



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

*Análisis de la traducción italiana de los
subtítulos de la película mexicana
“Roma” (Alfonso Cuarón, 2018)*

Relatrice
Prof.ssa Maria Begoña Arbulu
Barturen

Laureanda
Marta Cigarini
n° matr.1159677 / LMLCC

Anno Accademico 2018 / 2019

Índice

Introducción	pág. 5
Capítulo 1: La subtitulación	pág. 8
1.1 Historia.	pág. 9
1.2 <i>Dubbing countries vs Subtitling countries</i>	pág. 10
1.3 Aspectos técnicos	pág. 12
1.4 El proceso de subtitulación	pág. 13
1.5 Estándares y convenciones	pág. 15
1.5.1 Parámetros espaciales	pág. 16
1.5.2 Parámetros temporales	pág. 17
1.5.3 Ortotipografía	pág. 18
1.5.4 Segmentación de los subtítulos	pág. 20
1.6 Reducción de los subtítulos	pág. 21
1.7 Variación lingüística	pág. 23
1.7.1 El concepto de nivelación	pág. 24
1.8 Domesticación y extranjerización	pág. 25
1.9 Subtitulación: ¿traducción o adaptación?	pág. 26
Capítulo 2: La película: <i>Roma</i>	pág. 28
2.1 Sinopsis	pág. 28
2.2 Análisis	pág. 30
2.3 Las lenguas de <i>Roma</i>	pág. 31
Capítulo 3: Análisis de los subtítulos de <i>Roma</i>	pág. 34
3.1 El papel de la lengua	pág. 34
3.2 Traducción de las referencias geográficas	pág. 37
3.3 Traducción de las canciones	pág. 40
3.4 Traducción del humor	pág. 43
3.5 Traducción del lenguaje malsonante	pág. 49
3.6 Traducción de los alimentos	pág. 55
3.7 Traducción – o no traducción – de otros elementos culturales	pág. 58
3.8 Reducción	pág. 63

Capítulo 4: La “internetización” de la subtitulación	pág. 67
4.1 <i>Dubbing countries</i> vs <i>subtitling countries</i> : ¿una idea del pasado?	pág. 67
4.2 La internetización de la subtitulación	pág. 70
4.2.1 <i>Fansubbing</i>	pág. 72
4.2.2 Las plataformas de <i>streaming</i> : Netflix	pág. 74
4.3 El nuevo espectador	pág. 76
4.3.1 Nuevas tendencias	pág. 78
4.4 <i>La Casa de Papel</i> : como una serie de televisión española ha sabido entrar en todas las casas del mundo	pág. 80
4.4.1 Las referencias culturales en <i>La Casa de Papel</i>	pág. 81
4.5 <i>Narcos</i> : la serie de televisión que ha obligado el mundo entero a leer subtítulos	pág. 91
4.5.1 El lenguaje malsonante en <i>Narcos</i>	pág. 96
Conclusiones	pág. 102
Bibliografía	pág. 105
Fuentes electrónicas	pág. 108
Diccionarios	pág. 113
Riassunto dell’elaborato	pág. 114

Introducción

El propósito del presente trabajo es hacer un análisis de la traducción italiana de los subtítulos de la película mexicana de Alfonso Cuarón *Roma*. *Roma* es una película de 2018, producida por Netflix y ganadora de muchos premios, entre los cuales tres premios Óscar, dos premios Globo de Oro, un premio Goya y un premio León de Oro. La película se estrenó por la primera vez en el Festival Internacional de Cine de Venecia el 30 de agosto del 2018, y en seguida en varias salas de cine durante pocos días, hasta el 14 de diciembre 2018, cuando gracias a Netflix fue distribuida en todo el mundo. Su difusión a través de Netflix le permitió obtener una gran visibilidad y llegar a todas las casas, pero al mismo tiempo provocó polémicas en México y en otros países a causa de la ausencia de la película en la mayoría de las salas de cine. A pesar de su distribución insólita, *Roma* fue recibida de manera excepcional por la crítica y tuvo un enorme éxito en todo el mundo.

Roma cuenta la historia de una familia que vive en la homónima colonia, en la Ciudad de México, y de Cleo, la empleada doméstica de la familia, una joven mujer de origen mixteco. Los aspectos más originales de la película y de su producción son tres: la decisión del director de filmarla totalmente en blanco y negro, el empleo de actores no profesionales y sin experiencia en la actuación, y la decisión de no doblarla en ningún idioma, manteniendo como única la versión en que se hablan sus lenguas originales – español de México y mixteco – y proveyendo exclusivamente versiones subtituladas de la película para la distribución internacional. Este último aspecto es el más relevante desde el punto de vista del análisis de la traducción, ya que los subtítulos son la única traducción del guion que ha sido hecha.

Después de una breve introducción general sobre el proceso de subtitulación y una presentación de la película, se pasa a analizar concretamente los subtítulos de *Roma* y su versión traducida al italiano. El trabajo de análisis de los subtítulos se realizó a través de varias fases: en primer lugar, se procedió con la transcripción de los subtítulos españoles e italianos, que fueron comparados entre ellos para seleccionar los fragmentos del corpus más relevantes para el análisis. A continuación, se analizaron en

detalle todos los casos más emblemáticos que podían representar obstáculos a la hora de ser traducidos: desde la traducción de los alimentos, las canciones, los juegos de palabras, hasta todas las referencias culturales y geográficas. Se examinaron detalladamente las técnicas y las estrategias elegidas por el traductor a la hora de producir los subtítulos, y en algunos casos se elaboraron alternativas posibles para resolver los problemas de traducción.

Además del enfoque técnico del análisis del proceso de subtitulación, el trabajo se ha orientado también hacia el papel que los subtítulos en *Roma* desempeñan, y en los factores que han permitido su éxito en todo el mundo, independientemente de las tendencias generales hacia el doblaje y la subtitulación en las industrias cinematográficas de los diferentes países. Se ha observado cómo la tradicional división entre *dubbing countries* y *subtitling countries* ha quedado obsoleta hoy en día, sobre todo gracias a la formidable revolución provocada por la introducción de Internet. Se habla ahora de una “internetización de la subtitulación” para definir la apertura general hacia las versiones subtituladas de los productos audiovisuales que se está observando en los últimos años en la mayoría de los países del mundo occidental, ya sean películas, vídeos o series de televisión. Gracias a la velocidad e inmediatez de difusión de la información en la red, las barreras de transmisión de material audiovisual han sido derribadas, y la subtitulación ha representado y sigue representando la solución más eficaz para permitir esta distribución de informaciones. Además de las técnicas de subtitulación tradicionales se han desarrollado nuevos tipos de traducción, como la de los aficionados – o *fansubbers* –, espectadores que traducen para otros espectadores. La accesibilidad a material audiovisual subtulado de todo tipo se ha incrementado también gracias a la difusión de las plataformas de *streaming* como Netflix, que hoy representa el líder mundial del entretenimiento online.

Gracias a todos estos factores, más y más películas y series de televisión tienen la posibilidad – exactamente como *Roma* – de ser apreciadas por los espectadores por su autenticidad lingüística y cultural. En particular, se han analizado en detalle dos casos: la serie de televisión española *La Casa de Papel*, y la serie de televisión americana *Narcos*.

El primer producto merece ser analizado porque *La Casa de Papel* obtuvo el título de

serie televisiva de habla no inglesa más vista en la historia de Netflix, y es interesante pensar como probablemente, si las plataformas de *streaming* no existieran, una serie como esta no habría salido de España, o en todo caso nunca habría tenido este éxito a nivel internacional. Una de las razones es seguramente el carácter auténticamente español de la serie, que es evidente no solo en la trama, sino también a nivel lingüístico, en la versión original pero también en la traducción de sus subtítulos. A través del análisis de una pequeña porción de los subtítulos de la serie y de su traducción al italiano, se ha tratado de mostrar como la identidad de *La Casa de Papel* permanece intacta en sus versiones traducidas. El enfoque del análisis han sido las referencias culturales, que en muchos casos ni han sido traducidas al italiano, demostrando una fuerte tendencia a la extranjerización.

El último objeto de análisis es *Narcos*, que a pesar de ser una serie americana tiene una particularidad que la hace ser diferente de todas las otras series americanas y de todas las otras series y películas que cuentan la historia del narcotráfico colombiano y de Pablo Escobar: casi tres cuartas de la serie están habladas en español, y tienen exclusivamente versiones subtituladas en todos los idiomas de los países de distribución. El hecho que incluso una serie americana ha decidido incluir otro idioma en su producción, utilizando la subtitulación como instrumento para hacerlo posible, es otro ejemplo de un cambio más profundo que está envolviendo la industria cinematográfica a nivel internacional, pero también el mundo del entretenimiento y más en general la sociedad entera a nivel cultural. El breve análisis de los subtítulos de *Narcos* se ha enfocado exclusivamente en la traducción al italiano de algunos ejemplos de lenguaje malsonante, porque las groserías – pronunciadas muy frecuentemente por los protagonistas de la serie – se han convertido en muchos países en expresiones icónicas de la cultura popular, claramente pronunciadas en su versión original en lengua española.

Capítulo 1:

La subtitulación

La traducción para la subtitulación es una de las modalidades de traducción audiovisual, traducción de productos que comunican simultáneamente a través de dos canales, el canal acústico y el canal visual. Incluye las traducciones de textos audiovisuales de todo tipo, para cine, televisión, vídeo etc. El texto de los productos audiovisuales es un texto multidimensional cuya coherencia depende extraordinariamente de los mecanismos de cohesión establecidos entre la narración verbal y la narración visual¹. La subtitulación es una traducción en la que el texto audiovisual permanece inalterado y se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original.²

Los dos códigos que caracterizan la traducción audiovisual son el código lingüístico y el visual, pero solo el lingüístico es objeto de la traducción, ya que el código visual permanece invariado. Sin embargo, la traducción participa de los otros códigos y está condicionada por ellos.³

Además de subtitulación y doblaje existen otras modalidades de traducción audiovisual. Yves Gambier clasifica en total trece tipos de transferencia lingüística, ocho de los cuales se definen dominantes, y otros cinco que se definen *challenging*.⁴ Entre las modalidades dominantes hay el doblaje, la subtitulación interlingüística, la traducción simultánea, la producción multilingüe, el voice-over, la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea y el comentario libre. Los tipos llamados *challenging* son representados por las modalidades de traducción más complejas y de difícil realización: la sobretitulación, la subtitulación simultánea, la descripción audiovisual, la traducción de script y la subtitulación intralingüística para no oyentes.

¹ Chaume (2001:67)

² Hurtado Albir (2001:70-71)

³ Hurtado Albir (2001:77)

⁴ Gambier (2003), cito a través de Perego (2005:23)

Aunque haya empezado a desarrollarse a los comienzos del siglo pasado, la atención a la subtitulación – y en general a la traducción audiovisual – solo ha pasado a ser un argumento de discusión relevante a partir de los años noventa⁵, sobre todo gracias a dos factores: a partir de este periodo en Europa se ha ampliado la atención hacia las minorías lingüísticas y la conciencia lingüística y cultural, y los medios de comunicación se han transformado en instrumentos para promover y reforzar estas identidades lingüísticas y culturales; al mismo tiempo se han desarrollado nuevas tecnologías, que han permitido una distribución cada día mayor de los productos audiovisuales, un acceso más fácil a estos productos, y una mayor eficacia en el proceso de traducción.

