena es la continuación del ejemplo número 3, en la que Berlín y Nairobi empiezan a discutir porque ella no está siguiendo las directrices de él.

ORIGINAL:

Quieres quedarte en esta ratonera para llegar a los mil millones. ¿Sabes a qué me recuerda eso? ¿Eh? A una madre que deja a su niño, un bebé, para ir a vender pastillas. Y la **pillan**, claro, que le quitan al niño. Bajo mi mando esas cosas no pasan, Nairobi.

DOBLAJE:

Vorresti restare in questa trappola per topi per arrivare a mille milioni. Lo sai cosa mi ricorda questo, eh? Una madre che lascia suo figlio, un bambino, per andare a vendere pasticche... ma la **beccano** e le tolgono il figlio. Sotto il mio comando queste cose non succedono, Nairobi.

Ejemplo 5:

Berlín se ha empeñado en cubrir el túnel con el intento de hacer escapar sus compañeros y protegerles de los agentes que han conseguido entrar en la Fábrica. Cuando Nairobi y Helsinki logran llegar al hangar, le dicen al Profesor que Berlín se ha quedado dentro y, preocupado, se pone inmediatamente en contacto con él para decirle que entre en el túnel y que escape como los otros atracadores.

ORIGINAL: Profesor, ahora mismo *me pillas* un poco liado.

DOBLAJE: Professore, in questo momento *sarei* un po' occupato.

Los ejemplos 4 y 5 comparten la misma expresión coloquial: el verbo “pillar”. En el caso del ejemplo 4, “pillar” significa “sorprender a alguien en flagrante delito o engaño”⁵⁷; mientras que, en el contexto del ejemplo 5, “pillar” tiene el sentido de “Coger, hallar o encontrar a alguien en determinada situación, temple”⁵⁸. Por lo que se refiere al primer caso, el verbo “pillar” ha sido traducido con “beccare”, que, en un sentido figurado, significa “cogliere di sorpresa o in flagrante”; es el correspondiente más oportuno en este contexto y, además tiene la misma definición. Con respecto al segundo caso, el traductor ha traducido el verbo “pillar” con el verbo “ser”, conjugado en el modo condicional: “sarei”. Si bien no es el correspondiente directo de “pillar”, la opción elegida da la idea de pillar a alguien en la situación menos oportuna y, asimismo, el modo condicional en este contexto proporciona un matiz irónico a la frase, así que se puede afirmar que la traducción es eficiente. También a nivel de sincronía labial la traducción encaja perfectamente en el doblaje y las labiales han sido respetadas: “mismo” con “momento” y “poco” con “po”.

⁵⁷ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=T0BTFmP>

⁵⁸ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=T0BTFmP>

Ejemplo 6:

En esta escena, Nairobi y Berlín están peleando y ella le dice a él que está violando a Ariadna y que está con él solo por el dinero.

ORIGINAL: El único consuelo que le queda es quedarse con tu dinero, aguantarte hasta que te dé un **parraque** y cuando te estés muriendo, contarte a la cara que cada vez que la violabas, porque la estás violando, ella se iba al baño a vomitar.

DOBLAJE: La sua unica consolazione è mettere le mani sui tuoi soldi. Sopportarti, fino a quando ti verrà un **accidente**. E quando starai per morire, ti dirà in faccia che ogni volta che la violentavi, perché la stai violentando, lei andava in bagno a vomitare.

El término “parraque” se utiliza en España para expresar un malestar o un mareo de una persona. Puede ser sinónimo de “soponcio” o “patatús” y todos corresponden a formas coloquiales que significan “desmayo”⁵⁹. “Parraque” es un sustantivo muy coloquial que ni aparece en el Diccionario de la RAE, pero lo podemos encontrar en el Clave con la definición de “indisposición repentina y de poca gravedad”⁶⁰.

En italiano, “parraque” ha sido traducido con “accidente” que en la lengua común significa “colpo apoplettico”⁶¹. De aquí se puede extraer que el término italiano es mucho más estándar y neutro respecto a la expresión española. Otros sinónimos más coloquiales que “accidente” podrían ser “colpo” o “coccolone”. Una vez más, es evidente que el traductor ha elegido una forma más neutra y estándar.

Por último, no se presentan problemas de sincronía labial, visto que Nairobi habla de espaldas y no se consigue ver el movimiento de la boca.

⁵⁹ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web:

<https://dle.rae.es/?id=S8EAINH>

⁶⁰ Diccionario Clave [en línea]. Disponible en la Web: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

⁶¹ Treccani, Vocabolario online [en línea]. Disponible en la Web:

<http://www.treccani.it/vocabolario/accidente>

Ejemplo 7:

Tokyo y Río se encuentran en el sótano por si acaso la Policía logra entrar y los dos empiezan a hablar sobre lo que harán una vez terminado el atraco.

ORIGINAL: Esa travesía es nuestro último viaje. Y no sé qué cojones vas a hacer cuando lleguemos a puerto. No sé si vas a enganchar una moto de agua y **te vas a pirar** pegando tiros o qué coño vas a hacer, no lo sé. Así que te quiero **quietecita**, conmigo. Y en mi camarote.

DOBLAJE: Sarà il nostro ultimo viaggio e non so che cazzo farai quando arriveremo al porto. Se salirai su una moto d'acqua, **tagliando la corda** e sparando all'impazzata o che cazzo altro farai. Vorrei che stessi **buona buona**, con me, nella mia cabina.

Aquí voy a analizar dos casos: el verbo “pirarse” y el diminutivo “quietecita”, dos expresiones que normalmente se utilizan en contextos informales. “Pirarse” es una locución verbal coloquial que significa “fugarse, irse”⁶² y “quietecita” es una palabra compuesta por el adjetivo “quieta” y el sufijo “ita”. El sufijo “ito/ita” es el más utilizado coloquialmente por los españoles y, en general, por todos los hispanohablantes para referirse a algo o a alguien de manera más afectuosa y cariñosa. Es posible emplear el diminutivo “ito” tanto a sustantivos como a adverbios y adjetivos; tal es el caso de “quietecita”.

Por lo que concierne al primer caso, el traductor ha optado por “tagliare la corda”, expresión idiomática que en el lenguaje figurado significa “andarsene precipitosamente, svignarsela, spec. per mettersi in salvo o per scansare un dovere, un impegno sgradito”⁶³. La locución refleja perfectamente el significado del verbo español, así que se puede considerar como una solución traductora eficaz.

⁶² Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=T8kYtZP#CQKg71X>

⁶³ Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/tagliare-la-corda>

Pasando al segundo caso, el adjetivo “quietecita” ha sido traducido por “buona buona”. Es evidente que en italiano los diminutivos se utilizan mucho menos que en la lengua española, así que no siempre se consigue encontrar un correspondiente exacto para la situación.

Durante el diálogo entero entre Tokyo y Río, los dos están hablando de perfil y, además, el ambiente es muy oscuro, por lo cual el movimiento de la boca es imperceptible y no se verifican problemas de sincronización labial.

Ejemplo 8:

Los agentes han conseguido entrar en la Fábrica y los atracadores hacen que los rehenes se pongan los trajes naranjas y las máscaras de Dalí para que se confundan con ellos. De esta manera los agentes perderán tiempo.

ORIGINAL: *¡Todo el mundo* desordenado, de espaldas y de rodillas, ya!
¡Vamos!

DOBLAJE: *Forza*, mescolatevi! Mescolatevi e mettete in ginocchio,
presto! Forza!

Ejemplo 9:

Finalmente, después de haber chantajeado a la inspectora Murillo, el coronel Prieto consigue obtener la dirección del hangar del profesor.

ORIGINAL: Alcántara 33. Quiero a *todo el mundo* allí.

DOBLAJE: Alcántara 33. *Tutte le squadre* lì!

Tanto el ejemplo 8 como el ejemplo 9 muestran como la expresión “todo el mundo” es recurrente en contextos coloquiales del español. Con “todo el mundo”,

los hablantes se refieren a “la generalidad de las personas”⁶⁴. En italiano, una traducción literal de esta expresión sería inadecuada porque no utilizamos “tutto il mondo” cuando queremos designar a una generalidad de personas, sino que empleamos la palabra “mondo” para referirnos estrictamente al planeta. Esto determina una inexistencia de un correspondiente en italiano que tenga una equivalencia total a “todo el mundo”. Consecuentemente, en ambos casos, tanto en el ejemplo 8 como en el ejemplo 9, el traductor ha optado por cambiar el texto y adecuarlo a la situación. En el primer caso ha traducido “todo el mundo” con la expresión exclamativa “forza” que tiene el fin de animar a alguien para hacer algo; mientras que en el segundo caso ha traducido la expresión con “tutte le squadre”, que, de todas formas, es lo que implícitamente dice Prieto en la versión original: quiere que todos los cohes de la Policía vayan al hangar del Profesor, en Alcántara 33. Otra vez, se nota como el traductor ha optado por un lenguaje estándar y neutro en detrimento del coloquialismo.

En breve, se puede afirmar que las dos versiones italianas son adecuadas y eficaces, también desde el punto de vista de la sincronización labial. No se trata de primeros planos, así que el traductor ha podido concentrarse más en la traducción que en la sincronización labial.

Ejemplo 10:

Esta escena es un *flashback*. Los atracadores todavía están en la vivienda aislada para preparar detalladamente el atraco. En este momento, todos están comiendo juntos y están bromeando entre ellos.

ORIGINAL:

-Oye, pero tu llevas tanga, ¿no?

-Yo no voy a llevar bragas.

-No entiendo por qué... ¿No llevarás bragas?

-No.

⁶⁴ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=Q5etWXp>

-Pues, yo tampoco. Con la picha al aire se atraca.

-No seas *guarra*, ¿eh?

DOBLAJE:

-Tu porti il tanga, no?

-Io non le porto le mutande.

-Non capisco perché... Non porti le mutande?

-No.

-Beh, nemmeno io. Sto con il serpente all'aria.

-Non *essere volgare*, eh?

Este diálogo es un ejemplo típico de una situación informal durante la cual los interlocutores se sienten libres de hablar de manera coloquial y, si queremos, vulgar también. Si una persona es “guarra” significa “que tiene mala intención o carece de escrúpulos”⁶⁵. Además de esto, el adjetivo en cuestión tiene también una connotación sexual y vulgar visto que están hablando de bragas. Otra vez más, es evidente el proceso de estandarización que el traductor utiliza para traducir una palabra muy coloquial como “guarra”. De hecho, el adjetivo italiano “volgare” es, desde luego, de nivel más formal que “guarra”. Un adjetivo que sería más en línea con las intenciones del autor habría podido ser “sporcacciona”, aumentativo de “sporca”, que se utiliza con un sentido figurado en italiano para designar a una “persona che si comporta o parla in modo riprovevole e volgare, soprattutto nell’ambito sessuale”⁶⁶.

A nivel de sincronía, el traductor no ha tenido ningún problema, puesto que Tokyo está fuera de campo.

⁶⁵ Diccionario Clave [en línea]. Disponible en la Web: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

⁶⁶ Treccani, Vocabolario online [en línea]. Disponibile in la Web:
<http://www.treccani.it/vocabolario/sporcaccione>

4.6 La traducción de la lengua vulgar

Un rasgo distintivo que caracteriza *La Casa de Papel* es la lengua vulgar y en los dos capítulos que he analizado ha sido posible detectar diálogos en los que se hace un uso abundante de palabras malsonantes.

En su estudio publicado dentro del libro de Miguel Duro (2001:310), Joan Fontcuberta, habla del problema que afecta la traducción de los tacos y asevera que “no se ha estudiado con profundo rigor la función social y comunicativa de los insultos, los tacos y las exclamaciones en general”. Después, añade que “los diccionarios ayudan poco o nada en estos casos; suelen dar traducciones neutras que casi nunca coinciden con la intención de quien los profiere o con la situación en que se producen”. Además, muchas veces, a la hora de traducir palabras malsonantes, es fundamental tener en cuenta el nivel de aceptabilidad en la lengua y cultura de llegada con respecto a lo de la lengua de partida. En general, con respecto a la traducción de las expresiones vulgares en la serie televisiva en cuestión, se puede observar en la versión italiana una tendencia a la estandarización, atenuación y elisión de los tacos. Por lo que se refiere al resto de los casos, como en el ejemplo 1, se ha intentado encontrar la palabra malsonante italiana que normalmente se utiliza como correspondiente a la imprecación o insulto de la lengua de partida.