1.1 Historia

Los primeros precursores de los subtítulos aparecen en el mundo del cine en Europa en el 1903, y en los Estados Unidos en el 1908⁶, bajo la forma de intertítulos, breves secuencias de comentarios descriptivos o de diálogos que aparecen intercalados en fotogramas, generalmente para explicar y complementar el significado de la imagen. Los intertítulos solían ser muy utilizados en el cine mudo, y había dos maneras de traducirlos y distribuir las películas fuera del país de producción: la primera era cortar los intertítulos originales y sustituirlos por otros traducidos; la segunda era dejarlos en la versión original y utilizar un actor para recitar la traducción de los intertítulos durante la proyección, y en este segundo caso el actor solía a menudo interpretar la película con comentarios adicionales.⁷

Con el pasar del tiempo y gracias a la evolución de las técnicas cinematográficas se empiezan a englobar los intertítulos en la película, para transmitir las informaciones con más inmediatez. Después de la Primera Guerra Mundial se empieza a experimentar

⁵ Perego (2005:7)

⁶ De Linde (1996:173); Díaz Cintas (2001:54), cito a través de Perego (2005:34)

⁷ Izard Martínez, en Duro (Coord.) (2001:190)

con el sonido, y a partir de 1927, también gracias al desarrollo del cine sonoro, los intertítulos son definitivamente sustituidos por los subtítulos.⁸

Cuando solo existía el cine mudo la exportación de una película era simple y no muy cara, pero con la introducción del sonido nacieron nuevos problemas en la difusión internacional de películas. Varias estrategias fueron adoptadas: en un primer momento se trató de exportar las películas sin traducirlas, pero sin mucho éxito; en otros casos se cortaban las escenas de diálogo y se remplazaban por intertítulos, la solución más barata pero no la más eficaz; también se empezó hacer diferentes versiones de la misma película, en varios idiomas con diferentes actores, y con costes extremadamente elevados.

Lentamente, y de manera diferente en los varios países, al final todos esos métodos se sustituyeron por las técnicas utilizadas hasta hoy: doblaje y subtitulación.

El proceso de subtitulación ha ido evolucionando y mejorando a lo largo de los últimos cien años, sobre todo gracias al perfeccionamiento de las tecnologías utilizadas para realizarlo. Sin embargo, no existe un método de subtitulación universal y adecuado para todos los contextos; los subtítulos se construyen de manera diferente dependiendo del medio específico por el cual son preparados. Especialmente los subtítulos para el cine y los para la televisión utilizan herramientas, técnicas y tecnologías diferentes, porque en el cine la velocidad de lectura de los espectadores es mayor que en la televisión,⁹ precisamente hay una diferencia de 30% de tiempo más para leer los subtítulos en la televisión.¹⁰

1.2 *Dubbing countries vs Subtitling countries*

Otra razón por la que no existe un método de subtitulación universal es la diferente difusión de la subtitulación en los países del mundo. Desde el nacimiento de los procesos de doblaje y subtitulación, casi todos los países europeos han favorecido uno

⁸ Perego (2005:35)

⁹ Smith (1998:143), cito a través de Perego (2005:36)

¹⁰ Ivarsson, Carroll (1998:65), cito a través de Perego (2005:36)

de los dos métodos, excluyendo el otro.¹¹ Tradicionalmente los países europeos suelen dividirse en *Dubbing countries* (que prefieren el doblaje) y *Subtitling countries* (que prefieren la subtitulación), pero hoy en día esta división ha quedado obsoleta, ya que especialmente en los últimos años estas tendencias están cambiando. En un primer momento la subtitulación era considerada menos prestigiosa con respecto al doblaje, mientras que ahora el creciente interés hacia la traducción audiovisual ha permitido a la subtitulación ganar más popularidad. Además, los procesos de subtitulación son más baratos, más simples, más rápidos, políticamente más correctos y respetuosos hacia las especificidades lingüísticas y culturales originales.¹²

Las razones que motivan la dicotomía entre países que prefieren la subtitulación y países que prefieren el doblaje son muchas y no hay un modo para explicar de manera completa las elecciones de los diferentes países. En la mayoría de los países del norte de Europa la subtitulación es dominante, y hoy en día la calidad de este proceso ha alcanzado un nivel muy avanzado. Las tecnologías y los métodos de subtitulación son impecables y la casi total renuncia al doblaje refleja la particular consideración de estos países hacia la autenticidad lingüística.¹³

Los países que prefieren el doblaje (Italia, España, Reino Unido, Francia, Alemania etc.) también han alcanzado niveles elevados desde el punto de vista de la calidad, y aunque los costes del doblaje son diez veces superiores que los de la subtitulación,¹⁴ estos países han rechazado siempre las versiones en lengua original de los productos audiovisuales. Esta actitud depende en parte de la política y cultura nacional: los principales países en los que la subtitulación escasea son los mismos donde el estado ha siempre desalentado los contactos multiculturales, esforzándose de proteger la lengua nacional.¹⁵ Un ejemplo es Italia, donde la cultura del doblaje fue inicialmente impuesta por el prohibicionismo del régimen fascista, que impidió cualquier contacto con todas las lenguas excepto el italiano, en particular a través de una disposición ministerial del 22 de octubre 1930 que bloqueó de manera absoluta toda apertura a

¹¹ Perego (2005:17)

¹² Ivarsson, Carroll (1998:65), cito a través de Perego (2005:36)

¹³ Ivarsson, Carroll (1998:65), cito a través de Perego (2005:20)

¹⁴ Perego (2005:18)

¹⁵ Perego (2005:20)

lenguas diferentes del italiano.¹⁶ A pesar de esa tradición, hoy en día asistimos a una apertura hacia la subtitulación incluso en esos países, que refleja una evolución cultural nacional muy relevante.

1.3 Aspectos técnicos

En el ámbito del cine, las unidades de medida de una película son los pies y los fotogramas, utilizados para dividir la película en porciones de diálogo que, a continuación, se convertirán en los subtítulos propiamente dichos. Un pie contiene 16 fotogramas, y un segundo está compuesto de 24 fotogramas. Un pie de película equivale a 10 caracteres escritos, y en este contexto se entiende que un “carácter” es lo mismo que una “matriz tipográfica”, es decir, una letra, un número, un espacio o un signo de puntuación.¹⁷ Es importante destacar que no todos los caracteres ocupan lo mismo: una *i* o una *l* no tienen la misma anchura ni detienen tanto la lectura como una *W* o una *o*, así que el traductor debe tener en cuenta esta cuestión técnica y aprovecharla para alargar o constreñir su traducción.¹⁸

En el ámbito digital (televisión, vídeo, DVD etc.) las unidades de medida son los segundos y los cuadros. Esas técnicas de parametrización ayudan al traductor a calcular el número de caracteres que puede contener determinado subtítulo sin sobrepasar el máximo establecido para una velocidad de lectura dada.

El correcto uso de tiempo y espacio es fundamental en el proceso de subtitulación, por eso un instrumento esencial para subtitular es el TCR (Time Code Reader – lector de códigos de tiempo), un dispositivo que muestra las horas, los minutos, los segundos y los fotogramas (o cuadros) del material audiovisual, y permite al traductor de calcular entradas, salidas y duraciones de los subtítulos (Roales Ruiz, 2017:22). De esa manera el traductor puede sincronizar adecuadamente los subtítulos a la imagen dependiendo

¹⁶ Quaragnolo (2000:19), cito a través de Perego (2005:20)

¹⁷ Castro Roig, en Duro (Coord.) (2001:278)

¹⁸ Castro Roig, en Duro (Coord.) (2001:267)

de la velocidad de cuadro a la que la película está grabada (puede variar entre los 24 y los 48 fotogramas por segundo).

La mayoría de los programas informáticos profesionales de subtitulación calcula de manera automática la equivalencia entre pies/fotogramas y el número de caracteres que pueden introducirse en un subtítulo, permitiendo establecer distintos ajustes para modular el número de caracteres en relación a la duración y la velocidad de lectura establecida.¹⁹ Los programas semiprofesionales no suelen permitir una parametrización de este tipo, en cambio generalmente disponen de una tabla de equivalencias de pies/fotogramas y caracteres, para calcular las equivalencias manualmente.

Para facilitar el trabajo del subtitulador, en algunos casos las productoras cinematográficas le entregan también una lista de diálogos – el guion definitivo de la película – o, aún mejor, una *spotting list*, es decir un documento en el cual los diálogos están segmentados y convertidos ya en subtítulos, con los códigos de tiempo que indican el momento preciso de aparición y desaparición de cada uno de ellos. La duración de los subtítulos se indica con un número X.YY en el que X es el número de pies, e Y, el número de fotogramas.²⁰ De esta manera la única tarea del subtitulador es traducir, sin tener que realizar ninguna operación de pautado – división y ubicación temporal de los subtítulos.

1.4 El proceso de subtitulación

El trabajo efectivo del subtitulador, en el momento en que recibe una copia de la película que tiene que traducir, consta de cinco pasos:

1) Localización

El traductor recibe una copia de la película y una lista de subtítulos. Antes de empezar la fase de localización, se realiza la operación denominada telecinado, en la cual se realizan copias de la película (garantizando su seguridad para el cliente) y se supervisa

¹⁹ Roales Ruiz (2017:20)

²⁰ Castro Roig, en Duro (Coord.) (2001:278)

la calidad del material. En la etapa de localización se fijan los códigos de tiempo de entrada y de salida de cada diálogo en el guion, para la posterior inserción de los subtítulos.²¹

De esta fase depende la calidad de las fases siguientes, porque hay varios factores a tener en cuenta: es necesario cuidar las entradas y las salidas de los subtítulos y ajustarlas a la versión original con precisión; también es importante respetar los cambios de plano, o sea los momentos de cambio de toma de la cámara, porque mantener el mismo subtítulo cuando la cámara cambia de plano puede producir confusión para el espectador, que tiende a leerlo de nuevo; finalmente, cualquier estilo se escoja para la subtitulación, es importante establecer un criterio uniforme y mantenerlo igual en toda la película, para no desconcertar al espectador.

2) Traducción

En esta fase se realiza el efectivo proceso de traducción del guion original, aunque la traducción para la subtitulación se diferencia de todos los otros tipos de traducción, incluso del doblaje, tratándose esta de una constante tarea de síntesis, en la que todo lo superfluo sobra. La reducción es uno de los requisitos fundamentales para realizar un buen trabajo de subtitulación, aunque inevitablemente esto causa la pérdida de parte de la información. La razón es muy simple: el oído es más veloz que la vista, por lo que es imposible leer y escuchar a la vez la misma cantidad de palabras. Por lo tanto el traductor debe ser sincrético y evitar todo artificio a la hora de traducir.²²

Todas las construcciones propias del lenguaje coloquial, si no son pertinentes para la definición de un personaje, se descartan, así como las onomatopeyas, las construcciones repetidas, los titubeos. El motivo es que en muchos casos el espectador recibe estas informaciones aunque el idioma original no sea inteligible. Generalmente también se reducen o se eliminan las afirmaciones dobles, las afirmaciones enfáticas y los pleonasmos. Finalmente, la ortografía y la pulcritud gramatical son esenciales, y es responsabilidad del traductor verificar las posibles dudas gramaticales o los errores ortográficos.

3) Adaptación

²¹ Lebereiro Enríquez, Poza Yagüe, en Duro (Coord.) (2001:317)

²² Lebereiro Enríquez, Poza Yagüe, en Duro (Coord.) (2001:318)

Proceso contemporáneo y complementario a la traducción, mediante el cual la traducción se adapta a los límites impuestos por los factores externos a la lengua, como el tiempo disponible, el espacio, la longitud y las dimensiones de los subtítulos, así como la combinación de diferentes códigos – el visual y el lingüístico – en el mismo acto de comunicación. Inevitablemente se sacrifica información, pero un traductor con experiencia es capaz de mantener el hilo conductor durante la película utilizando únicamente la información esencial.

4) Simulación

En esta etapa se realiza una sobreimpresión de los subtítulos para una proyección en vídeo, para hacer una prueba general y controlar el trabajo del traductor. Esta fase es necesaria para el subtitulador para hacer los últimos retoques, antes de entregar la película de prueba al cliente, para ofrecerle a él también la posibilidad de efectuar correcciones o cambios.

5) Impresión

Es la última fase del proceso de subtitulación, en la cual se imprimen los subtítulos en el celuloide, mediante proceso químico (en desuso actualmente) o mediante rayo láser, que quema la emulsión de la copia positiva e imprime en ella el texto.²³ Es un proceso irreversible.

A seguir la película – después de un control final – se entrega al cliente, en el lugar y a la hora especificados por él.

1.5 Estándares y convenciones

Como ya mencionamos, no existen un método o unas reglas de subtitulación aplicables a todos los contextos, pero varios autores han intentado por mucho tiempo elaborar una sistematización de las técnicas de subtitulación. Entre las varias propuestas de reglamentación, se pueden destacar algunas convenciones que la mayoría de los subtituladores intenta respetar, siguiendo el propósito fundamental que acomuna toda subtitulación: un adecuado equilibrio entre la máxima información lingüística en el

²³ Leboeiro Enríquez, Poza Yagüe, en Duro (Coord.) (2001:320)

menor tiempo y espacio posibles, con el objetivo de maximizar la compresión de la película, entorpeciendo lo estrictamente necesario la apreciación estética de la obra audiovisual.²⁴

Para alcanzar ese objetivo, todos los detalles son fundamentales: el tipo de letra, el espaciado entre letras, el color de las letras y del fondo de los subtítulos, son todos aspectos que influyen de manera directa la facilidad o la dificultad de lectura del espectador.