A continuación, he dividido los ejemplos basándome en las modalidades de traducción del lenguaje soez al italiano en el doblaje.

Ejemplo 1:

ORIGINAL	DOBLAJE
¿Por qué no has avisado? ¿Por qué? ¿Dónde cojones estabas? ¿Dónde cojones estabas?	Perché non ci hai avvisato, eh? Perché? Dove cazzo stavi? Dove cazzo stavi?
La mirada de Oslo nunca fue chispeante, pero ahora era la mirada de todos nosotros: triste y ausente. La esperanza es como las fichas del dominó: cuando una cae, acaban cayendo todas. Y los	Lo sguardo di Oslo non era mai stato vivace. Ma ora era lo sguardo di tutti noi: triste e assente. La speranza è come le tessere del domino: quando ne cade una, cadono anche tutte le altre. E gli

rehenes se dieron cuenta de que estábamos jodidos .	ostaggi si resero conto che eravamo fottuti .
-¿Qué hace la loca esta? -Señora, siéntese y deje las palmitas. Siéntese. ¡Que te sientes! Señora, siéntese. Al suelo. ¡Al suelo! ¡A ver, todo el mundo al suelo, coño ! ¡Al suelo! ¡Sentaos! ¡ Hostia ! ¡Al suelo! Haz que paren. ¡Que paren! ¡Que paren! ¡He dicho que paren! -Sentaos, todos. Siéntate. Siéntate, por favor.	-Che fa quella pazza? -Signora, si sieda e abbassi le mani! Si sieda! Ho detto siediti! Signora, si sieda, forza! A terra! A terra! Avanti tutti a terra, cazzo ! A terra, sedetevi! Maledizione , a terra! Falli smettere! Forza, falli smettere! -Sedetevi, tutti! Siediti. Siediti, per favore.
-Inspectora... Tiene que ver esto. -Está todo en las paredes, horarios, fotos, planos... Todo el puñetero plan. Los tenemos, compañeros. Su tiempo se ha acabado.	-Ispettore... Venga a vedere. -È tutto sui muri. Orari, foto, piani... Tutto il cazzo di piano. Li abbiamo in pugno, colleghi. Il loro tempo è scaduto.
No me acuerdo de nada. No me acuerdo de una puta mierda .	Non mi ricordo niente. Non mi ricordo un cazzo di niente .
Qué cabrones .	Che bastardi .
-¡Eres un cabrón ! ¡ Cabrón, hijo de puta !	Sei un bastardo, bastardo ! Figlio di puttana !
Ellas no lo saben, pero yo sí. Van a llevar el dinero al hangar desde donde habla el puto Profesor. Y piensan escapar por ahí. ¡Que traigan a la inspectora Murillo ya!	Loro non lo sanno ma io sì. Porteranno i soldi nell'hangar dove si trova quel dannato Professore. Intendono scappare da lì. Portatemi subito qui l'ispettore Murillo!
Hijo de la gran puta desgraciado cabrón de mierda .	Grandissimo figlio di puttana bastardo pezzo di merda .
Mira, no es la primera bronca que tenemos tú y yo. Seré un gilipollas o lo	Però, non è la prima volta che discutiamo noi due. Senti, sarò anche un

que tú quieras, pero... Pero yo no soy el topo. Yo no soy el topo, coño .	coglione o quello che ti pare ma non sono io la talpa. Non sono io la talpa, cazzo .
Raquel, ¿se puede saber por qué coño no me coges el teléfono? ¿Eh? Después de 15 años contigo, a tu lado como un puto pringado . Y no por arrimarme, no por amistad, por amor. ¿Me oyes? Por amor. [...] ¿Me oyes? Sí, eres una zorra , una zorra , egoísta y obsesiva. ¡Eres una puta zorra ! ¡ Put zorra ! [...], una frígida , coño . Una frígida .	Raquel, si può sapere perché cazzo non rispondi al telefono? Eh? Dopo 15 anni con te, al tuo fianco come uno stupido idiota . Non per avvicinarmi, non per amicizia, no, per amore. Senti, per amore. [...] Mi senti, sì? Sei una puttana . Una puttana egoista ossessiva. Sei una puttana del cazzo , una puttana ! [...], una frigida , cazzo ! Una frigida !

El ejemplo incluye todos aquellos casos en que el traductor ha conseguido encontrar el correspondiente italiano del insulto español. Imprecaciones como “coño”, “cojones” y “joder” normalmente se traducen al italiano con “cazzo”; el correspondiente directo de “hostia” es “maledizione”; “cabrón” se traduce con “bastardo”, “gilipollas” con “coglione” e “hijo de puta” con “figlio di puttana”. Dependiendo del contexto y de la situación, “puto” y “puñetero” pueden ser traducidos con “cazzo”, “dannato” y “stupido”. Por fin, “zorra” y “puta” se suelen traducir con “puttana” en la mayoría de los casos.

En el ejemplo 2 he reunido tres expresiones vulgares diferentes en español que fueron traducidas al italiano siempre utilizando la misma expresión.

Ejemplo 2:

ORIGINAL	DOBLAJE
He estado a punto de mandarlo todo a la mierda . De mandar a Mari Carmen a la mierda [...]	Sono stato sul punto di mandare tutto a puttane con Mari Carmen [...]
-Mañana empieza todo. Sergio, quiero que me prometas una cosa. Si la cosa se	-Domani inizia tutto. Sergio, voglio che tu mi faccia una promessa. Se le cose si

pone fea, te escaparás. No te vas a quedar esperando en el hangar. -Nada va a salir mal. -Sabes tan bien como yo que todo puede ir mal. Solo voy a entrar ahí si me prometes que si la cosa se va al carajo... no te vas a dejar coger.	mettono male, devi scappare. Non rimanere ad aspettare nell'hangar. -Niente andrà male. -Sai quanto me che può andare a finire male. Vado lì dentro solo se mi prometti che se le cose andranno a puttane, non ti lascerai prendere.
El Profesor había construido su plan milimétricamente: cada movimiento de la policía, cada posible error de su banda, el comportamiento de los rehenes, cada variable, todo. Y entonces, cuando creía que tenía el control, descubrió que no. Jamás se le había ocurrido pensar que para que todo el plan no se fuera por el retrete iba a tener que matar. Matar a la madre de la mujer de la que se estaba enamorando. Y claro... nadie está preparado para eso.	Il professore aveva costruito il piano con precisione millimetrica. Ogni movimento della polizia, ogni possibile errore della sua banda, il comportamento degli ostaggi, ogni variabile. Tutto. E quando credeva di avere il controllo scoprì che non era così. Non avrebbe mai pensato che per evitare che il suo piano andasse a puttane avrebbe dovuto uccidere... Uccidere la madre della donna di cui si stava innamorando. E certo... nessuno è preparato a questo.

“Mandarlo todo a la mierda”, “irse al carajo”, “irse por el retrete” son tres expresiones distintas que en España se utilizan para manifestar algo que fallece. En italiano, el lenguaje rico y original se pierde, se atenúa y se banaliza traduciendo todo indistintamente con la locución figurada “andare a puttane” que significa “andare, finire male, andare a rotoli”⁶⁷. Asimismo, he localizado situaciones en que el traductor ha decidido omitir algunos tacos dentro de las frases. En seguida, propongo cinco casos que he encontrado durante mi análisis.

⁶⁷ Dizionario Internazionale De Mauro [en línea]. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/parola/andare-a-puttane>

Ejemplo 3:

ORIGINAL	DOBLAJE
Raquel, soy yo otra vez. Llámame, tienes el contestador lleno. Lo tenemos, escucha, lo tenemos. Tenemos al tipo que les está ayudando desde fuera, sí, sí es Salva, Salva, Salva, el de la sidra. Él estuvo en el cuartel, él amenazó al ruso, joder. Te está utilizando, coño .	Raquel, sono di nuovo io. Chiamami, hai la segreteria piena. Ce l'abbiamo, ce l'abbiamo in pugno. Abbiamo il bastardo che li sta aiutando dall'esterno. Sì, è Salvador, Salvador, quello del sidro. Era lui all'autodemolizione, è stato lui a minacciare in russo, cazzo. Ti sta usando.
Si compraron los medicamentos allí quiere decir que estaban muy cerca. Joder , ¿cómo no me he dado cuenta antes?	Se hanno comprato le medicine lì significa che erano molto vicini. Come mai non ci ho pensato prima?
Llama al hospital y averigua si ha despertado del coma. Si es así, manda a tres hombres cagando leches. Esa zorra puede aparecer por allí en cualquier momento.	Verifica all'ospedale se si è svegliato dal coma. Se così fosse, manda lì tre uomini immediatamente. Potrebbe andarlo a trovare in qualunque momento.
-¿Y qué? Si no puede ni hablar. Y aunque pudiera, no nos delataría. Coño, vamos a votar. -Esto no es una maldita democracia.	-E allora? Non può nemmeno parlare. E anche se potesse, non ci tradirebbe mai, cazzo. Mettiamola ai voti. -Qui non siamo in <i>democrazia</i> .
Déjate de disculpas. Aunque lo que me llamaste de ligón de bingo y Don Pimpón es lo más humillante que me ha dicho en <i>mi puta</i> vida. No podía descansar tranquilo en el coma.	Finiamola con le scuse. Anche se mi hai dato del cascamoto e del pupazzone, la cosa più umiliante che mi abbiano detto in <i>tutta la vita</i> . Non ho neanche potuto riposare in pace quando ero in coma.

Es bien sabido que, en las series españolas, en general, se utilizan muy a menudo tanto las frases coloquiales como las expresiones vulgares. En esta serie en específico,

los tacos se dan todavía más dentro de los diálogos, visto que los personajes son delincuentes y no diplomáticos. Por esta razón, el uso constante de palabrotas es algo que el autor ha decidido poner a propósito y, por supuesto, tiene que ser respetado por el traductor y el adaptador. En términos generales, la lengua vulgar en la versión meta ha sido muy bien respetada, aunque en algunos casos, como aquellos que he presentado anteriormente, se ha elegido suprimir la palabra malsonante. A mi modo de ver, la motivación que ha llevado el traductor a optar por esta decisión es que, en italiano, si bien el tipo de serie pide que se use la lengua vulgar, el empleo continuo de palabrotas resultaría muy pesado y demasiado grosero. De hecho, como asevera Lawrence Venuti (1995, cito a través de Miguel Duro, ²2001:112), “reducciones y omisiones, así como adiciones, son específicas de la traducción y están estrechamente vinculadas a los cánones, tabúes, códigos morales e ideológicos de la lengua de llegada”. Además, las omisiones no afectan la sincronización labial.

En el ejemplo 4 voy a presentar otros ejemplos en los que el traductor ha optado por la atenuación, utilizando un registro más alto que lo de las expresiones vulgares españolas del texto original.