Aún más importantes son las pautas que se refieren a parámetros espaciales y temporales, parámetros que dejan menos libertad al traductor y que imponen límites precisos.

1.5.1 Parámetros espaciales

Los subtítulos deben colocarse en la parte inferior de la pantalla, de modo que cubran el área de la imagen que suele ser de menor importancia para la apreciación estética general de la película.²⁵ El texto debe presentarse centrado, para permitir al espectador recorrer una menor distancia para alcanzar el inicio del subtítulo.

Un subtítulo está compuesto por un máximo de dos líneas, que ocupan siempre la misma posición en la pantalla. Cuando hay un subtítulo de una sola línea, en algunos casos se coloca en la posición de la primera línea, en otros se deja la primera línea vacía y se coloca en la segunda línea. El único detalle fundamental es que se mantenga la coherencia y que se proceda de la misma manera a lo largo de toda la película, para no confundir al espectador.

Para decidir cuál entre las dos líneas del subtítulo debe ser más larga, algunos siguen parámetros estéticos – por ejemplo el de la estructura piramidal, que exige que la línea superior sea siempre la más corta –, otros se basan en parámetros semánticos, dividiendo las líneas de la manera más fluida para la lectura y la comprensión. Este aspecto influye también el número máximo de caracteres aceptado por línea, que varía entre los 28 y los 40 caracteres.²⁶ Generalmente los criterios sobre el número

²⁴ Roales Ruiz (2017:28)

²⁵ Roales Ruiz (2017:31)

²⁶ Roales Ruiz (2017:33)

máximo de caracteres son impuestos por la distribuidora, pero es muy importante comprender que aunque fuera técnicamente posible aumentar la cantidad de caracteres por línea de subtítulo, eso comprometería otros aspectos de transmisión de la información, como la dimensión de los caracteres o el tiempo dejado para apreciar las imágenes en la pantalla. El tiempo y el espacio están íntimamente ligados en la técnica de subtitulación, y son tan importantes como los aspectos lingüísticos.²⁷

1.5.2 Parámetros temporales

Uno de los factores más cruciales para una buena subtitulación es establecer la velocidad de lectura del espectador, para poder calcular cuánto tiempo es necesario dejar cada subtítulo visible en la pantalla. El problema es que no todos los espectadores leen a la misma velocidad, y aunque ha sido establecida una velocidad media teórica máxima de 12 caracteres por segundo, no todos concuerdan sobre estos parámetros, y muchas veces las productoras cinematográficas, y los clientes en general, imponen diferentes velocidades a los subtituladores: la tendencia más común es a aumentar la velocidad.²⁸

No obstante las diferentes teorías, hay una regla con la que la mayoría de subtituladores está de acuerdo, la llamada “regla de los seis segundos”, que afirma que el espectador medio es capaz de leer y asimilar en seis segundos la información contenida en dos líneas de subtítulo, o sea aproximadamente 70 caracteres.²⁹ Seis segundos son la duración máxima que un subtítulo debe alcanzar: un tiempo mayor causaría una relectura automática por parte de los espectadores, provocando redundancia, y un tiempo menor impediría la comprensión del texto.

Otro parámetro fundamental es establecer el punto de entrada y de salida de los subtítulos, que debe corresponder de modo sincrónico con los diálogos de los distintos personajes. El subtítulo tiene que aparecer en la pantalla cuando el actor comienza a hablar y desaparecer cuando deja de hacerlo; nunca debe haber un subtítulo en la pantalla si no hay un personaje que habla, y de la misma manera nunca un personaje debe hablar si no hay ningún subtítulo visible.

²⁷ Roales Ruiz (2017:34)

²⁸ Mayoral (2003:35), cito a través de Roales Ruiz (2017:36)

²⁹ Roales Ruiz (2017:37)

Es muy difícil alcanzar a esa sincronía perfecta, por lo tanto en muchos casos el subtítulo aparece un cuarto de segundo después del comienzo de la frase hablada, que todavía está bien, lo que es más importante es que nunca aparezca antes del momento del inicio del habla.

De mismo modo, la salida de un subtítulo debería sincronizarse con el final del habla del personaje, pero en este caso es admisible alargar la salida del subtítulo más allá de la finalización real de la intervención, por un máximo de dos segundos. Se habla en este caso de post-sincronía de salida, un fenómeno que es a menudo utilizado por el subtitulador para tratar de paliar en cierta medida la habitual falta de tiempo y espacio que padece el subtitulador.³⁰

Otra regla importante es dejar una adecuada cantidad de tiempo entre dos subtítulos consecutivos, que tiene que ser entre los 3 y 6 fotogramas (o cuadros), para permitir al espectador de percibir la desaparición de un subtítulo y la aparición de uno nuevo. Finalmente, es muy importante respetar los cambios de plano, los momentos entre una toma y otra, porque un subtítulo no puede permanecer en la pantalla durante un cambio de plano, aunque eso signifique dejar a un personaje que está hablando sin subtítulo durante una pequeña fracción de tiempo.

1.5.3 Ortotipografía

No se consideran esenciales como los parámetros espaciales y temporales, pero las convenciones ortotipográficas son otro aspecto que hay que tener en cuenta a la hora de realizar un trabajo de subtitulación, ya que la presentación de los subtítulos en la pantalla no es aleatoria. Las convenciones formales no son las mismas en todos los países, y a veces ni dentro de un mismo país, ya que la ortotipografía es probablemente el aspecto en el que existe más heterogeneidad entre los diversos idiomas. A pesar de eso, hay algunos estándares ampliamente utilizados que suelen responder a la tradición y a la costumbre, recordando que a pesar de la opción que se escoge, la coherencia y el sentido común deben guiar los pasos del traductor a lo largo de todo el trabajo.³¹ La ortotipografía desempeña un papel crucial en el intento de simplificar la lectura de los

³⁰ Roales Ruiz (2017:42)

³¹ Roales Ruiz (2017:44)

subtítulos: un texto bien puntuado facilita en gran medida la lectura cómoda de los subtítulos, lo que redundaría sin ningún género de duda en una apreciación mucho más satisfactoria de la película.³² Algunos de los rasgos principales son:

- El empleo de los puntos suspensivos: los puntos suspensivos en los subtítulos tienen el mismo valor que tienen en el resto de los textos escritos, sirven generalmente para indicar la existencia de una pausa en el discurso causada por diferentes razones, voluntarias o involuntarias. Hasta no hace mucho tiempo, los puntos suspensivos se empleaban en la subtitulación también para indicar que la frase de un personaje no acababa en un subtítulo y continuaba en el siguiente.³³ Esta técnica ha quedado casi en desuso, probablemente porque representaba un empleo de caracteres sin una función fundamental para la comprensión del texto. La tendencia actual es que si al final de un subtítulo no existe un punto significa que la frase termina en el subtítulo siguiente, sin la necesidad de utilizar otros signos de puntuación.
- El punto final: como mencionamos, el punto final representa el indicio categórico de que una idea u oración está completa, y por esto se pone al final de la frase de un subtítulo.
- El guion: este signo ortográfico tiene dos funciones diferentes:
 1. Su empleo general es lo mismo que en los otros tipos de textos, vincular dos elementos que integran una palabra compuesta, o expresar distintos tipos de relaciones entre palabras simples, como por ejemplo una relación entre conceptos o entidades.
 2. Utilizado exclusivamente en los subtítulos bilineales, tiene la función específica de indicar un diálogo entre dos personajes dentro del mismo subtítulo. En este tipo de subtítulos en la primera línea aparece la frase del primer interlocutor, y en la segunda la del segundo interlocutor, incluso en los casos en que los dos hablan simultáneamente. Para distinguir las dos intervenciones de manera clara se utilizan los guiones, que, por lo tanto, siempre aparecen en pareja.

³² Roales Ruiz (2017:45)

³³ Roales Ruiz (2017:47)

- Las comillas: en subtitulación las comillas tienen las mismas funciones que en los otros tipos de textos, indican citas textuales o frases leídas por otros personajes. Una particularidad que cabe destacar es la tendencia a repetir las comillas al principio y al final de cada subtítulo en los casos de citas muy largas, que se prolongan a lo largo de varios subtítulos.³⁴ Es una convención estratégica que sirve para recordarle al espectador que está leyendo una cita, así que pueda darse cuenta del momento en que la cita termina.
- La letra cursiva: junto a las comillas representa uno de los escasos recursos gráfico-visuales a los que el subtitulador puede recurrir.³⁵ Tiene diferentes funciones:
 1. Indicar un diálogo que se produce fuera de la escena, en los casos en que el personaje que está hablando no se ve en la pantalla durante su intervención.
 2. Representar la voz en off del narrador o las letras de una canción.
 3. Indicar las voces que “meditan” – cuando podemos oír los pensamientos de un personaje que no está hablando – y las voces de provienen de dispositivos electrónicos.

En general vemos la letra cursiva en subtitulación cuando oímos una voz pero no vemos nadie en la pantalla que mueve los labios.

- La letra mayúscula: el empleo de mayúsculas y minúsculas depende en la mayoría de los casos de las convenciones que se aplican al resto de los textos escritos, pero hay una particularidad en el uso de las mayúsculas. En subtitulación se utiliza la letra mayúscula para marcar insertos – rótulos que aparecen en la pantalla y que son legibles por el espectador y que muestran detalles de la escena – como por ejemplo la página de un periódico o un anuncio publicitario en la pared. Es labor del traductor calibrar si el inserto aporta información relevante para el espectador,³⁶ y si por esta razón debe ser traducido o puede ser omitido.

1.5.4 Segmentación de los subtítulos

En los casos en que la distribuidora no provee al traductor la *spotting list* – la lista de diálogos ya divididos en subtítulos – sino solamente el guion original, el subtitulador

³⁴ Roales Ruiz (2017:50)

³⁵ Roales Ruiz (2017:53)

³⁶ Roales Ruiz (2017:55)

tiene que añadir otra etapa a su trabajo. La segmentación de los subtítulos es una de las fases más críticas del proceso, por el simple motivo que los diálogos naturales nunca están divididos en porciones de 70 caracteres y seis segundos, de modo que resulta imprescindible buscar la manera de establecer porciones de diálogo de estas dimensiones y duración para crear una cadencia armónica de lectura.³⁷ En la subtitulación conviene por lo tanto optar por frases simples y evitar oraciones subordinadas o particularmente enrevesadas, buscando la simplicidad y la concisión de ideas, sin desnaturalizar la lengua o el contenido de las frases. Los criterios prioritarios para la segmentación son los semánticos y los sintácticos, esenciales para una correcta comprensión y asimilación de las informaciones que el subtítulo provee. El texto subtulado debe tratar de recoger la mayor carga semántica posible, que si no es una frase completa debe todavía coincidir con el bloque semántico más completo posible. También es muy importante la interacción entre los subtítulos y los otros códigos: el visual y el oral. Los subtítulos deben redactarse de manera que mientras permanezcan en la pantalla no contradigan los gestos o las actitudes de los personajes mostradas en las imágenes, porque ellas están cargadas del mismo modo de valencia semántica. De igual manera es necesario respetar la pista sonora, porque incluso se el espectador no conoce el idioma original, hay inflexiones de voz, tonalidades, expresiones que tienen que ser coherentes con los subtítulos para resultar creíbles. Cuando los tres códigos – escrito, visual, oral – funcionan como un conjunto perfectamente engranado, el objetivo ha sido alcanzado, y se logra incluso olvidar que la película está subtitulada.³⁸

1.6 Reducción de los subtítulos

Reducir el material textual es uno de los principales objetivos y desafíos del subtitulador a la hora de afrontar su trabajo. Condensar la información del original sin perder elementos fundamentales para la comprensión de la película es una de las

³⁷ Roales Ruiz (2017:56)

³⁸ Roales Ruiz (2017:60)

funciones básicas del proceso de subtítulos. No hay que tratar de mantener en el subtítulo todo el material del original – no sería útil y no es casi nunca posible – sino que hay que tratar de mantener un equilibrio entre un máximo del texto original y permitir el tiempo suficiente para que el ojo pueda procesar el resto de elementos que no son lingüísticos.³⁹

La reducción puede llevarse a cabo de cualquier modo, pero partiendo de la premisa que no cabrá la totalidad de información del original, es natural que los primeros elementos que se eliminan son los que no resultan relevantes para la comprensión del mensaje original. Es necesario aislar la información esencial para la comprensión de la trama argumental, y no omitir ninguna parte de texto que pueda comprometer la comprensión de un mensaje o del significado de la película en general. También es muy importante evitar el efecto “telegrama”, o sea, aunque las frases sean concisas, nunca deben sonar antinaturales o incorrectas por ser demasiado sintéticas.

La reducción puede ser de dos tipos: parcial – conocida también como concisión o condensación del texto original –, o total – eliminación o supresión de material original. La reducción varía de caso a caso a lo largo de la película y depende de muchos factores, pero es una pauta definitoria del subtítulo, es indispensable para la realización de una buena subtítulos.

Por lo que se refiere a la reducción parcial, una de las técnicas más comunes es la reformulación de frases complejas en frases concisas con estructuras sintácticas simples, para que sean más cortas y más fáciles de entender por el espectador, asegurándose de mantener un equilibrio correcto entre los aspectos semánticos, pragmáticos, y estilísticos del texto. Algunos ejemplos de esa técnica pueden ser: el cambio de frases pasivas por activas, de frases negativas por afirmativas, el uso de frases interrogativas o imperativas directas en vez de las formas de cortesía, el uso de tiempos verbales simples o de sustantivos en vez de perífrasis o tiempos compuestos equivalentes, el empleo de pronombres que sustituyan frases enteras, la fusión de dos o más frases.

³⁹ Roales Ruiz (2017:63)

La reducción total consiste en eliminar completamente algunas porciones de texto. Hay algunas categorías de elementos lingüísticos que se pueden omitir con más facilidad: las expresiones de relleno, los titubeos, las onomatopeyas – que se pueden entender de las imágenes y del sonido sin necesidad de transcripción –, las expresiones enfáticas, o las expresiones aisladas perfectamente comprensibles por ser iguales o semejantes en los dos idiomas, las repeticiones.

Existen otras estrategias para reducir ulteriormente el material textual de los subtítulos, estrategias que normalmente no siempre serían aceptadas en el lenguaje escrito, pero que se aceptan en el lenguaje de la subtitulación. Un ejemplo son las abreviaturas (p. ej. de títulos o de nombres), muy utilizadas porque representan una forma muy sencilla de ahorrar espacio, aunque siempre deben utilizarse con precaución y solo si son inmediatamente reconocibles y comprensibles, porque podrían acabar por confundir al espectador en vez de ayudarlo. Para las siglas y los acrónimos la cuestión es la misma, pueden ser muy útiles, pero es importante utilizarlos exclusivamente cuando sean conocidos y rápidamente reconocibles.

Los números y los símbolos también pueden ayudar en la reducción, porque a menudo constan de un solo carácter escrito que corresponde en el hablado a una palabra mucho más larga. Por lo que se refiere a los números, la recomendación general en subtitulación es que las cifras del cero a nueve se escriban en letra y desde el nueve en adelante se escriban en números.⁴⁰

Para todas estas estrategias, como para todas las reglas de subtitulación, lo que realmente importa es que se mantenga una línea coherente a lo largo de toda la película.

1.7 Variación lingüística

Una de las cuestiones más críticas de la traducción audiovisual es la traducción de las variaciones lingüísticas, es decir, de todas las diferencias del uso de la lengua causadas por factores de tipo geográfico, sociocultural, contextual o histórico. No es fácil

⁴⁰ Roales Ruiz (2017:74)

realizar de manera eficaz estas traducciones, y el problema es diferente dependiendo del tipo de TAV. En subtitulación muchos de los marcadores típicos de la lengua oral son eliminados, pero no es imposible marcar las variaciones lingüísticas a través de algunas estrategias. Ante todo, es necesario comprender si la variación es parte esencial del significado de la película, si cumple con una función clara dentro del texto original, si por ejemplo es necesaria para caracterizar un personaje – un dialecto utilizado para definir su nivel sociocultural – o para comprender la comicidad o el registro de la película. Si eso no es el caso, lo habitual es que el subtitulador opte por una variedad lingüística estándar, “nivelando” las diferencias, para evitar de crear una lengua extraña y antinatural en el texto de llegada.

1.7.1 El concepto de Nivelación

La nivelación es el fenómeno que se produce cuando la traducción iguala, o “nivela” las diferencias, sobre todo dialectales, que contiene el texto de origen.⁴¹ Se trata de un fenómeno bastante común en ambos los procesos de doblaje y subtitulación, ya que la traducción de las variaciones lingüísticas representa un reto para el traductor, y el objetivo de su trabajo siempre debe ser condensar la información del texto original sin sacrificar la capacidad de comprensión de la película por parte del espectador. La nivelación parece ser uno de los universales de la traducción, junto con la simplificación, la anulación de la ambigüedad y la naturalización.⁴² Cuando la variación debe ser marcada de algún modo, se suelen incluir términos de diversos registros y crear una equivalencia – cuando sea posible – con las variaciones en la lengua de llegada, para tratar de obtener el mismo efecto y aclarar al espectador que por ejemplo determinado personaje pertenece a una clase sociocultural específica y habla en consecuencia.

⁴¹ Zaro Vera, en Duro (Coord.) (2001:59)

⁴² Zaro Vera, en Duro (Coord.) (2001:59)

1.8 Domesticación y extranjerización

A parte de las variaciones lingüísticas de tipo dialectal, diastráticas y diatópicas, muchísima parte del material textual de una película está cargado de significado cultural específico, y por lo tanto resulta problemático a la hora de traducir. Las dos tendencias generales para enfrentar estos problemas son visibles en las técnicas de domesticación y extranjerización.

La domesticación está íntimamente relacionada con aquellos procedimientos de traducción cuyo resultado es un texto “transparente”, de lectura fácil, en el que los elementos exóticos del texto original han quedado reducidos a una mínima presencia, e incluso sustituidos por otros de la cultura meta.⁴³ En cambio, la extranjerización está constituida por aquellos procedimientos de traducción cuya función primordial es reproducir la idiosincrasia cultural que es básica al texto original,⁴⁴ y que obliga al espectador a un esfuerzo mental fuera de los límites de sus conocimientos.

Algunos de los elementos más problemáticos en la TAV son: los nombres propios, especialmente los *loaded names*, los nombres que están cargados de significado semántico que tiene una función en la película; los topónimos típicos de una cultura o de un país; los alimentos, que muy a menudo están estrechamente relacionados con la cultura de un determinado país; los chistes y los juegos de palabras. El enfoque para afrontar todas esas situaciones problemáticas en la traducción depende de país a país. En España, por ejemplo, la domesticación ha constituido un procedimiento de traducción frecuente a lo largo de los años.⁴⁵ Una de las razones es que el principal objetivo siempre es la venta del producto cinematográfico, así que es más fácil adaptar todo lo desconocido en algo simple y más directo para el espectador, algo en que él se puede identificar mejor. Sin embargo, los procesos de traducción audiovisual caracterizados por una domesticación continua y desmesurada suponen, por una parte, una manipulación poco ética del guion original, y, por otra, constituyen

⁴³ Venuti (1993) cito a través de Rodríguez Espinosa, en Duro (Coord.) (2001:104)

⁴⁴ Rodríguez Espinosa, en Duro (Coord.) (2001:104)

⁴⁵ Rodríguez Espinosa, en Duro (Coord.) (2001:117)

un elemento adicional decisivo en el dominio que las multinacionales ejercen sobre el mercado audiovisual.⁴⁶

1.9 Subtitulación: ¿traducción o adaptación?

La subtitulación ha sido descrita hasta ahora como una de las formas de traducción de los productos audiovisuales. Sin embargo, a causa de su natura compleja y polifacética, no todos los expertos concuerdan en definir la subtitulación como una simple traducción.⁴⁷

Como ya mencionamos, los textos audiovisuales se caracterizan por la confluencia de, como mínimo, dos códigos, el lingüístico y el visual, y aunque el objeto de la traducción es solo el código lingüístico, esa participa de los otros códigos, y está condicionada por ellos.⁴⁸

Por esta razón, algunos expertos definen la traducción audiovisual como “traducción subordinada”, definición en la cual el concepto de “subordinación” hace referencia al sometimiento, a la sumisión del texto ante los componentes externos al propio texto.

Además que por la presencia de códigos diferentes, tanto la subtitulación como el doblaje han de tener en cuenta otros elementos externos a la lengua, pero de influencia determinante en el proceso traductor: la imagen, el sonido, y el tiempo. En el caso de la subtitulación se añade también el elemento del espacio, porque el mensaje escrito tiene que caber en la pantalla y debe hacerlo del modo más ligero posible con objeto de no contaminar en exceso la imagen, que es la protagonista legítima: en principio no debe ocupar más de dos líneas y, en general, no más de 35 caracteres por línea.⁴⁹ Los subtítulos han de estar sincronizados con la imagen y con los diálogos, deben ofrecer un recuento semántico adecuado de los mismos y permanecer en pantalla el tiempo suficiente para que los espectadores puedan leerlos.⁵⁰ Las dimensiones espacial y

⁴⁶ Rodríguez Espinosa, en Duro (Coord.) (2001:117)

⁴⁷ Perego (2005:37)

⁴⁸ Hurtado Albir (2001:77)

⁴⁹ Roales Ruiz (2017:11)

⁵⁰ Díaz Cintas (2003a:32), cito a través de Roales Ruiz (2017:10)

temporal son las dos principales responsables del aspecto considerado “denominador común” de la traducción audiovisual: la restricción a la que el traductor de TAV siempre se enfrenta en el momento de afrontar su trabajo. Precisamente las limitaciones espacio-temporales repercuten de modo claro en el trasvase lingüístico hacia los subtítulos, tanto es así que algunos definen la subtitulación como una reducción selectiva, que nunca consigue traducir todo el material existente en el texto original, y que por lo tanto no es una traducción, sino más bien un ejercicio de “adaptación”.⁵¹

Por si no hubiera condicionantes suficientes, en la subtitulación se da, además, un cambio de canal lingüístico, se pasa del oral al escrito, lo que irremediamente acarreará una pérdida de determinados elementos comunicativos del original: todo el texto audiovisual original permanece inalterado y se añade un texto escrito que se emite simultáneamente a los enunciados correspondientes en lengua original. Los subtítulos requieren una doble condición de sincronismo: al desarrollo de la formulación de los enunciados en la pantalla, y a la velocidad de lectura del ojo humano.⁵² Esta condición causa irremediamente una pérdida de determinados elementos comunicativos del original.

En conclusión, si se analizan todos esos aspectos hay todos los elementos para no considerar la subtitulación como traducción. Sin embargo, en las palabras de Antonio Roales Ruiz (2017:11-12):

Pero ¿acaso la traducción no es en sí un supremo ejercicio de adaptación? ¿Acaso no hay que adaptar siempre referentes culturales, modos de expresión, modos de pensamiento, la cadencia de la lengua, su ritmo? Trasladar el mensaje expresado en un código lingüístico a otro código exige siempre un grado de adaptación, en la TAV ese grado es, si cabe, mucho mayor, dado que entran en juego elementos extralingüísticos que han de considerarse de modo simultáneo. Eso también es traducir.

⁵¹ Roales Ruiz (2017:11)

⁵² Hurtado Albir (2001:80)

Capítulo 2:

La película: *Roma*

Roma es una película mexicana de 2018, dirigida por Alfonso Cuarón.

Está ambientada al comienzo de los años setenta, en Roma, una colonia de Ciudad de México, y narra la vida de una familia de clase media y de Cleo, la empleada doméstica de la familia, una joven mujer de origen mixteco.



2.1 Sinopsis

Cleo y Adela son dos criadas de origen indígena, oaxaqueñas, que trabajan para la familia de Sofía, una mujer que vive con su marido Antonio, sus cuatro hijos y su madre Teresa.