Ejemplo 4:

ORIGINAL	DOBLAJE
Me vas a joder la vida , Raquel.	Mi rovinerai la vita , Raquel.
-Sergio, ¡ no me jodas!	-Sergio, non rompere!
-Oye, tengo una curiosidad, ¿por qué llamaste a la inspectora Murillo en cuanto despertaste?	-Toglimi una curiosità. Perché hai chiamato l'ispettore Murillo al tuo risveglio?
-Porque somos amigos.	-Perché siamo amici.
-No me jodas. Anda, dime, ¿por qué fue a verte?	-Non prendermi per il culo. Dimmi perché è venuta a trovarti.
-Vino porque somos amigos.	-È venuta perché siamo amici.
-Te humilló como un comemierda delante de todo el equipo y casi acaba con tu carrera y con tu vida, así que deja	-Ti ha trattato come una merda davanti a tutti e ci hai quasi rimesso la carriera e la vita, quindi vedi di smetterla con

de tocarme los huevos con el puto rollo de la amistad. Te voy a repetir la pregunta, Ángel. ¿Por qué llamaste a la inspectora Murillo?	questa cazzo di storia dell'amicizia. Ti ripeterò la domanda, Ángel. Perché hai chiamato l'ispettore Murillo?
---	---

Aquí se pueden ver tres casos de atenuación. Ante todo, la expresión “joder la vida” es muy vulgar y la vulgaridad no ha sido respetada en la versión doblada, ya que se ha traducido con el verbo “rovinare” que pertenece a la lengua estándar en italiano. Lo mismo ha pasado con la locución “tocarme los huevos”: la palabra “huevos”, en el lenguaje figurado y utilizada en un contexto vulgar, hace referencia al “testículo”⁶⁸. Es una manera muy vulgar para decir “deja de molestarme”. En italiano se ha traducido con el verbo “smetterla” que, además de banalizar la expresión, no forma parte del lenguaje soez. Una traducción posible habría podido ser “non rompere le palle”, la cual refleja la sensación del texto original y respeta más el registro coloquial vulgar. De todo esto se puede extraer que el registro vulgar en la traducción para el doblaje no siempre ha sido respetado.

Por último, en los ejemplos que siguen, he querido poner de manifiesto dos expresiones vulgares, despectivas y groseras que han sido traducidas al italiano utilizando dos fórmulas correspondientes adecuadas a la situación y respetando, así, el intento inicial del autor.

Ejemplo 5:

Oslo está en coma y Nairobi quiere sacarlo de la Fábrica para que los médicos se ocupen de él, pero Berlín no está de acuerdo con esto porque tiene que seguir las directrices del Profesor.

ORIGINAL: -De aquí no va a salir nadie, ¿me oyes? Con boquete o sin él, ya sabes lo que dijo el Profesor.

⁶⁸ Diccionario Clave [en línea]. Disponible en la Web: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

-El Profesor **me la sopla**. ¿Dónde estaba el Profesor cuando se han escapado 16 rehenes? ¿Dónde estaba cuando le han abierto la cabeza a Oslo?

DOBLAJE: -Da qui non uscirà nessuno. Chiaro? Con o senza un buco in testa. Lo sai che ha detto il professore.
-Il professore... **Me ne fotto** del professore. Dov'era il professore quando sono scappati 16 ostaggi? Dov'era quando hanno spaccato la testa a Oslo?

En este diálogo entre Berlín y Nairobi, hay que destacar otra expresión vulgar y muy grosera. “Me la sopla” es una de las muchas maneras que los españoles tienen para decir que no les importa algo. En la versión doblada, el traductor ha optado por “fottersi”, expresión que los italianos utilizan para “ostentare indifferenza o disprezzo verso qcn. o qcs., non curarsi”⁶⁹. Entonces, podemos afirmar que la solución adoptada por el traductor es buena y refleja la lengua vulgar de la versión original. En lo que concierne a la sincronización labial, la consonante labial “m” de “me ne fotto” cubre la labial “m” de “me la sopla”, así que el movimiento de la boca ha sido respetado y es eficaz.

Ejemplo 6:

Berlín decide cubrir el túnel con el intento de hacer escapar sus compañeros y protegerles de los agentes que han conseguido entrar en la Fábrica, pero Nairobi no está de acuerdo y quiere que escape con ellos.

ORIGINAL: -¿Qué estás haciendo, Berlín?
-Alguien tiene que quedarse en la trinchera, Nairobi.
-No.
-¡Sí, nos están pisando los talones!

⁶⁹ Dizionario Internazionale De Mauro [en línea]. Disponible en la Web:
<https://dizionario.internazionale.it/parola/fottersi>

-¡Pues nos vamos todos juntos!
-Nairobi... Tú y yo quedamos en que yo era un machista, ¿no? Pues las mujeres y los *maricas* primero.

DOBLAJE:

-Che intenzioni hai Berlino?
-Qualcuno deve restare nella trincea, Nairobi.
-No!
-Invece sì! Ce li abbiamo alle calcagne!
-Allora andiamocene via tutti insieme!
-Nairobi, dici sempre che sono un maschilista, no?
Bene, le donne e i *froci* vanno via per primi.

También en el ejemplo 6 se puede decir que la vulgaridad ha sido respetada. “Marica” es un adjetivo despectivo y vulgar que se refiere a una persona homosexual o afeminada⁷⁰. En la versión italiana se ha utilizado el término vulgar correspondiente “frocio”, manera ofensiva y despreciable para referirse a personas homosexuales. Por consiguiente, la traducción es coherente y respetuosa del registro vulgar que el autor ha elegido para el texto original.

Por lo que se refiere al doblaje, la consonante fricativa labiodental “f” de “froci” cubre la labial “m” de “maricas”. Aunque si una consonante es labiodental y otra es labial, en cualquiera de los casos se presenta una oclusión, por lo cual la sincronización labial es bastante buena y eficaz.

4.7 La traducción de unidades con connotación sexual

Además del empleo masivo de expresiones coloquiales y vulgares, he individuado a lo largo de los capítulos algunas palabras que no solo pertenecen al lenguaje soez, sino que también tienen una connotación sexual. Es interesante ver cómo han sido traducidas al italiano.

⁷⁰ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=OPMBIVV>

Ejemplo 1:

Esta escena es un *flashback*. Los atracadores todavía están en la vivienda aislada para preparar detalladamente el atraco. En este momento, todos están comiendo juntos y están bromeando entre ellos.

ORIGINAL:

- Oye, pero tu llevas tanga, ¿no?
- Yo no voy a llevar bragas.
- No entiendo por qué... ¿No llevarás bragas?
- No.
- Pues, yo tampoco. Con la **picha** al aire se atraca.

DOBLAJE:

- Tu porti il tanga, no?
- Io non le porto le mutande.
- Non capisco perché... Non porti le mutande?
- No.
- Beh, nemmeno io. Sto con il **serpente** all'aria.

En español, el término “picha” es una palabra malsonante que hace referencia al “miembro viril”⁷¹. Respetando el nivel de vulgaridad de la palabra en cuestión, la traducción correspondiente al italiano, como refiere también el Diccionario bilingüe Hoepli, sería “uccello, cazzo”⁷². Sin embargo, el traductor ha adoptado un término más general, que además no es vulgar, utilizando el lenguaje figurado.

Ejemplo 2:

Tokyo y Río están en el sótano por si acaso la Policía logra entrar en la Fábrica y los dos empiezan a hablar sobre lo que harán una vez terminado el atraco.

⁷¹ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web:

<https://dle.rae.es/?id=Su8PIt6|SuCBXdF>

⁷² Grande Dizionario Hoepli Spagnolo-Italiano [en línea]. Disponible en la Web:

http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano/parola/P/picha.aspx?query=picha

- ORIGINAL:
- ¿Qué plan tienes mañana?
 - ¿Mañana? Mañana voy a estar navegando en un mercante, tomando el sol con las *mingas* al aire.
 - Con las *mingas* al aire...
 - Para que no me queden marcas.
 - ¿Y vas a estar ahí, con las *mingas* al aire, con todos esos marineros solitarios que llevarán sin ver a una mujer tres meses?
- DOBLAJE:
- Programmi per domani?
 - Domani? Domani sarò a bordo di un mercantile e prenderò il sole *tutta nuda*.
 - Con le *tette* al vento?
 - Così non resta il segno.
 - E te ne starai lì, *completamente nuda*, con tutti quei marinai soli che non vedono una donna da tre mesi?

“Mingas” es la abreviación de “domingas” que en español se utiliza en contextos vulgares para referirse al “pecho femenino”⁷³. Mientras en el texto original se emplea la palabra “mingas” tres veces, en italiano se ha adoptado una traducción diferente para cada una de las veces: “tutta nuda”, “tette”, “completamente nuda”. De hecho, en italiano las repeticiones quedan muy feas y pesadas dentro de los textos, tanto escritos como orales. Además de esto, es evidente que la traducción no respeta la vulgaridad de la versión original, excepto por la palabra “tette”, la cual es más informal respecto a “nuda”. También en este caso, como en el ejemplo 1 el traductor ha preferido utilizar una palabra de registro más alto.

Ejemplo 3:

⁷³ Diccionario Clave [en línea]. Disponible en la Web: <http://clave.smdiccionarios.com/app.php>

Tokyo y Río están en el sótano por si acaso la Policía logra entrar en la Fábrica y los dos empiezan a hablar sobre lo que harán una vez terminado el atraco. Hablan de cómo sería si vivieran en una isla desierta.

ORIGINAL: Sabes que en nuestra isla va a haber leyes, ¿no? Hay que ir en **pelotas** todo el día, aunque yo podré usar taparrabos.

DOBLAJE: Sulla nostra isola ci saranno delle regole. Tutti dovranno **girare nudi**, tranne io che indosserò un perizoma.

La expresión “en pelotas” es una locución adverbial o adjetival que se utiliza en contextos coloquiales para decir “desnudo, en cueros”⁷⁴. Otra vez más, se puede afirmar que la traducción no refleja la vulgaridad de la expresión española, visto que “girare nudi” no es una locución que se utiliza solamente en contextos coloquiales o vulgares.

En breve, de los ejemplos 1, 2 y 3 es bien visible una tendencia particular a la estandarización. Efectivamente, en general en el doblaje las expresiones vulgares y las palabras con connotaciones sexuales se tiende a generalizarlas, utilizar términos de registro más elevado o un lenguaje figurado, como en el caso del ejemplo 1.

4.8 Supresión, compresión lingüística y adición en el doblaje

Este apartado está dedicado al análisis de todos aquellos cambios que el adaptador ha decidido aportar en la longitud de la frase con el fin de respetar el ritmo y la sincronía labial en los diálogos.

Ante todo, voy a presentar todos los casos de supresión u omisión que he encontrado en los dos capítulos que he analizado.

ORIGINAL	DOBLAJE
----------	---------

⁷⁴ Diccionario de la Real Academia Española [en línea]. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/?id=SPdVcPX|SPeziQe>

Tu alumno se ha fugado con un grupo de rehenes. Han explotado una carga y <i>han salido al exterior</i>. No tenéis que preocuparos por nadie, están todos bien.	Il tuo alunno è fuggito con un gruppo di ostaggi. Hanno fatto esplodere una carica e <i>sono usciti</i>. Non dovete preoccuparvi per loro, stanno tutti bene.
Con el paso de las horas, los rehenes dejarán de ser dóciles. Cuando vean <i>que no hay entregas, que no hay avances</i>, su instinto de supervivencia les va a llevar a la acción. Intentarán escapar o escaparán, y en ese momento <i>el resto de los rehenes</i> nos perderán el miedo.	Col passare delle ore, gli ostaggi smetteranno di essere docili. Quando vedranno <i>che non verrà rilasciato nessuno</i>, l'istinto di sopravvivenza li spingerà ad agire. Cercheranno di scappare o scapperanno, e a quel punto <i>gli ostaggi</i> smetteranno di avere paura.
-¿Cómo vamos a sacar un millón de euros <i>de aquí?</i> ¿Escondidos en los calzoncillos? -[...] -Piénsatelo, que no es lo mismo criar a un hijo <i>con un millón debajo del colchón</i>.	-E come lo facciamo uscire un milione di euro? Lo nascondiamo nelle mutande? -[...] -Pensaci... è molto diverso crescere un figlio <i>se hai un milione di euro</i>.
¿Quieres decir que, aparte de las <i>cámaras de seguridad del edificio</i>, habían instalado más?	Vuoi dire che oltre alle <i>telecamere di sicurezza</i> ne sono state installate altre?
El profesor me la sopla. ¿Dónde estaba el profesor cuando se han escapado 16 rehenes? ¿Dónde estaba cuando le han abierto la cabeza a Oslo? <i>Abrimos las puertas</i>, llamamos a la policía y que se lo lleven los médicos.	Il professore...me ne fotto del professore. Dov'era quando sono scappati 16 ostaggi? Dov'era quando hanno spaccato la testa a Oslo? <i>Apriamo</i>, chiamiamo la polizia così lo portano dai medici.
O me prometes eso ahora o te quedas esta misma noche <i>sin capitán al mando</i>, tú ya me conoces.	O me lo prometti adesso o questa notte stessa rimani <i>senza capitano</i>, tu mi conosci.