Cleo se ocupa sobre todo de cuidar a los niños, que la quieren mucho, como si fuera parte de la familia. La vida de todos los días parece transcurrir tranquila, pero se percibe tensión, sobre todo entre Sofía y su marido, siempre ausente. En su tiempo libre, Cleo y Adela salen con sus novios, Fermín y Ramón respectivamente. Cleo se embaraza de Fermín, joven practicante de artes marciales quien, tan pronto sabe del embarazo, desaparece. Cleo sufre mucho, pero sigue su vida normal, y cuenta con el apoyo de Sofía, que la ayuda durante las varias fases del embarazo.

Entre tanto, a través de una llamada telefónica, Antonio anuncia a su mujer que los abandonará. Sofía no lo comunica a sus hijos, que siguen pensando que su padre está de viaje por causa de su trabajo, pero sienten que está pasando algo y la tensión en casa, entre los niños y entre ellos y Sofía aumenta.

En el escenario de fondo de la historia están los movimientos de protesta de la época, las manifestaciones de los estudiantes empezadas en 1968, siempre reprimidas con violencia brutal por los paramilitares. Un día Cleo y Teresa asisten a una manifestación mientras están en una mueblería, y unos estudiantes se refugian dentro de la tienda, seguidos por los paramilitares que matan a algunos de ellos. Cleo está aterrorizada, y rompe aguas, exactamente cuando se encuentra frente a frente con Fermín, que ahora es un paramilitar armado. El hombre huye y Cleo y Teresa se dirigen al hospital, donde Cleo da a luz un bebé sin vida.

La vida retoma su curso normal, aunque se percibe en Cleo una tristeza muy profunda. Sofía, que también está sufriendo mucho desde el abandono del marido, decide hacer un viaje de fin de semana con los niños, y convence a Cleo a ir con ellos. Durante el viaje Sofía cuenta a sus hijos que el padre no volverá, y a pesar de la tristeza durante el fin de semana la madre y los niños se acercan mucho y se sienten una familia de nuevo. Un día, dos de los niños están en la playa y la corriente los lleva. Dado que Sofía no está, Cleo, aunque no sabe nadar, entra en el mar y salva a los niños. En cuanto vuelven a la playa, donde Sofía y los otros niños los reciben, Cleo rompe a llorar, y confiesa que nunca quiso que su bebé naciera. Sofía y todos sus hijos la abrazan.

Al regresar la vida vuelve a la normalidad, pero se percibe una sensación de tranquilidad y esperanza en el futuro.

2.2 Análisis

Al final de la película aparece un mensaje en la pantalla, “*Para Libo*”. “Libo” es Liboria Rodriguez, la niñera que cuidó al director Alfonso Cuarón cuando era un niño, y que inspiró el personaje de Cleo y la historia de *Roma*. *Roma* consigue abordar de manera extremadamente íntima la cotidianidad, mostrando a través de momentos de vida ordinaria algunos temas mucho más profundos. Lo hace con sencillez, sin efectos especiales, en una película en blanco y negro, donde lo más importante no son los grandes gestos o los diálogos, sino las imágenes, los detalles, las miradas. Los movimientos de la cámara son extremadamente delicados, nunca se olvida de la poesía, todo es sosegado y, de alguna forma, idealiza la situación llegando, por ejemplo, a encontrar belleza en el acto de recoger las heces de un perro.⁵³ Una de las técnicas más utilizadas por Cuarón para dar importancia a las imágenes es la de los planos paralelos: en el primer plano se ve una escena y en el segundo otra, para crear un efecto de contrapunto en el discurso.⁵⁴

La misma técnica parece ser empleada para la representación de los temas clave de la película: se muestran al mismo tiempo diferentes mundos que están juntos y, a la vez, separados.

La familia de Sofía, por ejemplo, representa la clase medio alta que aspira al señorío económico, y Cleo y Adela, insertadas en este mundo, son el símbolo de la supervivencia atávica de las culturas prehispánicas, aún marginales dentro del sistema dominante.⁵⁵ Estas dos realidades conviven, comparten los mismos espacios físicos,

⁵³ Manzano, Alex. “Roma: Alfonso Cuarón rememora su infancia con poesía hiperrealista en una de las películas del año” [en línea], Septiembre 2018. Disponible en la Web: <https://www.espinof.com/criticas/roma-alfonso-cuaron-rememora-su-infancia-poesia-hiperrealista-peliculas-ano>

⁵⁴ Imaginario, Andrea. “Película Roma de Alfonso Cuarón” [en línea], 2018. Disponible en la Web: <https://www.culturagenial.com/es/pelicula-roma-de-alfonso-cuaron/>

⁵⁵ Imaginario, Andrea. “Película Roma de Alfonso Cuarón” [en línea], 2018. Disponible en la Web: <https://www.culturagenial.com/es/pelicula-roma-de-alfonso-cuaron/>

pero al mismo tiempo quedan muy distantes entre ellas, y las distancias, las barreras impenetrables que las dividen, son bien visibles en cada momento. Otros mundos que están representados como planos paralelos en la misma escena son el mundo de la cotidianidad y el mundo de los movimientos de protesta de ese periodo. En 1971 las manifestaciones estudiantiles y los conflictos llevaron a la Masacre del Jueves de Corpus,⁵⁶ una matanza causada por la represión violenta de una manifestación de los estudiantes por mano de los paramilitares. El contexto sociopolítico nunca entra activamente en la trama de la película, solo se queda en el fondo, aunque la tensión social y las violencias se ven, se respiran, y sólo en el momento en que Cleo rompe aguas en la mueblería se puede asistir a un real encuentro entre los dos mundos, que se encuentran, casi se tocan, pero al final se separan de nuevo.

En el centro de todas estas realidades paralelas está Cleo, la figura alrededor de la cual todo el resto orbita, la ventana a través de la cual podemos entrar en los recuerdos de la infancia del director, y ver por una perspectiva íntima y personal los mundos que conviven en Roma. Cleo, así como la película, nos deja ver todo: no juzga, no proclama, apenas muestra.⁵⁷

2.3 Las lenguas de Roma

En *Roma* la lengua principalmente hablada es el español de México, aunque hay también partes en mixteco, una variedad lingüística indígena de la zona sur de México. La película no ha sido doblada en ningún idioma, sólo tiene subtítulos en varias lenguas. El director Alfonso Cuarón reiteró su decisión en una entrevista: «Pueden

⁵⁶ Lima, Lioman “ ‘Roma’ de Cuarón en los Oscars 2019: 5 claves para entender el aclamado filme del director mexicano con la que vuelve a conquistar México y medio mundo” [en línea], Enero 2019. Disponible en la Web: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46532625>

⁵⁷ Imaginario, Andrea. “Película Roma de Alfonso Cuarón” [en línea], 2018. Disponible en la Web: <https://www.culturagenial.com/es/pelicula-roma-de-alfonso-cuaron/>

solicitar una impresión en color, pero no la obtendrán. Nada será doblado. No creo en eso. Esta es mi visión. Subtítulos – y eso es todo».⁵⁸

La película ha sido producida por Netflix, por lo tanto fue proyectada exclusivamente en algunas salas cinematográficas seleccionadas, y principalmente en la web. Esa representa otra decisión insólita del director, el cual justificó su intención afirmando que:

«El destino final del cine es ser visto en pantallas pequeñas. Hay que resignarse a la realidad: que hay una nueva generación que no está interesada en las salas de cine. Y, a pesar de eso, las películas encuentran su camino. Creo que es fundamental que las salas de cine sigan existiendo, pero no acepto que el debate sea reducido a una lucha entre quienes protegen el cine y quienes ven Netflix. No es eso.»⁵⁹

Independientemente de esas decisiones, o quizás gracias a ellas, la película tuvo un inmenso éxito, y ganó muchísimos premios, entre los cuales dos Golden Globes y tres premios Oscar.

Sin embargo, la subtitulación de *Roma* tuvo un problema que provocó una polémica significativa: los subtítulos en español – en un primer momento – estaban en español peninsular, así que *enojarse* se convertía en *enfadarse*, *ustedes* en *vosotros* y hasta *mamá* en *madre*. Este asunto se convirtió inmediatamente en tema de debate en las redes sociales, especialmente en España, y Cuarón comentó «Es parroquial, ignorante y ofensivo para los propios españoles [...]; algo de lo que más disfruto es del color y la textura de otros acentos. Es como si Almodóvar necesitara ser subtulado».⁶⁰ Netflix ha retirado y cambiado los subtítulos después aproximadamente un mes desde el estreno de la película, pero es interesante notar cómo la cuestión lingüística ha llegado a ser tan central en poco tiempo, y cómo la indignación por esa decisión no ha

⁵⁸ Adams, Cindy. “Alfonso Cuarón not releasing color, dubbed version of ‘Roma’” [en línea], Enero 2019. Disponible en la Web:

<https://pagesix.com/2019/01/14/alfonso-cuaron-not-releasing-color-dubbed-versions-of-roma/>

⁵⁹ Salvá, Nando. “Alfonso Cuarón: ‘el destino del cine es ser visto en pantallas pequeñas’” [en línea], Diciembre 2018. Disponible en la Web:

<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181204/entrevista-alfonso-cuaron-estreno-roma-7184416>

⁶⁰ Morales, Manuel. “‘Roma’, una película en español subtitulada en español” [en línea], Enero 2019. Disponible en la Web:

https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546979782_501950.html

sido manifestada sólo por parte de hispanohablantes de América Latina, sino también de España.

Capítulo 3:

Análisis de los subtítulos de *Roma*

Como ya mencionamos, *Roma* no está doblada en ningún idioma, y la única manera para ver la película es gracias a su versión original subtitulada. Por esta razón resulta interesante analizar los subtítulos de *Roma* y compararlos con los subtítulos en otros idiomas – en este caso en italiano – para observar las diferencias, las similitudes, y las estrategias utilizadas en el proceso de traducción audiovisual.

3.1 El papel de la lengua

Es evidente que el elemento lingüístico desempeña un papel importante en *Roma*, y que la decisión de evitar el doblaje no es casual. No existen muchas películas que no tienen una versión doblada en italiano, así como en los otros idiomas de países que favorecen el doblaje con respecto a la subtitulación. Las que existen son generalmente películas de serie B, o no comerciales, en todo caso no son seguramente películas conocidas globalmente y ganadoras de premios internacionales como los Oscar. El caso de *Roma* es aún más impresionante porque el idioma original no es el inglés, el idioma considerado internacionalmente dominante y sobre todo el idioma de Hollywood, sino el español.

La lengua es parte integrante de la película, tanto como las imágenes y los colores, o en este caso la ausencia de ellos. Es fundamental para comprender plenamente la historia, para sentirnos transportados en otro tiempo y espacio y encontrarnos en Ciudad de México, en la colonia de Roma, en 1970.

El director nos obliga a darnos cuenta inmediatamente de la relevancia de la lengua – o mejor dicho, de *las* lenguas – poniendo al comienzo de los títulos iniciales el siguiente mensaje:

Diálogos en Mixteco subtulados
Otros idiomas no están subtulados

**SOTTOTITOLI DALLO SPAGNOLO IN BIANCO
[SOTTOTITOLI DAL MIXTECO FRA PARENTESI]
LE ALTRE LINGUE NON SONO SOTTOTITOLATE**

Así ya nos damos cuenta que en la película se hablan varios idiomas y que estos idiomas están transcritos de maneras diferentes, de modo que incluso quien no conoce las lenguas originales pueda distinguirlos.

Hay varias partes de la película en las cuales asistimos a conversaciones en mixteco, de hecho todas las conversaciones entre Cleo, la protagonista, y su amiga Adela, la otra empleada doméstica de la familia. Sin embargo, ellas nunca hablan exclusivamente en mixteco, siempre hacen una mezcla entre la lengua indígena y el español.

Hay un ejemplo de conversación entre las dos que merece ser analizado, ya en el primer diálogo de la película:

Cleo – Que no se salga, ¿eh?	Cleo – Non farlo uscire.
Pepe – Hola, Borrás.	Pepe – Ciao Borrás.
Adela: [¡Manita, manita! Fermín está al teléfono.]	Adela: [Manita, c'è Fermin al telefono.]
Pepe: ¿Qué dicen?	Cleo: Sul serio?
Cleo – [Vete.]	Cleo – [Vai via.]
	Adela – [Ok, ma poi mi racconti tutto.]

Adela – [Sí, pero me cuentas.]	Pepe – Di che state parlando?
Pepe - ¿Qué dicen?	Cleo – Tu va’ di sopra.
Cleo – Ve allá arriba.	Pepe: <u>Smettila di parlarmi così.</u>
Pepe: <u>Ya no hablen así.</u>	Cleo: Vai.
Cleo: Ve allá arriba.	

Cleo y Adela hablan en mixteco entre ellas. Pepe, el hijo menor de la familia, no quiere sentirse excluido de la conversación, y se queja pidiéndole a Cleo que dejen de hablar en mixteco.

En los subtítulos italianos la frase “*ya no hablen así*” ha sido cambiada en “*smettila di parlarmi così*”, como para eliminar cualquier referencia al hecho que Cleo y Adela estaban conversando en otro idioma. En la versión italiana, parece que Pepe le responda a Cleo quejándose porque la mujer le ha ordenado ir a su habitación, simplemente como un niño que no quiere que se le den órdenes. En realidad, en la versión original Pepe se queja porque no entiende lo que las mujeres dicen. La decisión de cambiar esa frase en la traducción de los subtítulos podría ser motivada por el hecho de que un espectador hispanohablante oye inmediatamente que Cleo y Adela están hablando otro idioma, mientras que un espectador italiano – o de otra lengua materna – probablemente no oye la diferencia si no le presta mucha atención. Por lo tanto, a pesar de la presencia de los corchetes, la opción más simple en este caso es facilitar la comprensión de la escena cambiando la frase con otra que también funciona y no crea confusión en el espectador.

Otro enfoque podría ser lo de explicitar lo de que Pepe de está quejando, traduciendo “*ya no hablen así*” en “*non parlate mixteco*”. A través de la particularización se haría clara la razón de los lamentos del niño, y de consecuencia el espectador se daría cuenta del idioma hablado por Cleo y Adela y comprendería la escena sin problemas, y sobretodo sin el obligo de cambiar la entera estructura y el sentido de la frase.

3.2 Traducción de las referencias geográficas

La traducción de los topónimos puede representar un desafío para el traductor de materiales audiovisuales, ya que no es siempre posible transferir la información al texto de llegada sin correr el riesgo de perder parte de las informaciones que para el espectador de la lengua y de la cultura original son implícitas.

En muchas ocasiones la solución es eliminar totalmente las referencias geográficas, si no son esenciales para la comprensión de la escena o de la trama general. En los subtítulos de *Roma* las referencias a los lugares son tratadas de manera diferente dependiendo del caso:

1)

<p>Paco: <u>Ese niño estaba en el parque de Chapultepec</u> tirándole globos de agua a los coches que pasaban. Y, en eso, pasó el jeep del ejército, le echaron un globo, Se enoja el soldado, se baja el soldado y le disparó. Cleo: ¡Ay, dios! ¿Y qué pasó? Paco: pues le dieron un tiro en la cabeza. Está muerto, ¿no?</p>	<p>Paco: <u>C'era un bambino</u> che lanciava palloncini pieni d'acqua contro le auto. A un certo punto è passata una jeep dell'esercito. Lui gliene ha lanciato uno, un soldato si è arrabbiato, è sceso e gli ha sparato. Cleo: Dio, ora sta bene? Paco: Gli ha sparato dritto in testa. È morto.</p>
---	--

En esta escena Paco, uno de los niños, cuenta una trágica historia que ha pasado en la zona de Chapultepec, un parque urbano localizado en la Alcaldía Miguel Hidalgo, en

la Ciudad de México⁶¹. En la versión italiana toda referencia al lugar se elimina, ni se habla de un parque genérico – aunque la primera frase se podía traducir en “*C’era un bambino nel parco che lanciava [...]*”, explicitando el lugar pero eliminando el topónimo a través de una generalización –, pero el traductor ha preferido eliminar todo, probablemente para no sobrecargar al espectador de informaciones no esenciales para la comprensión de la escena. En este caso el lugar donde el evento ha ocurrido es una información adicional, así que se puede omitir sin generar carencias en la trama para el espectador italohablante.

2)

<p>Fermín: Le debo la vida a las artes marciales. Yo crecí con muchas carencias, ¿sabes? De chamaco, cuando mi mamá se murió, <u>me llevaron a vivir a Neza.</u> <u>Allá, con mi tía.</u> Que entre que mis primos me madreaban, - que las malas compañías, Y que empecé a tomar y caí en el chemo. Me andaba muriendo. Pero descubrí las artes marciales. Y todo tiene... ¿foco? Así como cuando me miras.</p>	<p>Fermín: Devo la vita alle arti marziali. Sono cresciuto senza avere nulla. Mia mamma è morta quando ero piccolo. <u>Mi sono trasferito</u> <u>nei quartieri poveri insieme a mia zia.</u> I mie cugini mi picchiavano e sono finito in un brutto giro. Ho iniziato a bere e sniffare. Stavo morendo, poco a poco. Ma poi ho scoperto le arti marziali. E tutto ha avuto... ...un senso. Come quando mi guardi.</p>
---	---

En esta escena Fermín le cuenta a Cleo de su pasado y de su infancia difícil, pasada en Neza – diminutivo de Nezahualcóyotl – una ciudad a oriente de Ciudad de México

⁶¹ Bosque de Chapultepec [en línea]. Disponible en la web:
<https://www.chapultepec.com.mx/index.php>

conocida por su densidad de población muy alta, junto a problemáticas de pobreza, inseguridad pública y carencia de servicios públicos, entre otras.⁶² Un espectador mexicano que ve esta escena casi seguramente conoce la historia y la reputación de Neza sin necesitar de alguna explicación, pero para todos los otros espectadores esta referencia puede representar un problema. En los subtítulos italianos la referencia geográfica se sustituye por “*quartieri poveri*”. La estrategia empleada en este caso es la de la expansión: técnica a la que se recurre cuando la frase original necesita de una explicación capaz de darle al espectador las coordenadas interpretativas necesarias para comprender las referencias a realidades extra-lingüísticas que no conoce.⁶³

A diferencia del caso anterior, esta vez la referencia al lugar no puede ser omitida, porque constituye parte del discurso de Fermín, y permite comprender mejor las consecuencias de su mudanza a Neza y de su pasado problemático.

3)

Toño: Hasta acá no llega la Pantera.	Toño – La Pantera qua non prende.
Paco: Espérate, acabo de oírla.	Paco – L’ho appena sentita.
Toño – No es cierto.	Toño – Non è vero.
Paco – Claro que sí.	Paco – E invece sì.
Toño: <u>No es cierto, solo llega al D.F.</u>	Toño: <u>No, prende solo in città.</u>

Paco y Toño discuten sobre las estaciones radio, en particular sobre *La Pantera*, una estación localizada en la Ciudad de México⁶⁴. Para referirse a la ciudad, Toño menciona el D.F., que significa Distrito Federal, el nombre oficial de la Ciudad de

⁶² “Ciudad Neza, una historia de contrastes” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.ngenespanol.com/fotografia/ciudad-neza-historia-contrastes/>

⁶³ Perego (2005:103)

⁶⁴ “La radio en México: historia” [en línea]. Disponible en la web: <https://radiofmmx.blogspot.com/2013/08/xeph-am.html>

México hasta 2016⁶⁵. La traducción prefiere no utilizar el nombre propio y opta por el término genérico “*città*”. De esa manera el subtitulador se asegura que todos los espectadores puedan entender con claridad que se trata de la Ciudad de México, porque es muy probable que muchos no conozcan el nombre Distrito Federal.

3.3 Traducción de las canciones

Hay muchos casos a lo largo de la película en los cuales hay canciones o sonidos de fondo que no están transcritos en los subtítulos. La traducción de las canciones es una de las dudas principales del subtitulador al momento de afrontar un trabajo.⁶⁶ Por un lado hay que pensar que, si el espectador original tiene la posibilidad de entender la canción, es legítimo que todos los espectadores – independientemente de la lengua hablada – tengan la misma posibilidad. Por otro lado, los diálogos entre los personajes son prioritarios, así que la regla general es siempre no sobrecargar el espectador de informaciones no necesarias. Una manera eficaz para decidir si traducir o no las canciones es analizar si las letras evocan de algún modo aspectos que tienen que ver con la trama o con algún detalle de la escena o de la película.⁶⁷

En *Roma* hay dos casos en los cuales las canciones están transcritas en los subtítulos y traducidas al italiano, aunque de manera diferente.

1)

<p>Cleo: <u>No vuelves a sonreír</u> <u>Qué va</u> <i>Yo quisiera tener todo</i> <i>Y ponerlo a tus pies</i></p>	<p>Cleo: <u>Se ti dicessi che sono povera</u> <u>Tu non mi sorrideresti più</u> Vorrei tanto avere mille ricchezze E deporle ai tuoi piedi</p>
---	---

⁶⁵ Martínez Ahrens, Jan, “Nace la Ciudad de México y desaparece el Distrito Federal” [en línea], 30 enero 2016. Disponible en la web:

https://elpais.com/internacional/2016/01/29/mexico/1454046375_598768.html

⁶⁶ Roales Ruiz (2017:61)

⁶⁷ Roales Ruiz (2017:61)

<i>Pero yo nací pobre</i>	ma sono nata povera
<i>Y es por eso que no me puedes querer</i>	e tu non mi amerai mai

En el primer caso Cleo está cantando una canción de Ana Gabriel, “No tengo dinero”⁶⁸, mientras que hace la colada. Es muy probable que el texto de la canción haya sido transcrito en los subtítulos porque habla de una mujer pobre, que podría idealmente identificarse con el personaje de Cleo, para reforzar el concepto de distancia y paradoja entre la protagonista y el mundo en que vive, la realidad de la familia de Sofía.

Además de eso, es interesante analizar cómo la canción ha sido traducida al italiano: la traducción es casi totalmente literal y fiel al original, salvo la primera frase, y en particular la expresión “*Qué va*”. Esta expresión ha sido completamente eliminada y sustituida por la frase “*Se ti dicessi che sono povera*”, que no existe en el texto original, pero que puede representar una reiteración del tema general de la canción. La razón de esta decisión podría ser la dificultad de traducir de manera adecuada y eficaz la expresión española “*Qué va*”, aunque esto le cueste al espectador de tener que leer una frase bien más larga.

2)

<i>Niños: Que llueva, que llueva</i>	Bambini: Piove, piove, la gatta non si muove...
<i>La virgen de la cueva</i>	
<i>Los pajarillos cantan</i>	
<i>La luna se levanta</i>	
<i>Que sí, que no, que caiga un chaparrón</i>	
<i>Que llueva, que llueva</i>	
<i>La virgen de la cueva</i>	
<i>Los pajarillos cantan</i>	

⁶⁸ “No tengo dinero – Ana Gabriel” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.vagalume.com.br/ana-gabriel/no-tengo-dinero.html>

En el segundo caso los niños están cantando y jugando bajo de la lluvia, y las letras de la canción están subtituladas en las dos versiones española e italiana. Sin embargo en este caso la traducción italiana no es literal: a la canción infantil española se sustituye una canción infantil italiana que comparte la misma melodía y que habla también de lluvia, aunque el contenido de las letras es totalmente diferente.

Este es un caso especialmente afortunado, porque si no existiera la misma versión de la canción en italiano probablemente los subtítulos se omitirían, ya que en este caso la letra de la canción no contiene algún significado relevante para la trama. A lo mejor, por esta razón, en la versión italiana está traducida solo la primera frase de la canción.

El último caso no trata exactamente de una canción, sino más una rima, una canción infantil que se dice a los niños cuando están enfermos.