<i>Esa travesía</i> es nuestro último viaje y no sé qué cojones vas a hacer cuando lleguemos al puerto. No sé si vas a enganchar una moto de agua y te vas a pirar pegando tiros o qué coño vas a hacer, no lo sé .	Sarà il nostro ultimo viaggio e non so che cazzo farai quando arriveremo al porto. Se salirai su una moto d'acqua tagliando la corda e sparando all'impazzata o che cazzo altro farai.
Estuviste en el escondite del tipo ese, el Profesor, sé que <i>te llevaste una cucharilla de su guarida</i> y la entregaste a la Científica para que la analizaran. Dinos la dirección.	Sei stato nel nascondiglio di quell'uomo, il Professore, so che <i>gli hai sottratto un cucchiaino</i> e l'hai portato alla Scientifica per farlo analizzare. Dammi l'indirizzo.
<i>Agentes de subsuelo</i> , preparados, los tienen encima.	<i>Agenti</i> , tenetevi pronti. Si stanno avvicinando a voi.

Generalmente en la lengua oral, el hecho de que la lengua italiana tenga tanto vocales breves como vocales largas comporta que la versión traducida al italiano resulte más larga y que no respete perfectamente el tiempo de la frase de la versión original, por lo cual el traductor se ve obligado muchas veces a omitir partes del texto de partida o palabras para que la frase entre en el tiempo preestablecido. Asimismo, es verdad que normalmente los italianos para explicar algo utilizan más palabras, mientras que los españoles, como también ocurre con los ingleses, son más efectivos y directos. Esta también podría ser la razón por la cual muy a menudo el traductor debe eliminar palabras o partes de frases, siempre teniendo cuidado de no afectar a la comprensión total del texto meta y, si necesario, optar por la técnica de compensación.

No obstante, hay que destacar que la supresión de todas estas palabras del guion no perjudica la comprensión final del espectador italiano. Por consiguiente, desde mi punto de vista, la solución adoptada tiene una justificación clara de la que no se puede prescindir si se quiere respetar la longitud de la frase y el tiempo de habla del actor para que sea más natural posible.

Por último, hay que poner de manifiesto que la sincronía labial en todos estos casos está perfectamente compensada.

Asimismo, existen casos en los que el texto puede resultar pesado y me refiero a las repeticiones. Antes de traducir, tenemos que pensar que tendremos que hacer una traducción escrita para ser leída y representada oralmente. Entonces, normalmente, se prefiere dejar las repeticiones, puesto que es una de las características fundamentales de la lengua oral, junto a correcciones y titubeos. No obstante, en algunos casos, como en el ejemplo 1, puede que la repetición sea interpretada por el actor español a una velocidad muy elevada, tanto que el adaptador se vea obligado a modificar el texto en italiano y hacerlo más breve. A nivel sincrónico, no hay ningún problema, ya que tanto la palabra “sexo” como la palabra “sì” empiezan por “s”, así que el movimiento labial es respetado.

Ejemplo 1:

En un flashback, los atracadores están comiendo todos juntos en la finca aislada y todavía están preparando el atraco. De repente, el Profesor empieza a hablar y les dice a sus “alumnos” que con el paso de las horas los rehenes dejarán de ser dóciles e intentarán escapar o, más bien, lo conseguirán. En aquel momento, el resto de los rehenes les perderá el miedo y por esta razón los atracadores tendrán que restablecer el control a través de la empatía. A la pregunta del profesor “¿Qué une a las personas?”, Tokyo responde “el sexo”.

ORIGINAL	DOBLAJE
El sexo une, el sexo une , pero de dos en dos.	Il sesso unisce, sì , però solo a due a due.

Como alternativa a la supresión, algunas veces se ha utilizado la técnica de la compresión lingüística que, en vez de eliminar palabras, reduce la frase, pero manteniendo el mismo sentido de la versión original.

ORIGINAL	DOBLAJE
No reacciona. No quiero ser agorero, pero <i>me temo que el golpe en el cráneo ha causado un daño irreparable.</i>	Non reagisce. Non voglio fare l'uccello del malaugurio, ma <i>credo che il danno sia irreparabile.</i>
Tres cucharadas de azúcar y una de dioxina. <i>En quince minutos sobrevendría el fallo cardíaco.</i> En 30 minutos, Raquel encontraría el cuerpo de su madre. En una hora, <i>un juez asistido por un médico forense</i> ordenaría el levantamiento del cadáver por infarto cardiovascular, sin signos de violencia, con la edad de la víctima, <i>con la puerta cerrada dentro de su casa</i> , no habría autopsia y él lo sabía.	Tre cucchiaini di zucchero e uno di diossina. <i>Quindici minuti dopo l'arresto cardíaco.</i> Trenta minuti dopo Raquel avrebbe trovato il corpo. Un'ora dopo il <i>medico legale</i> avrebbe stabilito che il decesso era avvenuto per infarto cardiocircolatorio. Senza segni di violenza e <i>di infrazione</i> , vista l'età della vittima, non ci sarebbe stata autopsia, e il professore lo sapeva.
<i>Tú vete a hacer las maletas</i> que del dinero me encargo yo. Y si digo que salgo de aquí con mil millones, salgo aquí con mil millones.	<i>Tu pensa al resto</i> , dei soldi me ne occupo io. Se dico che andrò via con mille milioni, andrò via con mille milioni.
-Coronel, <i>tenemos la llamada a Raquel. Se ha hecho desde el teléfono de Ángel.</i> -¿Qué? -El subinspector Rubio. - <i>Llama al hospital y averigua</i> si ha despertado del coma.	-Colonnello, <i>la chiamata a Raquel è partita dal telefono di Ángel.</i> -Cosa? -Il viceispettore Rubio. - <i>Verifica all'ospedale</i> se si è svegliato dal coma.
<i>Así que escoja: o su hija o un tipo</i> al que no conocía hace apenas una semana.	<i>La scelta è tra sua figlia e un uomo</i> che conosce da meno di una settimana.
Detonaciones, sí. No sabe muy bien lo que eran, pero está seguro de que <i>no eran escopetas de caza, no eran de cartucho.</i>	Detonazioni, sì. Non sa bene cosa fossero, ma è sicuro che <i>non si trattava di colpi di fucili da caccia.</i> Sto inviando unità nella zona e sto preparando una

Estoy movilizando unidades a la zona y preparando un equipo de asalto para una posible intervención armada.	squadra d'assalto per un eventuale intervento armato.
---	---

Estos son todos los casos de comprensión lingüística que he encontrado a lo largo de los dos capítulos. Como en los casos de omisión, el traductor ha decidido reducir las frases en italiano de manera que el actor pudiera actuar respetando la isocronía sin hablar demasiado rápido.

Por el contrario, en lugar de omitir palabras o comprimir una frase, es posible añadir algo para que la frase quede más clara utilizando la *ampliación lingüística*.

ORIGINAL	DOBLAJE
-La verdad es que tienen ustedes una casa preciosa.	-Ha proprio una bella casa. Complimenti.
-Muchas gracias. Pues Raquel no está en casa, la pobre trabaja tanto... Estaba tomando un café, ¿quiere que le haga uno?	-Grazie mille. Però Raquel non c'è, mi dispiace . Poverina lavora tanto. Stavo bevendo il caffè. Lo beve anche lei?
-¿Cómo vamos a sacar un millón de euros de aquí? ¿Escondidos en los calzoncillos?	-E come lo facciamo uscire un milione di euro? Lo nascondiamo nelle mutande?
-Tú me das la dirección de un primo carnal tuyo, un amigo, y yo te hago llegar un sobre postal con tu dinero a los cinco o a los seis meses de salir de aquí.	-Mi dai l'indirizzo di un parente , un cugino di primo grado, un amico e io ti faccio arrivare per posta una busta con i tuoi soldi cinque o sei mesi dopo che siamo usciti da qui.

Es bien visible que los casos de ampliación lingüística que he presentado anteriormente son muy pocos respecto a los de omisión y comprensión lingüística, y lo mismo ocurre también con los casos de explicitación y amplificación que presentaré en seguida. Además, es importante realzar que la ampliación lingüística

Con respecto al segundo diálogo, Berlín habla muy despacio en la versión española y por lo tanto ha sido posible añadir el sustantivo “parente” en la traducción de manera que encajara con la consonante labial “p” de “primo”. En este caso se puede afirmar que la ampliación lingüística era necesaria para la sincronización labial.

La *explicitación* es la técnica traductora que se opone a la *implicitación* y, según Hurtado Albir (2007:260), “consiste en la introducción de información implícita en el texto original”; mientras que en el caso de la *descripción*, “se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función” (Hurtado, 2007:270).

Ejemplo 1:

ORIGINAL: -Si nos disculpa, puede tomarse un descanso. Si quiere tomar un café o comer algo. Lobo, ***acompañalo fuera.***

DOBLAJE: -Ci scusi un attimo, può fare una pausa. Se vuole prendere un caffè o mangiare qualcosa. Lobo, ***accompagna il signore.***

Ejemplo 2:

Mariví, la madre de Raquel, escucha un mensaje que el subinspector Rubio había mandado a Raquel por teléfono la noche anterior. Mariví intenta llamar a su hija para decírselo, pero ella está ocupada y no contesta, así que decide llamar a Salvador por si acaso los dos estén juntos. Sin embargo, Salva está solo, pero le dice que puede contárselo a él y en cuanto vea a Raquel se lo comunicará. Ángel en el mensaje contaba que Salva era el Profesor y que estaba controlando todo el atraco desde fuera. Por esta razón el Profesor decide ir a casa de la madre de Raquel y matarla. Mientras ella le prepara el café, Salva le pone el veneno en la taza. Después, los dos empiezan a hablar sentados en la mesa y poco a poco él se da cuenta de que Mariví es una persona dulce y afectuosa, por lo cual de repente golpea la taza y haz que caiga al suelo evitando así la muerte de la madre de la persona de la que está enamorado.

ORIGINAL: Discúlpeme, ***se me ha caído***. Es que... con los años... nos volvemos de torpes... Discúlpeme.

DOBLAJE: Oddio mi scusi, ***mi è caduta la tazzina***. Sa com'è, con gli anni si diventa maldestri. Mi scusi.

Tanto en el ejemplo número 1 como en el número 2, las explicitaciones son innecesarias. En el primer caso es obvio que Prieto se está refiriendo al señor que estaba interrogando, así que la explicitación “il signore” se podría haber evitado. Lo mismo pasa en el segundo caso: Salva hace caer la taza de Mariví y, además, toda la escena es bien visible, tanto que el pronombre “se” no podría referirse a otra cosa. Por esto, explicitar que lo que se le ha caído es la taza es superfluo.

Por lo que concierne a la *descripción*, solo he encontrado un caso:

Ejemplo 1:

En esta escena los agentes han conseguido encontrar la finca aislada donde los secuestradores han preparado todo el atraco y llaman a la inspectora Murillo para comunicárselo.

ORIGINAL:

-¿Cómo la habéis encontrado?

-**Un vecino** aseguró haber visto a un grupo de jóvenes la noche de San Juan. No parecían cazadores, y sin embargo a lo largo del verano escuchó diferentes detonaciones.

DOBLAJE:

-Come l'avete trovata?

-**Un uomo che abita in zona** ha visto un gruppo di giovani la notte di San Juan. Non sembravano cacciatori, eppure durante l'estate ha sentito diverse detonazioni.

Es evidente que este es un ejemplo de descripción, dado que no se ha traducido una palabra con el término correspondiente, sino que se ha descrito lo que “vecino” significa, por lo cual la porción de texto queda más larga. En italiano el término “vicino” hace referencia especialmente a un vecino de casa, alguien que vive cerca de nosotros, que se conoce y con quien se habla cada vez que se presenta la ocasión. Entonces, en este caso, traducir “vecino” con “vicino” no habría tenido ningún sentido, también porque, como dicen durante el diálogo, la finca está aislada y, por lo tanto, no podría estar ningún vecino en los alrededores. Además, aunque el segmento “un uomo che abita in zona” es notablemente menos largo que “vecino”, la traducción ha sido compensada en italiano quitando el verbo “asegurar” que, en cambio, está presente en el original. Por esto, se puede concluir que la traducción adoptada es adecuada y más explicativa que el original.

Asimismo, Lobo está hablando a Raquel por teléfono, así que no se le ve el movimiento de la boca y de esta manera el traductor ha tenido mucha libertad en la traducción y, por otro lado, no ha tenido que preocuparse por la sincronización labial.

Por último, es importante subrayar que todos los casos de adición, explicitación y descripción son muy pocos con respecto a los casos de omisión, por lo cual en general se puede extraer que en la traducción para el doblaje del español al italiano hay una tendencia mayor a omitir palabras o partes de frases que añadirlas.

4.10 Un caso de modulación

Como está señalado en Newmark (2006:125), cuando hablamos de la técnica traductora de “modulación” nos referimos al “término acuñado por Vinay y Darbelnet para definir “un tipo de variación hecho mediante un cambio de punto de vista, de perspectiva (*éclairage*) y muchas veces de categoría de pensamiento”.

Analizando la traducción de los dos capítulos solo he encontrado un caso de modulación.

Ejemplo 1:

Después de la fuga de 16 rehenes, el resto de ellos que se ha quedado dentro de la Fábrica se siente más fuerte y empieza a perderles el miedo a los atracadores. Por esta razón, los secuestradores, siguiendo el plan del Profesor, intentan reestablecer la confianza ofreciéndole una propuesta: dinero o libertad. En esta escena se pueden ver los atracadores hablando con cada uno de los rehenes y haciéndole la propuesta.

ORIGINAL:

Piénsatelo, que ***no es lo mismo*** criar a un hijo con un millón debajo del colchón.

DOBLAJE:

Pensaci... ***è molto diverso*** crescere un figlio se hai un milione di euro.

Es muy evidente que la fórmula “no es lo mismo” y “è molto diverso”, que en español significa “es muy diferente”, representan un caso de modulación, ya que se ha traducido cambiando de punto de vista. No es muy clara la razón por la cual el traductor ha optado por esta técnica de traducción en cambio de la traducción literal para traducir la frase “no es lo mismo” en italiano. A lo mejor, “è molto diverso” resulta más eficaz, inmediato y fluido respecto a la frase con la negación “non è lo stesso”. Además, podría ser una cuestión de sincronía labial. Efectivamente, la palabra “molto” respeta la consonante labial “m” de “mismo”, así que se puede afirmar que la versión doblada respeta las restricciones que la sincronía labial comporta en la traducción.

4.11 Calcos en el doblaje

Normalmente, retomando las palabras de Hurtado Albir (2007:270), los calcos se verifican cuando “se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero”. En el ámbito de la traducción audiovisual y, especialmente, en la traducción para el doblaje, el traductor, junto al adaptador, podría escoger la técnica del calco para traducir una determinada palabra, siempre y cuando quede mejor con la labial, en los casos de primeros planos. Es precisamente esto lo que se verifica en los ejemplos 1 y 2:

Ejemplo 1:

ORIGINAL	DOBLAJE
-¿Qué nos une a nosotros? A todos nosotros quiero decir.	-Che cos'è che unisce noi? Che unisce tutti noi intendo dire.
-Bueno, a ver, yo os he cogido mucho cariño a todos, pero... ¿Con sinceridad? El dinero .	-Ehm, mi dispiace vi ho voluto molto bene ragazzi, però... devo essere sincera? Il denaro .
-El dinero . Y otra cosa no, pero dinero ... nos va a sobrar. He estado pensando mucho en cómo podríamos	-Il denaro! Di altre cose no, ma di denaro ne avremo un sacco. Ho riflettuto molto su come fare per

transformar a nuestros rehenes en nuestros socios...y, bueno, he llegado a una conclusión: dinero ... o libertad.	trasformare i nostri ostaggi in nostri alleati. E sono arrivato a una conclusione... Denaro o libertà.
La libertad... o el dinero .	La libertà... o il denaro .

En este caso, es importante remarcar que el término “denaro” en Italia es una palabra que se utilizaba más en el pasado y ahora está en desuso. Además, si tenemos en cuenta que las personas que hablan en esta escena son criminales, el término “denaro” es totalmente fuera de contexto, inadecuado a la situación y desentona con el lenguaje vulgar y coloquial utilizado por ellos. Sin embargo, el traductor y el adaptador se han visto obligados a traducir literalmente dado que se trata de un primer plano y el término “soldi”, que en cambio sería mucho más adecuado, no habría respetado la labial y el doblaje habría quedado feo y malo. No obstante, por lo que concierne a todas las otras veces en que se utiliza la palabra “dinero” en la versión original, el traductor ha optado por traducirla con “soldi” porque no se trata de primeros planos y, de esta manera, puede prestar menos atención a las labiales.

Ejemplo 2:

ORIGINAL	DOBLAJE
¿ Qué ha pasado? Helsinki, ¿ qué ha pasado?	- Che è successo? Helsinki, che è successo?
De aquí no va a salir nadie, ¿me oyes? Con boquete o sin él, ya sabes lo que dijo el Profesor.	Da qui non uscirà nessuno. Chiaro? Con o senza un buco in testa. Lo sai che ha detto il professore.

Este es un ejemplo de calco que se verifica muy a menudo cuando se traduce del español al italiano. Debido al doblaje, la pregunta “che è successo” ha entrado en la lengua oral italiana y, visto que se oye en las películas y en la televisión en general, se cree que es una expresión correcta de la lengua italiana. No obstante, “che è successo” no sería propiamente correcto; la expresión adecuada sería “che cosa è

successo” o “cosa è successo”, que, por motivos de sincronía labial y de longitud de la frase, se tiende a abreviar como se puede observar en el ejemplo 2.

De estos dos ejemplos se puede concluir que, muchas veces en el doblaje el traductor y el adaptador se ven obligados a encontrar soluciones en la traducción que privilegien no tanto la traducción en sí, sino también la sincronización labial. Si bien el espectador está consciente de que la película es doblada, una mala sincronización labial podría molestarle y no se sentiría involucrado totalmente en la historia.

4.12 Errores de traducción

A la hora de traducir un texto, tanto literario como audiovisual, es posible cometer algunos errores de lengua, puntuación, o, los más graves, de sentido. Estos últimos pueden venir de una mala lectura y comprensión del texto original o, también, de un escaso conocimiento de la lengua y cultura de partida.

En Traductología, Hurtado Albir (2007:289) define “el error de traducción como una equivalencia inadecuada para la tarea traductora encomendada” y los divide en errores de lengua y errores de traducción.

Ejemplo 1:

Denver y Mónica Gaztambide están en la cámara acorazada. Ante la propuesta de Berlín, libertad o dinero, ella manifiesta su deseo de salir de la Fábrica en vez de quedarse y recibir un millón de euros después del atraco, ya que está embarazada y tiene un balazo en la pierna. No obstante, Denver no quiere que Mónica se vaya porque está enamorado de ella y por lo tanto intenta convencerla en quedarse.

ORIGINAL:

Que tampoco es plan de ponerse en lo peor. Digo yo. Y... Si además tú aquí estás de lujo, ¿eh? Con tu cuarto propio, la “suite” presidencial de Mónica Gaztambide. ¿O no? Que lo mismo, si te vas, hasta... ***Pues hasta nos echas de menos.***

DOBLAJE:

Non bisogna vedere tutto nero, secondo me. Ehi, e poi qui a te va di lusso, eh! Hai una stanza privata, la suite presidenziale di Monica Gaztambide, no? E poi se te ne vai *sentiremo la tua mancanza*.

Hurtado Albir (2007:291) retoma la clasificación y las definiciones que Delisle (1993) dio de todos los tipos de errores de traducción; entre ellos quiero destacar el *contrasentido*, siendo el caso que se verifica en el ejemplo 1. Delisle (1993:25, cito a través de Hurtado Albir, ²2007:291) afirma que el *contrasentido* significa “atribuir a una palabra o a un grupo de palabras un sentido erróneo o, de modo más general, traicionar el pensamiento del autor del texto de partida”. De hecho, es patente que el texto original expresa todo lo contrario de lo que en realidad se ha traducido: de acuerdo con las palabras de Denver, no son ellos que le echarán de menos, sino que es ella que les echará de menos. Es un error mínimo y casi imperceptible, tanto que a los italianos no les va a sonar a extraño la frase porque también puesta así tiene sentido; pero, de todas formas, no expresa perfectamente lo que el autor ha hecho decir a la actriz en la versión original.

Ejemplo 2:

Este diálogo entre Denver y Mónica Gaztambide es la continuación del ejemplo anterior. Denver se ha enamorado y hace entender que, una vez fuera de la Fábrica, quiere casarse con ella.

ORIGINAL:

Bueno, 60 horas. Pues en 60 horas te he pegado un tiro. Y te lo he sacado. Te has enterado de que estabas preñada, que si aborto, que si no aborto, que si dejo al novio. Que te acuestas conmigo. Pues si me das 24 horas más, a lo mejor te pido matrimonio. Y en otras 24 pues nos divorciamos. ¿Qué cojones importa el tiempo aquí dentro? Si al final el tiempo es una cosa...

-Vale.

-¿Vale qué?

-Que me quedo. Pero *para lo de casarnos* y eso me vas a tener que dar un poco de tiempo. ¿Vale? No sé, 16 minutos o algo así.

DOBLAJE:

-Fanculo 60 ore. In 60 ora ti ho sparato un colpo e ho estratto il proiettile, hai scoperto che eri incinta, che faccio, abortisco, non abortisco, lascio il fidanzato... Hai fatto l'amore con me. Se mi dai altre 24 ore magari ti chiedo di sposarmi. E dopo altre 24 magari divorziamo. Che cazzo conta il tempo qui dentro. Alla fine, il tempo è una cosa che...

-Va bene.

-Va bene cosa?

-Rimango qui. Però *prima di sposarci* e tutto il resto devi darmi un po' di tempo, d'accordo? Non so, 16 minuti, una cosa così.

Este es un caso de *falso sentido*, que, como subraya Delisle (1993:31, cito a través de Hurtado Albir, ²2007:291), hace referencia a una “falta de traducción que resulta de una mala apreciación del sentido de una palabra o de un enunciado en un contexto dado”. En concreto, la expresión “para lo de” no significa “prima di” en italiano, sino que es otra manera más coloquial de decir “por lo que se refiere a/en lo que concierne a”. Este tipo de error denota una falta de comprensión de la lengua de partida o, a lo mejor, una solución debida a la sincronía labial: el traductor, si bien consciente del error, podría haber optado por traducir “para” con “prima” visto que se trata de dos consonantes labiales. De hecho, Mónica, mientras habla, está en primer plano y adoptando esta solución de traducción el doblaje es más eficaz porque respeta la labial.

Tampoco en este caso la variación aportada al texto meta no compromete la comprensión del espectador porque la frase tiene sentido igualmente, pero es verdad que no respeta el sentido que quería comunicar el autor, así que se habría podido encontrar otra solución evitando de caer en un error de traducción. Por ejemplo, siempre respetando las labiales, se habría podido traducir “para lo de casarnos y eso” con “per il matrimonio e il resto” utilizando la técnica de transposición, es decir traduciendo el verbo “casarnos” con el sustantivo “matrimonio”.

Ejemplo 3:

Oslo está en coma y Nairobi quiere sacarlo de la Fábrica para que los médicos se ocupen de él, pero Berlín no está de acuerdo con esto porque tiene que seguir las directrices del Profesor.