3)

Pepe: ¿Por qué Cleo está llorando? Sofía: Porque le duele la panza. Pepe: <u><i>Sana, sana, colita de rana</i></u> <u><i>Si no sanas hoy, sanarás mañana.</i></u>	Pepe: Perché Cleo sta piangendo? Sofía: Perché ha mal di pancia. P: <u><i>Se ti massaggio il pancino,</i></u> <u><i>la bua guarirà pian pianino.</i></u>
--	---

En esta escena Cleo acaba de decirle a Sofía que está embarazada, y cuando llega Pepe – el hijo más joven de Sofía – su madre le dice que Cleo llora porque le duele la panza, para evitar decir al niño la verdad. Pepe, con la inocencia y dulzura de un niño, masajea el vientre de Cleo y recita el refrán. Esta “fórmula mágica” no tiene un significado, no tiene sentido, es simplemente – como todas las nanas o las canciones

infantiles - un código que no tiene que ver con el mensaje, sino con la musicalidad, los acentos y la longitud de las frases.⁶⁹ Por esta razón no tendría sentido traducir literalmente la canción, pero tampoco es fácil encontrar un equivalente italiano, porque aunque rimas similares existen en cualquier idioma, en el caso de Italia es probable que la mayoría de ellos se reciten en los varios dialectos, y que no haya un dicho general que todos conocen. La solución del subtitulador en este caso es crear una rima parecida, que conserva el mismo intento del original y también consigue mantener la rima.

3.4 Traducción del humor

El humor no es fácil de definir ni de estudiar, y sobre todo no es fácil de traducir. Un traductor debe estar atento a la posible existencia de elementos humorísticos en cualquier texto de partida, y una vez detectados, debe decidir sobre la importancia que tienen y la función que cumplen, y luego debe decidir sobre la manera en que va a tratarlos según las características y la función que se hayan determinado para el texto meta.⁷⁰

En la traducción del humor audiovisual, además de las normales dificultades hay que afrontar todos los obstáculos de la traducción audiovisual, las restricciones de tiempo, espacio, la coexistencia de diferentes códigos al mismo tiempo. En *Roma* no hay muchos ejemplos de chistes o escenas cómicas, pero hay dos casos que merecen ser analizados por su diversidad y por la dificultad en traducirlos.

1)

(A) – <u>¿No coopera para el cilindro?</u>	(A) – <u>Soldi per la ghironda?</u>
(B) – <i>Yo no oí ningún cilindro.</i>	(B) – Io non ne vedo.

⁶⁹ Fernández, Juan. “¿Por qué decimos ‘cura sana, culito de rana?’” [en línea], 28 mayo 2017. Disponible en la web: <https://www.elperiodico.com/es/mas-periodico/20170527/por-que-decimos-cura-sana-culito-rana-6059402>

⁷⁰ Zabalbeascoa Terran, en Duro (Coord.) (2001:255)

<p>(A) – <i>No, que coopere para uno que voy a comprar.</i></p> <p>(B) – <u>¿Usted de dónde es?</u></p> <p>(C) – <u>De carne y hueso.</u></p> <p>(B) – <u>¡Chóquela, paisano!</u></p> <p>Cleo: Señor, sus fresas.</p> <p>(A): <i>Las cheis y media.</i></p> <p>(A) – <i>¿Qué creen? Operaron a mi hermano.-</i></p> <p>(B) – <i>¿De qué?</i></p> <p>(A) – <i>De buenas a primeras.</i></p> <p>(B) – <i>¿Qué tenía?</i></p> <p>(C) – <i>¿Qué fue, eh?</i></p> <p>(A) – <i>Un relajo porque ahora no se acuerda.</i></p> <p>(C) – <i>¿Y tu hermano es noble?</i></p> <p>(A) – <i>No, triple.</i></p> <p>(A) – <i>¿Y el tuyo?</i></p> <p>(C) – <i>¿El mío para dónde?</i></p> <p>(A) – <i>¿Qué esconde?</i></p> <p>(C) – <i>¡Lo que estaba!</i></p> <p>(A): <i>¿En qué se parece un dulce a un ratero?</i></p> <p>(B): <i>Me doy. No.</i></p> <p>(A): <i>En que el dulce tiene celofán, y al ratero celofán a llevar a la cárcel.</i></p>	<p>(A): Intendo per comprarne uno.</p> <p>(B) – <u>Ditemi, vostra eccellenza.</u></p> <p>(C) – <u>“Vostra eccellenza.”</u></p> <p>(A) – <i>avete sentito l’ultima?</i></p> <p>(B)– <i>su cosa?</i></p>
---	--

En esta escena toda la familia está viendo la tele, es un momento de unión familiar, o que por lo menos parece de unión y serenidad. Todos ríen mirando *Ensalada de locos*, una serie de televisión mexicana de los años 70, famosa por su comicidad y sus

chistes.

Los productos audiovisuales pueden ser etiquetados según el nivel de prioridad que puede suponer el humor en el conjunto global de un texto⁷¹: *Ensalada de locos* es un ejemplo de prioridad alta, una comedia de televisión, mientras que *Roma* es un caso de prioridad muy baja, siendo una película dramática, así que los ejemplos de humor parecen casi involuntarios y no forman parte de la historia general. A la hora de traducir los diálogos de los personajes en la pantalla – en la pantalla de la televisión de la familia – surgen muchos problemas: las conversaciones son enteramente humorísticas, de un humor casi *nonsense*, basado en los malentendidos, y además de eso muchas frases son culturalmente marcadas.

Ya a partir de la primera frase nace un problema: los hombres hablan de comprar un cilindro. El cilindro es un instrumento musical mexicano, un organillo importado de Europa que tradicionalmente – a partir de los finales del 800 – se rentaba a personas para ganar dinero al hacer sonar el instrumento en zonas públicas.⁷² Esta tradición no existe en Italia, y tampoco es muy conocido un instrumento parecido al cilindro, por lo tanto el término se sustituye por *ghironda*, otro instrumento musical que no se parece al cilindro, pero que puede ser asociado a músicos callejeros o mendicantes. La estrategia de cambiar los nombres de la lengua original para que resulten igualmente familiares en la lengua de llegada es bastante extendida⁷³. Los chistes culturales-institucionales normalmente exigen soluciones en las cuales se realice algún tipo de adaptación o cambio en las referencias a instituciones o elementos culturales y nacionales para poder conseguir el efecto humorístico en una audiencia que no está familiarizada o identificada con ellos.⁷⁴

El diálogo sigue con otro chiste. Parece que uno de los tres personajes no entiende casi nada de lo que los otros le preguntan. Así que la mayoría de las risas de los espectadores son provocadas por malentendidos, incomprensiones entre los personajes y juegos de palabras. A la pregunta “¿Usted de dónde es?” el personaje responde “De

⁷¹ Zabalbeascoa Terran, en Duro (Coord.) (2001:256)

⁷² “Organo de cilindro” [en línea]. Disponible en la Web: <https://funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=86>

⁷³ Zabalbeascoa Terran, en Duro (Coord.) (2001:259)

⁷⁴ Zabalbeascoa Terran, en Duro (Coord.) (2001:259)

carne y hueso”, una respuesta que normalmente no tendría ningún sentido, pero a pesar de eso el otro responde “*!Chóquela, paisano!*”, como si para él la respuesta del hombre fuera perfectamente adecuada a la pregunta.

A la hora de traducir conversaciones como esta, el subtitulador tiene varias opciones:

- Puede traducir el chiste literalmente, ya que el sentido del diálogo es el de no tener sentido, entonces teóricamente podría funcionar en todo caso, tanto en español como en italiano.
- Otra opción es no traducir la frase, dado que no es una conversación relevante para la película. Esta solución no siempre es realizable, porque puede implicar un problema que depende del otro código que participa en la subtitulación: el código visual. Como sabemos, aunque el objeto directo de la traducción audiovisual es el código lingüístico, esa participa de los otros códigos, y está condicionada por ellos⁷⁵. Durante esa escena, el espectador que mira la película ve los personajes en la pantalla de la televisión de la familia, pero su atención sigue siempre enfocándose más en los protagonistas de la historia, en los personajes que ya conoce, que están riendo mirando la tele. Por esta razón el traductor no puede omitir totalmente el diálogo entre los personajes de *Ensalada de locos*, porque eso crearía confusión en el espectador, que acabaría pensando de perder informaciones importantes para la trama general.
- La última opción, que en este caso es la por la que se opta, es cambiar totalmente la conversación, intentando crear el mismo efecto de incomprensión del diálogo original pero sin usar las mismas palabras. El chiste en este caso se realiza a través de otro tipo de malentendido: el primer personaje dice “*ditemi, vostra eccellenza*” y el otro piensa que tenga que decir las palabras “*vostra eccellenza*” en lugar de responder. Es cómico y funciona, si bien para escribirlo se debe eliminar una frase del diálogo original – “*!Chóquela, paisano!*” – pero la conversación es tan rápida que no se nota, especialmente porque, como ya mencionamos, la conversación en la televisión solo es un “extra”, y no le se da tanta importancia como a lo que pasa a los protagonistas de la historia.

⁷⁵ Hurtado Albir (2001:77)

El resto de la conversación sigue con otros malentendidos, pero en la versión italiana no se traduce casi nada. Desde que el espectador ha podido comprender la situación, la razón por la cual los personajes ríen y el tipo de serie de televisión en la tele, no es necesario traducir el resto de los diálogos, que causarían muchos otros problemas para el subtitulador.

2)

<p>Benita: ¡No corran tan lejos, nada más llegamos a la falda y nos regresamos.</p> <p>Toño: ¿Qué falda?</p> <p>Benita: La del cerro.</p> <p>Toño: ¿El cerro tiene falda?</p> <p>Benita: Sí, la falda.</p> <p>La base, pues, mijo.</p> <p>Toño: Alex, el cerro tiene falda.</p> <p>Si nos agachamos, podemos verle los calzones.</p> <p>Benita: ¿Qué hacen?</p> <p>Alex: Viéndole los calzones al cerro.</p> <p>Layla: El cerro no tiene calzones, baboso.</p> <p>Paco – ¡Tú tampoco!</p> <p>Layla – ¡Pendejo!</p> <p>Benita: ¡Escuincles! ¡Los voy a acusar con su papá, van a ver!</p>	<p>Benita: Arriviamo fino alle pendici della collina e torniamo indietro.</p> <p>Toño: Le pendici?</p> <p>Benita – Sì, ai piedi della collina.</p> <p>Toño – La collina pende?</p> <p>Benita – Mi hai capito, la base.</p> <p>Toño – Alex! La collina è pendente! Se si inclina ancora, finirà per cadere!</p> <p>Benita – Che stai facendo?</p> <p>Alex – Guardo se la collina cade.</p> <p>Layla: Le colline non cadono.</p> <p>Paco – Ma tu sì.</p> <p>Layla – Stronzo!</p> <p>Benita: Lo dico ai vostri genitori!</p>
--	---

En este caso, hay un juego de palabras difícil de traducir. Benita – una de las criadas de la hacienda donde la familia de Sofía pasa el fin del año – está caminando con los

niños, y los invita a no alejarse, mencionando la falda del cerro como punto de llegada del paseo. La palabra *falda* significa tanto prenda de vestir, generalmente femenina⁷⁶, como parte baja o inferior del monte o de la sierra⁷⁷. Toño, que probablemente conoce solo uno de los significados de la palabras homónimas, hace un chiste gracioso sobre cómo se puede ver la ropa interior del cerro, como si fuera una persona. Se trata de un chiste lingüístico-formal, que depende de un fenómeno lingüístico – en este caso la homonimia – y la cuya intención es de mostrar una relación sorprendente entre un signo lingüístico y su uso pragmático. Este tipo de chistes es típico de críos, que están todavía en edades de adquisición del léxico.⁷⁸ Traducir estos juegos de palabras constituye un extraordinario desafío para el subtitulador, puesto que tiene que reproducir en su traducción los distintos significados de las palabras, la disposición de los significantes y la relevancia ideológica y cultural que el término tiene en el guion original.⁷⁹

La dificultad de traducir es evidente en el resultado del chiste en italiano, que acaba no teniendo mucho sentido, porque no hay una conexión inmediata entre “*Ai piedi della collina*” y el hecho que *la “collina è pendente”*. El juego de palabras pierde todo su significado y la conversación pierde un poco de sentido. Una solución podría ser basar el chiste sobre los pies del cerro, sustituyendo la frase de Toño “*La collina pende?*” por algo como “*La collina ha i piedi?*”. De esa manera el juego de palabras podría mantener la misma tipología del original, la humanización de un elemento de la naturaleza, pero haciendo referencia a los pies en lugar de la falda, y vehicular el sentido del diálogo sin problemas.