ORIGINAL:

El profesor me la sopla. ¿Dónde estaba el profesor cuando se han escapado 16 rehenes? ¿Dónde estaba cuando le han abierto la cabeza a Oslo? Abrimos las puertas, llamamos a la policía y ***que se lo lleven los médicos.***

DOBLAJE:

Il professore...me ne fotto del professore. Dov'era quando sono scappati 16 ostaggi? Dov'era quando hanno spaccato la testa a Oslo? Apriamo, chiamiamo la polizia ***così lo portano dai medici.***

En el ejemplo 3 se presenta otro error de traducción y de *falso sentido*. También en este caso el error es casi imperceptible pero no expresa perfectamente lo que se afirma en el original. De hecho, Nairobi exclama “que se lo lleven los médicos”, es decir, que serán los médicos a llevar a Oslo al hospital para curarlo. En cambio, en italiano se ha traducido con “così lo portano dai medici”, o, dicho de otra forma, que la policía se lo lleve a los médicos. Está claro que las dos frases expresan dos cosas diferentes y, aunque la frase en italiano tiene sentido igualmente y no

compromete la comprensión del texto, el traductor ha cometido un error de traducción no respetando la versión original. Se habría podido traducir con “così se lo portano via i medici” o “e che se lo portino via i medici”, que también habría respetado las labiales sin caer en el error.

CONCLUSIONES

El objetivo del presente trabajo ha sido analizar la traducción para el doblaje del español al italiano y ver cómo la traducción de los guiones depende estrictamente de la adaptación y sincronización para el doblaje. A través del análisis, en este apartado se pueden establecer las conclusiones.

Primeramente, la traducción está caracterizada por muchos casos de supresiones u omisiones de unidades fraseológicas o palabras y, además, de fenómenos de compresión lingüística. Probablemente, esto se debe a una diferencia sustancial entre la lengua española e italiana: a diferencia del español, el hecho de que la lengua italiana tenga tanto vocales breves como vocales largas comporta, sobre todo en la lengua oral, que la versión traducida al italiano resulte más larga y que, por consiguiente, no respete perfectamente el tiempo de la frase de la versión original. Entonces, el traductor se ve obligado muchas veces a omitir partes que están presentes en el texto de partida o palabras para que la frase encaje en el tiempo preestablecido. De todas formas, se tiene que subrayar que estas omisiones no se consideran errores ni afectan a la comprensión total del texto meta.

Por otro lado, se han verificado casos de adiciones, explicitaciones y descripciones, pero siempre en número menor que las supresiones. En general, este tipo de técnicas se utilizan para aclarar una frase que, por el contrario, no estaría muy clara en la lengua de llegada si se tradujera literalmente de la versión original. Sin embargo, en la mayoría de los casos anteriormente expuestos, y especialmente las explicitaciones, se habrían podido evitar, ya que de la imagen se ve muy bien a lo que se están refiriendo y el hecho de no explicitarlo no habría comprometido la comprensión del diálogo. No obstante, las adiciones han sido muy bien encajadas en los diálogos y adaptadas de manera que no afectaran la sincronización labial.

Asimismo, cuando se habla de traducción audiovisual y, sobre todo, de traducción para el doblaje, a veces los calcos son inevitables. Puede que el traductor, junto al adaptador, se vean obligados a escoger la técnica del calco para traducir una determinada palabra, siempre y cuando quede mejor con la sincronización labial. Esto se verifica en particular en los casos de primeros planos, donde se ve perfectamente el movimiento de la boca del personaje, por lo cual es necesario respetar las labiales

en lugar de la traducción en sí. Una muestra muy evidente de esto ha sido la traducción del término “dinero”: en los casos de primeros planos, se ha traducido “dinero” con “denaro” y en todos los otros casos con “soldi”, término que, efectivamente, en el uso coloquial de la lengua italiana es mucho más utilizado.

En el doblaje se han detectado tres errores de traducción, uno de contrasentido y dos de falso sentido que se pueden considerar como deslices del traductor y que, además, son imperceptibles. Sin embargo, si bien no respetan el texto original, no comprometen la comprensión por parte del espectador italiano y el diálogo tiene sentido igualmente.

Por lo que concierne a la traducción desde un punto de vista léxico y de las técnicas de traducción, hay una tendencia a traducir los culturemas y las palabras relacionadas con la cultura con sus propios equivalentes acuñados, es decir, se intenta traducirlos con el término correspondiente en la lengua y cultura italiana. Entonces, prevalece la domesticación con respecto a la extranjerización y, de esta manera, se favorece la comprensión del espectador meta.

En lo tocante a las expresiones idiomáticas, el traductor y adaptador italiano tienen que hacer frente a una variedad léxica muy rica y a muchas locuciones y frases figuradas que caracterizan la lengua de la península ibérica. Por esta razón no siempre ha sido posible encontrar una expresión en italiano equivalente que respetara tanto el significado como la idiomatidad.

Por último, en cuanto a las frases coloquiales, vulgares y a las unidades con connotación sexual, es bien visible una fuerte tendencia a la estandarización, neutralización, atenuación e, incluso, a la elisión de algunas palabras malsonantes en el doblaje. Igualmente, si por un lado en la versión española las frases y las palabras utilizadas son muy coloquiales y se emplean exclusivamente en contextos y situaciones coloquiales informales, por otro lado, en italiano, en la mayoría de los casos, se usan expresiones o palabras más formales que las españolas; son los casos de la traducción de “preñada” con “incinta”, “deja de tocarme los huevos” con “vedi di smetterla”, “me vas a joder la vida” con “mi rovinerai la vita” y “mingas al aire” con “tutta nuda”, entre otros. Se destaca, entonces, una diferencia de formalidad y de registro muy clara entre la versión española e italiana.

En definitiva, de todo esto se puede concluir que muchos cambios en la traducción de guiones cinematográficos se deben a las restricciones que las normas de realización de productos audiovisuales imponen, en este caso el doblaje, por lo cual muchas veces hay que privilegiar la sincronización labial en detrimento de la traducción para que la imagen esté perfectamente sincronizada con la voz doblada y, por consiguiente, que los espectadores estén todavía más involucrados en la película.

BIBLIOGRAFÍA

- Albir, Hurtado Amparo (2007): *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra: Tercera edición, Madrid, pgg. 25-40, 77-90.
- Alvar Esquerra, Manuel y Corpas Pastor, Gloria (1998): *Diccionarios, frases, palabras*. Universidad de Málaga, Málaga.
- Baker, Mona (1996): *Corpus-based Translation Studies: The Challenges That Lie Ahead*. John Benjamins, Amsterdam.
- Cascón Martín, Eugenio (1995): *Español coloquial: Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*. Edinumen, Madrid.
- Chaume, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Cátedra, Madrid.
- Chaume Varela, Frederic; Santamaría Guinot, Laura y Zabalbeascoa Terran, Patrick (2005): *La traducción audiovisual: investigación, enseñanza y profesión*. Ed. Comares, Granada.
- Corpas Pastor, Gloria (2000): *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Editorial Comares, Granada.
- Duro, Miguel (2001): *La traducción para la subtitulación y el doblaje*. Cátedra, Madrid.
- Garcés, Carmen Valero y Cabanillas, Isabel de la Cruz (2000): *Nuevas tendencias y aplicaciones de la traducción. Encuentros en torno a la traducción*. Servicio Publicaciones, Universidad de Alcalá.
- Marcelo Wirnitzer, Gisela y Pascua Febles, Isabel (2005) «*La traducción de los antropónimos y otros nombres propios de Harry Potter*», en Romana García, María Luisa [ed.] II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005. Madrid: AIETI, pp. 963-973. ISBN 84-8468-151-3. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_GMW_IPF_Traduccion.pdf
- Molina, Lucía (2006): *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I.

- Nemesio, Aldo (2014): «Il momento di volontaria sospensione dell'incredulità» en *Sublime e Antisublime nella modernità*, a cura di Marina Paino e Dario Tomasello, Edizioni ETS, Pisa, pp.671-680.
- Newmark, Peter (2006): *Manual de traducción*, versión española de Virgilio Moya, Quinta Edición, Catedra Lingüística.
- Paolinelli, Mario y Fortunato, Eleonora (2005): *Tradurre per il doppiaggio. La trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*. Urlico Hoepli, Milano.
- Perego, Elisa (2005): *La traduzione audiovisiva*. Carocci, Roma.
- Perego, Elisa y Taylor, Christopher (2012): *Tradurre l'audiovisivo*. Carocci, Roma.
- Rabadán, Rosa (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés español*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, Zamora.
- Ranzato, Irene (2010): *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*. Bulzoni Editore, Roma.
- Mayoral, Roberto y Tejada, Antonio (1997): *Sincronización y traducción subordinada: de la traducción audiovisual a la localización de software y su integración en la traducción de productos multimedia*. Eds. *Primer Simposium de Localización Multimedia*, Granada 3-5 de julio de 1996. Granada: Departamento de Lingüística Aplicada a la Traducción e Interpretación e ITP, Spain: s.p.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Centro Virtual Cervantes. Diccionario de términos clave de ELE. Disponible en la Web: <https://cvc.cervantes.es/>
- CNI, Centro Nacional de Inteligencia, “¿Qué es?” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.cni.es/es/queescni/quees/>
- CNI, Centro Nacional de Inteligencia, “Competencias y coordinación” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.cni.es/es/queescni/quees/>

- Dirección General De La Policía Nacional [ES], “G.E.O: Funciones” [en línea]. Disponible en la Web: https://www.policia.es/org_central/dao/geo/funciones.html
- GRUPO OCS, “Compañero Z, ¿lo conoces?” [en línea]. 2 de junio 2017. Disponible en la Web: <https://www.ocsggrupo.com/companero-z-lo-conoces/>
- Guardia Civil, “Desactivación de Explosivos y Defensa NRBQ” [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.guardiacivil.es/es/institucional/Conocenos/especialidades/tedax/index.html>
- Polizia di Stato, “Gli artificieri” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.poliziadistato.it/articolo/23297>
- Polizia di Stato, “Volanti e 113” [en línea]. Disponible en la Web: <https://www.poliziadistato.it/articolo/23271>
- Real Casa De La Moneda, “Servicios” [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.fnmt.es/servicios>
- Sistema di Informazione per la Sicurezza della Repubblica, “Chi siamo?” [en línea]. Disponible en la Web: <http://www.sicurezzanazionale.gov.it/sisr.nsf/chi-siamo.html>
- El Tiempo, “El hombre detrás del fenómeno de ‘La casa de papel’” [en línea]. 31 de marzo de 2018. Disponible en la Web: <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/entrevista-con-alex-pina-director-de-la-casa-de-papel-199946>

DICCIONARIOS

- Dizionario Internazionale, Il Nuovo De Mauro. Disponible en la Web: <https://dizionario.internazionale.it/>
- Diccionario de la Real Academia Española. Disponible en la Web: <https://dle.rae.es/>

- Diccionario Clave. Disponible en la Web: **<http://clave.smdiccionarios.com/app.php>**
- Grande Dizionario Hoepli Spagnolo-Italiano [en línea]. Disponible en la Web: **http://www.grandidizionari.it/Dizionario_Spagnolo-Italiano/**
- Vocabolario Treccani. Disponible en la Web: **<http://www.treccani.it/>**

RIASSUNTO

Il presente lavoro è incentrato sull'analisi della traduzione per il doppiaggio di due episodi della serie televisiva *La Casa di Carta*.

L'idea nasce dall'interesse per la traduzione e l'adattamento cinematografico di prodotti audiovisivi per il doppiaggio e la sottotitolazione. Attualmente i prodotti audiovisivi stanno aumentando a livello nazionale e internazionale e di conseguenza si sta verificando un incremento della domanda di professionisti specializzati in traduzione e adattamento audiovisivo. In questo contesto, ci si è focalizzati in modo particolare sulla traduzione e adattamento per il doppiaggio e di come molto spesso l'adattatore si veda obbligato a privilegiare la sincronizzazione labiale piuttosto che la traduzione in sé e, dunque, a dover accettare dei compromessi.

È stata scelta la serie televisiva *La Casa di Carta* come corpus dal momento che si tratta della produzione non in lingua inglese più vista su Netflix, la quale, inoltre, ha riscontrato un grande successo sia in Spagna sia a livello internazionale, soprattutto in Italia. Inoltre, essendo una serie che tratta di rapine a mano armata, è caratterizzata in generale da un registro informale-colloquiale, il che ha permesso di focalizzarsi soprattutto sulla traduzione di espressioni colloquiali, volgari e connotate sessualmente, le quali presentano solitamente maggiori difficoltà nel momento in cui devono essere tradotte da una lingua e cultura a un'altra. Aldilà del problema linguistico e lessicale di traduzione, devono essere sommate le restrizioni che il processo di adattamento per il doppiaggio impone. La traduzione iniziale, quindi, in fase di adattamento sarà condizionata dalla sincronia labiale, dall'immagine presente sullo schermo e dal tempo della battuta; ciò implica l'utilizzo di tecniche di traduzione specifiche per riuscire a portare a termine un adattamento cinematografico coerente con le labiali e l'immagine visibile sullo schermo.

La tesi si compone di quattro capitoli. Il Capitolo 1 tratta del tipo di traduzione di cui il doppiaggio fa parte e cioè la traduzione audiovisiva (TAV). A differenza della traduzione letteraria o specializzata, la TAV deve tener conto sia del canale acustico sia del canale visuale, ovvero del suono e delle immagini, per questo viene definita anche *traduzione subordinata* (Titford, 1982).

Nel Capitolo 2 ci si addentra nel tipo di traduzione audiovisiva che è stata presa in considerazione per quest'analisi, ossia la teoria della traduzione applicata al doppiaggio, facendo particolare riferimento all'adattamento e alla sincronizzazione labiale, alla cinesica e isocronia. Sono appunto questi passaggi che differenziano il doppiaggio da qualsiasi altro tipo di traduzione audiovisiva.

Nel Capitolo 3 viene descritto il corpus introducendo prima di tutto la serie *La Casa di Carta* e in seguito riassumendo la trama della serie in generale e successivamente concentrandosi in maniera più dettagliata sui due episodi presi in considerazione per questa tesi: l'episodio 13 della prima stagione e l'episodio 9 della seconda. Inoltre, si è deciso di individuare il registro linguistico dei personaggi in modo tale da analizzare la traduzione in maniera critica.

Il Capitolo 4 è il cuore del lavoro in cui è presente l'analisi dei due episodi. Dopo aver guardato i due episodi prima in italiano e poi in spagnolo e aver trascritto i dialoghi nella lingua originale e nella lingua meta, sono stati confrontati i due testi e, in seguito, sono state individuate e confrontate le unità traduttologiche più significative, che potessero mostrare problemi nella traduzione, con la corrispondente traduzione in italiano. I segmenti di traduzione sono stati suddivisi in *realia* (programmi televisivi e alimenti), termini relazionati con la cultura, antroponimi, espressioni idiomatiche, frasi colloquiali, espressioni volgari e connotate sessualmente. Per di più, sono state individuate le tecniche di traduzione più frequenti nella traduzione per il doppiaggio, quali omissioni, esplicitazioni, descrizioni, modulazioni, calchi. Infine, sono stati riscontrati eventuali errori di traduzione.

CAPITOLO 1: LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA (TAV)

Quando parliamo di traduzione facciamo riferimento a una trasposizione linguistica e culturale sia scritta sia orale. Per quanto riguarda la traduzione scritta, coinvolgiamo testi letterari e specializzati oppure testi audiovisivi. È attraverso questo primo capitolo che si intende delineare a livello teorico il settore audiovisivo e la traduzione di prodotti multimediali.

I prodotti audiovisivi si possono tradurre utilizzando varie modalità di traduzione, quali la sottotitolazione, il doppiaggio, l'adattamento relativo al sincronismo ritmico non labiale, il voice-over, l'interpretazione simultanea dei film, etc. Attualmente, le due modalità più diffuse sono la sottotitolazione e il doppiaggio.

A differenza della traduzione di testi scritti letterari o specializzati, la traduzione e l'adattamento per prodotti audiovisivi deve tenere conto del canale acustico e visivo, ossia del suono e dell'immagine visibile sullo schermo. Entrambi i canali sono invariabili, pertanto risulta molto difficile al traduttore e adattatore trasportare e rispettare le stesse associazioni tra parole e immagini eseguite dall'autore del prodotto in lingua originale (Ranzato Irene, 2010:48). Proprio per questo suo carattere multisemiotico e questo suo continuo passaggio dal canale acustico al canale visuale, la TAV è stata definita anche *traduzione subordinata* (Titford, 1982).

Oltre all'uso alternato del canale acustico e visivo, Frederic Chaume (2004:19-27) individua dieci "codici di significato" che caratterizzano la traduzione audiovisiva e convergono allo stesso momento e nello stesso spazio utilizzando i due diversi canali; si tratta del codice linguistico, paralinguistico, musicale e di effetti speciali, di collocazione del suono, iconografico, di pianificazione, di mobilità, grafico e del montaggio.

A fronte di tutto ciò, il traduttore, assieme all'adattatore, deve incontrare la miglior soluzione linguistica che, però, rispetti anche l'immagine, in modo tale da portare a termine una traduzione e un adattamento coerente.

CAPITOLO 2: TEORIA DELLA TRADUZIONE APPLICATA AL DOPPIAGGIO

Viene presa ora in considerazione esclusivamente la traduzione per il doppiaggio, il quale si definisce come un processo di trasferimento per cui il canale visuale si mantiene mentre l'audio originale viene coperto totalmente dalla voce doppiata. È evidente, dunque, che il processo per la realizzazione del doppiaggio si divide in due momenti fondamentali: una parte scritta di traduzione e adattamento e una parte orale di attuazione e recitazione del copione. Più in dettaglio, il processo si compone di varie fasi distinte in cui entrano in gioco figure professionali diverse: in un primo

momento, dopo aver comprato il film, l'azienda assegna a un traduttore il lavoro di traduzione audiovisiva del prodotto; successivamente, entra in gioco l'adattatore che avrà il compito di adattare il testo tradotto rispettando la sincronia labiale, la cinesica e l'isocronia; infine, gli attori recitano seguendo il copione tradotto e adattato e allo stesso tempo vedendo sullo schermo il film originale; per ultimo, i tecnici di sincronizzazione del suono aggiustano le voci registrate degli attori e i vari suoni presenti nel film affinché il prodotto risulti omogeneo.

Sebbene normalmente sia data maggiore importanza ai doppiatori, sono le figure del traduttore e dell'adattatore ad avere un ruolo fondamentale nel doppiaggio, poiché senza di loro il copione non potrebbe essere tradotto. Pertanto, la fase cruciale di tutto il processo riguarda l'adattamento e la sincronizzazione. In generale, l'adattamento rappresenta il proseguimento della fase di mera traduzione del copione: l'adattatore deve rispettare la durata di ogni battuta, il registro, le espressioni dei personaggi e il movimento delle labbra, soprattutto quando si tratta di primi piani. Inoltre, è importante che faccia attenzione alla ricerca dei termini e delle espressioni affinché non solo corrispondano al testo originale, ma anche che allo stesso tempo coincidano con le labiali (b, m, p). La sincronizzazione, invece, riguarda quel processo per cui la durata e il movimento della bocca della versione doppiata devono coincidere esattamente con la durata e il movimento della bocca della versione originale. Di conseguenza, Chaume (2004:72) parla di sincronia fonetica o labiale – ovvero adattare la traduzione al movimento labiale –, sincronia cinesica – ossia adattare la traduzione al movimento del corpo degli attori – e isocronia – ovvero il rispetto della durata temporale degli enunciati.

Tenendo conto di ciò, molte volte il traduttore e l'adattatore sono obbligati a privilegiare il rispetto della labiale e, pertanto, di compiere delle scelte traduttive che in testi puramente scritti non avrebbero fatto. Infine, da tutto questo si deduce che il linguaggio cinematografico è manipolato, costruito e innaturale, poiché è il risultato di un testo adattato e scritto per essere letto. Detto in altre parole, non si tratta di un linguaggio orale spontaneo visto che gli attori recitano un testo che è stato scritto anteriormente. Infine, si predilige un linguaggio neutro e non marcato diatopicamente.

CAPITOLO 3: DESCRIZIONE E PRESENTAZIONE DEL CORPUS: *LA CASA DI CARTA*

La Casa di Carta è una serie televisiva spagnola prodotta da Álex Pina ed è stata trasmessa in Spagna da Antena 3 dal 2 maggio al 23 novembre 2017. Successivamente è stata pubblicata da Netflix in italiano, la prima stagione il 20 dicembre 2017, la seconda stagione il 6 aprile 2018 e la terza stagione il 19 luglio 2019. Per quanto riguarda le prime due stagioni, le puntate della versione italiana sono state ridotte da 70 a 40 minuti ciascuna per un totale di 22 episodi rispetto ai 15 trasmessi in Spagna. Per l'ultima stagione, invece, sono state mantenute 8 puntate di circa 40 minuti ciascuna.

La serie tratta del colpo più grande della storia: rinchiudersi nella Zecca di Stato spagnola per 11 giorni, tempo necessario per stampare duemila quattrocento milioni di euro e sparire con il malloppo senza aver effettivamente né derubato né danneggiato nessuno. La mente dell'ingegnoso piano è il Professore, un uomo sconosciuto che seleziona e recluta otto individui con precedenti penali che non hanno nulla da perdere per mettere in atto il piano. In cinque mesi si esercitano in un casolare isolato a Palomeque e imparano ogni mossa e contromossa ideata dal Professore dettagliatamente. I rapinatori non devono svelare agli altri compagni le proprie identità in modo tale da non mettere a repentaglio il piano. Per questo gli verranno assegnati nomi di città: Berlino, Denver, Mosca, Nairobi, Helsinki, Oslo, Rio e Tokyo. Al termine di questo lungo periodo sono pronti per iniziare l'assalto. Tramite un camuffamento riescono a entrare nella Zecca e rinchiudersi all'interno. Da questo momento i lavoratori e i turisti verranno presi in ostaggio e inizieranno le negoziazioni con la Polizia per arrivare a dei compromessi. Il Professore li seguirà da un hangar fuori dalla fabbrica. Con il passare delle ore e dei giorni si verificheranno parecchie complicanze per le quali il Professore troverà sempre una soluzione, tanto che alla fine riuscirà a portare a termine il piano.

Il corpus scelto per l'analisi si incentra su due episodi: l'episodio 13 della prima stagione e l'episodio 9 della seconda di cui si presenterà di seguito il riassunto in maniera più dettagliata.

Nell'episodio 13, sono passate 62 ore dall'inizio della rapina e 16 ostaggi, dopo aver colpito Oslo che li stava sorvegliando, sono riusciti a scappare dalla porta secondaria della Zecca. Ne segue uno sgomento generale da parte dei rapinatori, i quali si trovano spaesati poiché il Professore non li aveva avvertiti della fuga. D'altro canto, gli ostaggi perdono la paura e iniziano a ribellarsi, ma la tenacia e la determinazione di Tokyo ristabilisce l'ordine. A questo punto, in un *flashback* viene mostrato un momento prima della rapina in cui il Professore spiegava che se degli ostaggi fossero scappati, avrebbero dovuto ristabilire la fiducia attraverso l'empatia, cioè proponendo agli ostaggi che avessero deciso di rimanere un milione di euro, oppure la libertà immediata senza soldi a coloro che avessero optato per essere rilasciati. Qualcuno sceglie il milione, mentre altri la libertà, ma invece di essere liberati, vengono condotti in un sotterraneo.

Nel mentre, nel quartier generale, il colonnello Prieto informa Raquel Murillo che Ángel non è la talpa e che i rapinatori gli avevano messo un microcip negli occhiali quando era entrato nella Zecca con i medici per operare Arturo Román, il direttore della fabbrica che era stato ferito con un'arma da fuoco. Raquel si sente colpevole per non avergli risposto al telefono la sera prima e per il fatto che ora sia ricoverato in coma all'ospedale. Malauguratamente, Ángel la sera prima, trovando la segreteria telefonica piena di Raquel, lascia un messaggio nel suo telefono di casa che verrà ascoltato il giorno dopo da Mariví, la madre di Raquel. Quest'ultima è però affetta da Alzheimer e si appunta immediatamente il messaggio per riferirlo alla figlia. Il messaggio identificava il Professore con Salvador, il ragazzo con cui Raquel si stava frequentando. Tuttavia, Mariví, non riuscendo a mettersi in contatto con sua figlia, chiama Salvador, completamente ignara del fatto che fosse il Professore. Lui, dopo aver ricevuto la chiamata, decide di uccidere la madre di Raquel in modo tale che lei non venisse mai a scoprire il fatto che lui fosse il capo del colpo di stato di cui Raquel si stava occupando. Quando però il Professore arriva a casa di Raquel e capisce che

la madre è malata e che, in ogni caso non si sarebbe ricordata del messaggio, sceglie semplicemente di gettare il bigliettino e di cancellare il messaggio in segreteria. Poco dopo torna a casa Raquel e, nel bel mezzo del pranzo le viene un'illuminazione: per preparare l'intero piano, la banda avrebbe dovuto rifugiarsi in un casolare isolato nei dintorni di Palomeque. Pertanto, chiama al quartier generale riportandogli l'idea e dopo pochi minuti riescono a trovare il casolare. L'episodio si conclude con Raquel che si fa accompagnare da Salvador, lo stesso Professore, al luogo indicato.

Nell'episodio 9 della seconda stagione la rapina viene portata a termine. La polizia riesce a fare irruzione all'interno della Zecca ma vengono subito trattiene da Rio e Tokyo. Dopo una lunga sparatoria Rio, Tokyo, Denver, Monica Gaztambide, Nairobi ed Helsinki scappano per il tunnel come previsto dal piano, mentre Berlino decide di rimanere fuori dall'ingresso del tunnel per far fronte alla polizia che ormai era nei paraggi. Il resto della banda arriva nell'hangar del Professore, il quale sembra visibilmente scosso dal fatto che Berlino abbia deciso di sacrificarsi per coprire il tunnel. Si scopre, infatti, che Berlino è suo fratello. Quando ormai le pattuglie arrivano all'hangar, non c'è più nessuno: pochi minuti prima il Professore ed Helsinki erano usciti con un camion e i soldi, mentre i restanti cinque rapinatori erano scappati a piedi travestiti come se nulla fosse successo.

In questo capitolo, è stato individuato inoltre il registro linguistico adottato dai personaggi della serie, in modo tale da poter analizzare in maniera ancora più critica la traduzione dei due episodi. Si è potuto osservare che il registro utilizzato è per lo più colloquiale-informale caratterizzato, inoltre, da un abbondante uso di volgarismi e riferimenti sessuali.

CAPITOLO 4: ANALISI DELLA TRADUZIONE PER IL DOPPIAGGIO

In questo capitolo è stata svolta l'analisi della traduzione per il doppiaggio di alcuni esempi significativi presi dai due episodi citati anteriormente. In ogni sottocapitolo sono stati raggruppati i segmenti di traduzione in *culturemi* o *realia*, parole

relazionate con la cultura, antroponimi, espressioni idiomatiche, espressioni colloquiali, espressioni volgari e connotate sessualmente. Oltre a ciò, sono state riscontrate le tecniche di traduzione più frequenti nel doppiaggio, quali omissioni e addizioni, esplicitazioni e descrizioni, modulazioni e calchi. Infine, sono stati segnalati degli errori di traduzione.

Ogni esempio è composto da un paragrafo breve che contestualizza la scena e le battute, in lingua originale e in lingua doppiata, in cui è presente il segmento che è stato analizzato evidenziato in grassetto e corsivo.

REALIA

I *realia* si configurano come quelle parole che solitamente non hanno un corrispondente nella lingua d'arrivo in quanto termini specifici legati strettamente alla cultura della lingua di partenza. In questo caso, sono state riscontrate 3 situazioni interessanti, due relative a programmi di televisione spagnola (*Don Pimpón* e *Qué apostamos*) e una relativa al cibo (*natillas*). Si è potuta notare una differenza nel tradurre i programmi televisivi e l'alimento: i primi due sono stati tradotti mediante l'addomesticamento, perciò adattandoli alla cultura italiana, mentre il cibo spagnolo è stato mantenuto in lingua straniera anche nella versione italiana, utilizzandolo quindi come prestito e optando per una tecnica straniante.

PAROLE RELAZIONATE CON LA CULTURA

Sono state identificate come “parole relazionate con la cultura” quelle denominazioni particolari, istituzioni e corpi di Polizia che oggettivamente hanno un corrispondente nella lingua e cultura italiana ma che probabilmente molte volte si differenziano nella struttura interna. Avendo, dunque, un corrispondente nella lingua d'arrivo, non avrebbero potuto essere identificate come *realia*. Stiamo parlando, per esempio, della “Fábrica Nacional de Moneda” y Timbre tradotta con la “Zecca di Stato”. Anche in questo caso è stata utilizzata la tecnica dell'addomesticamento, privilegiando la lingua e cultura d'arrivo.

ANTROPONIMI

Data la particolarità dei nomi e nomignoli utilizzati nella serie, si è ritenuto importante analizzare gli antroponimi. Si è evidenziato un soprannome in particolare: “Salva” che sta per “Salvador”. Si deve tener conto che “Salva” è un soprannome utilizzato dalla popolazione spagnola per chiamare in maniera più affettuosa un amico di nome “Salvador”, ma che in italiano non avrebbe nessun senso e non si capirebbe la correlazione. È per questo che è stato deciso in italiano di lasciare in tutti i casi il nome per intero.

ESPRESSIONI IDIOMATICHE

Essendo lo spagnolo una lingua colorata e molto ricca di fraseologismi, espressioni idiomatiche, locuzioni e modi dire, è stato interessante vedere come venivano tradotte verso l’italiano. Gli esempi sono numerosi: proprio per il fatto che lo spagnolo e l’italiano sono due lingue molto affini, si sono verificati casi in cui il corrispettivo era immediato – come per esempio “caer a la lona” e “finire al tappeto” -, mentre, al contrario, sono state individuate situazioni in cui il traduttore ha optato per tradurre l’espressione smontando la metafora e tralasciando così il linguaggio figurato, dal momento che in italiano non esisteva un corrispondente vero e proprio. Si tratta del caso di “necesitar como agua de mayo” e “avere proprio bisogno”.

ESPRESSIONI COLLOQUIALI

Aldilà delle espressioni figurate, i personaggi della serie, nella maggior parte dei casi, sfoggiano espressioni colloquiali tipiche del linguaggio informale. Nella versione tradotta è stato interessante vedere come molto spesso si sia scelta una lingua neutra e standard, non rispettando la colloquialità dell’originale. Principalmente, questo è dato dal fatto che in Italia non esista una lingua colloquiale normalizzata e, pertanto, si rischierebbe di cadere in regionalismi limitando la comprensione a un gruppo ristretto di abitanti.

LA LINGUA VOLGARE

La serie è caratterizzata, inoltre, da un uso abbondante di espressioni volgari e turpiloqui. Si è notata una predominanza di parolacce in lingua spagnola rispetto alla

traduzione italiana, dove si è preferito attenuare o addirittura omettere alcune espressioni.

Anche per le parole con sfondo sessuale è stata riscontrata una tendenza alla standardizzazione e alla generalizzazione nella versione tradotta. Probabilmente, questo deriva dal fatto che in italiano alcune espressioni volgari risultano ancora essere tabù e, pertanto, quando si tratta di televisione è preferibile ometterle o attenuarle mediante l'uso di metafore e del linguaggio figurato. Un esempio lampante è la traduzione di "picha" con "serpente".

OMISSIONI E ADDIZIONI

A causa della differenza tra due lingue e culture diverse e a causa delle restrizioni che il processo di adattamento implica nella traduzione, il traduttore si è visto obbligato ad apportare dei cambiamenti nella struttura della battuta. A differenza dello spagnolo, il fatto che l'italiano abbia vocali sia brevi sia lunghe comporta un'apparente e maggiore durata della frase nella lingua orale. Dunque, è stata riscontrata una preponderanza di casi di omissione e riduzione di frase all'interno dei dialoghi italiani rispetto alla versione originale. Al contrario, i casi di addizione, cioè aggiunta di parole o parti di frase che non sono presenti nell'originale, sono in numero nettamente minore. Inoltre, la tecnica dell'addizione è presente soprattutto in situazioni in cui si è dovuto compensare un'omissione precedente nella frase.

È importante sottolineare che in tutti i casi non si va a intaccare la comprensione totale del testo.

ESPLICITAZIONE E DESCRIZIONE

Come si è verificato per i casi di addizione, anche la tecnica dell'esplicitazione e della descrizione è stata utilizzata in minor misura a differenza dell'omissione. Questo perché sia l'esplicitazione sia la descrizione comportano una maggiore lunghezza della battuta tradotta rispetto al testo di partenza e quindi si rischierebbe di non rispettare il tempo della battuta stessa. In entrambi i casi, le due tecniche sono state utilizzate per chiarire maggiormente l'espressione spagnola, che, altrimenti, se tradotta letteralmente, non sarebbe stata così efficace in lingua italiana. Tuttavia,

alcuni casi di esplicitazione potrebbero essere stati evitati dal momento che già l'immagine di per sé avrebbe potuto chiarire la frase. Si tratta per esempio della frase "se me ha caído" che è stata tradotta con "mi è caduta la tazzina", quando in realtà si vede chiaramente dall'immagine cosa è caduto.

MODULAZIONE

Si parla di modulazione quando si traduce una frase cambiando punto di vista. Nei due episodi analizzati è apparso un solo caso di modulazione: "no es lo mismo" è stato tradotto con "è molto diverso" probabilmente per una questione di maggiore efficacia e scorrevolezza del testo in italiano, effetto che non sarebbe stato prodotto mantenendo la negazione. Oltretutto, utilizzando la frase "è molto diverso" invece di "non è lo stesso", la sincronizzazione labiale è più efficace dal momento che la "m" di "molto" rispetta la "m" di "mismo".

CALCHI

Nella traduzione per il doppiaggio, è frequente la tecnica del calco, ossia un tipo di prestito che si basa sulla trasposizione semantica o lessicale di un termine riprendendo le strutture o la forma della lingua di partenza. Questo si verifica soprattutto in casi di primi piani, quando il volto del personaggio è ripreso da vicino e si vede perfettamente il movimento delle labbra. Perciò, l'adattatore cerca di trovare la parola nella lingua meta che coincida maggiormente con la labiale originale, privilegiando in questo modo la sincronizzazione rispetto alla traduzione a livello lessicale. In questi due episodi analizzati sono stati riscontrati due esempi significativi di calco lessicale: "dinero" tradotto con "denaro" e "qué ha pasado" con "che è successo".

ERRORI

Durante l'analisi dell'episodio 13 della prima stagione e 9 della seconda, è stato possibile osservare tre errori di traduzione di senso dovuti probabilmente a una lettura o comprensione testuale errata e a una scarsa competenza della lingua e cultura dell'originale. In ogni caso, sebbene non sia stato rispettato ciò che era stato scritto

nel copione originale, gli errori incontrati sono minimi e non influiscono negativamente nella comprensione del testo italiano.

In conclusione, in seguito all'analisi svolta mi sono resa conto di quanto possa essere complesso tradurre un prodotto audiovisivo e di quanti particolari bisogna tenere in considerazione durante il processo traduttivo. Molte volte la traduzione di film o serie televisive viene criticata, non sapendo che in realtà dietro a quella scelta traduttiva si nasconde un procedimento pensato e giustificato. Per quanto riguarda il doppiaggio, il fatto di dover rispettare una serie di restrizioni fondamentali per una buona riuscita del prodotto finale (il testo del copione, il registro, la sincronizzazione labiale, il tempo della battuta e l'immagine visibile sullo schermo), implica accettare dei compromessi e questo significa molto spesso sacrificare la traduzione per far funzionare nel miglior modo possibile la sincronia tra le parole e il movimento della bocca del personaggio. Infatti, al contrario, se la sincronizzazione non fosse buona, lo spettatore sarebbe il primo a risentirne e infastidirsi.

Detto questo, nel complesso si può affermare che la traduzione è fedele e rispettosa dei canoni imposti dal doppiaggio. Nei casi in cui il testo originale necessitava uno stravolgimento perché troppo connesso alla cultura spagnola, sono state trovate delle ottime soluzioni traduttive per agevolare la comprensione dello spettatore italiano.