A pesar de estas dificultades, la traducción de la conversación consigue concluirse de manera bastante eficaz: en la versión original Paco hace un chiste burlándose de Layla, que se reconecta con el discurso sobre los calzones del cerro; en italiano el traductor ha conseguido mantener esta conexión con el chiste anterior, basando el chiste sobre el concepto de caer. Para realizarlo, la estructura de las frases cambia junto al contenido,

⁷⁶ Diccionario “Clave: diccionario de uso del español actual”, 2012

⁷⁷ Diccionario “Clave: diccionario de uso del español actual”, 2012

⁷⁸ Zabalbeascoa Terran, en Duro (Coord.) (2001:260)

⁷⁹ Rodríguez Espinosa, en Duro (Coord.) (2001:111)

así que la respuesta negativa de Paco “*Tú tampoco*” se transforma en la frase positiva “*Ma tu sì*”.

Aquí incluso el insulto grosero *pendejo* se conserva en la traducción, si bien se elimina *baboso*, probablemente por razones de ahorro de espacio. La palabrota en cuestión es una palabra ofensiva tanto en español cuanto en italiano, y algunos autores consideran que ver un insulto escrito resulta muchísimo más agresivo que oírlo.⁸⁰ Sin embargo, *pendejo* se mantiene y se traduce, probablemente porque sin ella la frase siguiente – “*Lo dico ai vostri genitori!*” – no tendría sentido.

3.5 Traducción del lenguaje malsonante

La traducción del lenguaje malsonante es otro tema controvertido de la subtitulación, porque como acabamos de ver, no siempre escribir groserías es tan fácil como pronunciarlas. Por esta razón algunos teóricos sugieren que sería mejor atenuar de alguna manera las palabras malsonantes en los subtítulos.⁸¹ Por otro lado, en muchos casos un lenguaje grosero puede ser lo que caracteriza un personaje, y en consecuencia fundamental para una buena comprensión y asimilación de la película. Atenuar o eliminar el lenguaje especialmente soez de un personaje puede traicionar por completo la intención del discurso original.⁸² La única razón por la cual se puede justificar la eliminación del lenguaje grosero es el ahorro de espacio.

En *Roma* hay varios ejemplos de lenguaje malsonante, y en la mayoría de los casos la tendencia es la de reducir el nivel de grosería, eliminando palabras o traduciéndolas de manera más estándar. Hay casos todavía en los cuales el enfoque es diferente.

1)

Adela – [¡La carta era para otra!]	A – [Quella lettera era per un'altra.]
------------------------------------	--

⁸⁰ Roales Ruiz (2017:79)

⁸¹ Roales Ruiz (2017:79)

⁸² Roales Ruiz (2017:80)

<p>Cleo – [¡No!]</p> <p>A: El cabrón le mandaba la misma carta a todas las <u>pinches chamacas</u>.</p> <p>Ramón: ¿Por qué tan solitas comiendo tortitas las tortitas?</p>	<p>C – No!</p> <p>A: Quel bastardo scrive le stesse cose a tutte le <u>ragazze</u>.</p> <p>Ramón: Perché ve ne state qui tutte sole con le vostre tortitas?</p>
---	--

En este primer ejemplo Cleo y Adela están hablando de un hombre, como siempre un poco en mixteco y un poco en español. Para referirse las chicas para las cuales este hombre escribe cartas de amor, Adela las define “*pinches chamacas*”. *Chamaco* es un término típicamente mexicano para referirse a niños, o jóvenes hombres y mujeres, de manera coloquial.⁸³ *Pinche* es otro término muy común en México, definido como “la palabra más autóctona de México”, según el poeta José Emilia Pacheco⁸⁴, un adjetivo grosero que tiene varios significados y que puede ser utilizado para referirse a casi todo, de personas a cosas a conceptos. Se trata de un epíteto que degrada todo lo que toca. Normaliza y vuelve aceptable una furia sin límites contra algo que nos ofende y humilla pero no podemos cambiar.⁸⁵

Estas dos palabras, “*pinches chamacas*”, dos palabras tan culturalmente llenas de significado, se traducen por el simple “*ragazze*”, perdiendo casi toda su carga semántica. Es evidente que no era posible traducir literalmente la expresión, así que un poco de la eficacia se perdería de todas formas. Sin embargo, una solución podría ser encontrar un equivalente en italiano, algo que pueda sonar natural en la lengua de llegada. La expresión no ha sido simplificada para razones de espacio, no parece un caso de condensación, porque el ahorro de caracteres no es muy relevante. A lo mejor simplificar y neutralizar la frase era más conveniente, para no correr el riesgo de

⁸³ “Etimología de *chamaco*”. Disponible en la Web: <http://etimologias.dechile.net/?chamaco>

⁸⁴ Pacheco, José Emilio. “Pinche, la palabra más autóctona de México, según José Emilio Pacheco” [en línea], 27 enero 2014. Disponible en la web: https://elpais.com/cultura/2014/01/26/actualidad/1390728691_731336.html

⁸⁵ Pacheco, José Emilio. “Pinche, la palabra más autóctona de México, según José Emilio Pacheco” [en línea], 27 enero 2014. Disponible en la web: https://elpais.com/cultura/2014/01/26/actualidad/1390728691_731336.html

alterar demasiado el sentido de la expresión, o de volverla en algo excesivamente grosero o algo no natural en italiano.

2)

Sofía: No, comi. Sí, se fue a Acapulco con la <u>piruja</u> esa.	Sofía: È andato ad Acapulco con la sua <u>amante</u> .
---	---

También en este caso el lenguaje malsonante desaparece de los subtítulos italianos. Esta frase es parte de una conversación telefónica entre Sofía y su amiga, en la cual la mujer se desahoga sobre el abandono de su marido. Para referirse a la nueva pareja del hombre, en la versión original ella utiliza el término *piruja*, forma despectiva para definir una prostituta. En la traducción no hay rastro de insultos, simplemente Sofía menciona la *amante* de su marido. Otra vez, quizás para no resultar demasiado grosero o agresivo, ese tipo de lenguaje se elimina.

3)

Sofía: ¡Con un carajo, Cleo! ¡Te dije que limpiaras <u>las pinches cacas del perro!</u>	Sofía: Maledizione, Cleo. Avevo detto di pulire <u>la merda del cane.</u>
--	---

Como mencionamos, la palabra *pinche* es extremadamente común, aunque también en este caso acaba por no tener una traducción. En lugar de “*pinche cacas*”, el subtitulador ha decidido convertir el término *cacas* en una palabrota, para conservar la intención de la frase de expresar la ira y frustración de Sofía, transformando *pinche cacas* en *merda*. Una alternativa para mantener la misma estructura de la frase original

podría ser añadir un adjetivo enfático que tenga el mismo sentido de *pinche* en este contexto, como por ejemplo “la maledetta cacca del cane”.

4)

<p>Fermín: ¿Quién te dijo que estaba aquí?</p> <p>Cleo: Es que el cuñado de mi vecina entrena aquí contigo.</p> <p>Fermín – Fue Ramón.</p> <p>Cleo – No.</p> <p>Fermín: <u>Pinche gordo.</u></p> <p><u>Pero ahí donde lo vea,</u></p> <p><u>su calentadita al puto.</u></p> <p><u>Chin, chin.</u></p> <p>Cleo: Es que estoy con encargo.</p> <p>Fermín: ¿Y a mí?</p> <p>Cleo: Es que la criatura es tuya.</p> <p>Fermín: <u>¡Ni madres!</u></p> <p>Cleo: Es que sí lo es.</p> <p>Fermín: <u>Ya te dije que ni madres.</u></p> <p><u>Y si no quieres que te parta tu puta madre</u></p> <p><u>a ti y a tu pinche criaturita,</u></p> <p>no lo vuelvas a decir.</p> <p>Y no me vuelvas a buscar.</p> <p><u>¡Pinche gata!</u></p> <p>Hombre: ¡Córrele, Fermín!</p>	<p>Fermín: Chi ti ha detto che ero qui?</p> <p>Cleo: Il cognato di una mia vicina si allena qui con te.</p> <p>Fermín – È stato Ramòn.</p> <p>Cleo – No.</p> <p>Fermín: <u>Quel ciccione.</u></p> <p><u>Lo prenderò a calci in culo.</u></p> <p>Cleo – Il punto è che sono incinta.</p> <p>Fermín – E io che c’entro?</p> <p>Cleo – Il piccolo è tuo.</p> <p>Fermín – <u>Col cazzo.</u></p> <p>Cleo – Te lo giuro.</p> <p>Fermín – <u>Col cazzo, ti ho detto.</u></p> <p><u>E se non vuoi</u></p> <p><u>che riempia di botte te e il “piccolo”...</u></p> <p>...non ripeterlo e non cercarmi.</p> <p><u>Sguattera del cazzo.</u></p> <p>Uomo: Sbrigati, Fermìn!</p>
--	--

Esto es otro caso de lenguaje ofensivo, pero tratado de manera diferente de los anteriores. En esta escena, Cleo consigue encontrar a Fermín por la primera vez desde

que le dijo que estaba embarazada y él había desaparecido. La conversación es muy brutal y agresiva, y estas emociones se reflejan en el lenguaje de Fermín. Como en el caso anterior, la traducción de la palabra *pinche* es muy problemática, así que solo está traducida una vez de las tres que aparecen en la conversación. El único caso es “*pinche gata*”, que se traduce por “*sguattera del cazzo*”, expresión que funciona y suena bastante natural también en italiano. *Gata* es un término típico mexicano para definir una criada de manera peyorativa, y *sguattera* es un buen equivalente. Para traducir *pinche* esta vez se utiliza una locución “*del cazzo*”, en vez de por ejemplo “*fottuta sguattera*”, para mantener la estructura de la frase invariada como adjetivo+sustantivo. El término *fottuto/a* es una palabra que en el lenguaje coloquial italiano no es entre las más utilizadas, pero se oye mucho en películas o series de televisión. Lo mismo pasa con el español *jodido/a*, que no es una palabra común y natural en español, sino un enorme calco del inglés.⁸⁶ Es un lenguaje antinatural que nos hemos acostumbrado a oír o a leer en el cine y que dista mucho del modo en que se expresaría un hispanohablante en las circunstancias en que pueda pronunciarse esa frase.⁸⁷ Por ese motivo en muchos casos es más simple eliminar totalmente la palabra, especialmente si el registro grosero de la conversación puede ser transmitido al espectador de otra manera.

Los otros *pinche* de la conversación se eliminan, también porque el lenguaje no verbal de Fermín es suficientemente expresivo, y hecho aún más expresivo gracias a gestos – el hombre agarra el palo utilizado para entrenarse mientras habla de cómo quería golpear a Ramón – y onomatopeyas – *chin chin*, quizás para imitar el sonido de los puños. La onomatopeya no está traducida – no sería útil, porque en estos casos es evidente que el espectador entiende con toda claridad el espanto que siente el personaje⁸⁸ – y la expresión “*su calentadita al puto*” se traduce como “*lo prenderò a calci in culo*”. En este caso el lenguaje malsonante se mantiene, la expresión italiana es un buen equivalente de la mexicana porque es muy utilizada y suena natural.

⁸⁶ Roales Ruiz (2017:79)

⁸⁷ Roales Ruiz (2017:79)

⁸⁸ Roales Ruiz (2017:70)

Ni madres es otra locución mexicana para decir *absolutamente no* de manera vulgar, que en este caso se traduce por “*col cazzo*”, expresión tal vez aún más grosera que el original, pero que funciona porque es muy común en italiano. Por lo contrario, la última respuesta de Fermín a Cleo suena mucho menos fuerte y agresiva en la versión italiana con respecto a la española. En la versión original, el hombre dice “*Y si no quieres que te parta tu puta madre a ti y a tu pinche criaturita*”, que ha sido traducido por “*E se non vuoi che riempia di botte te e il “piccolo”*”. La frase italiana es agresiva, pero solo por el contenido, no por la forma: pinche, como ya mencionamos, ha sido eliminado, junto a *tu puta madre* para indicar *ti*. Para transmitir un sentido de desprecio hacia el bebé de Cleo, en lugar de utilizar palabrotas, el traductor ha decidido poner la palabra *piccolo* entre comillas.

5)

<p>Sofía: ...que los extraña mucho pero que no puede venir porque su investigación se está retrasando, que tiene...</p> <p><u>No tiene pantalones para decirles...</u></p> <p>¡Puras mentiras!</p>	<p>Sofía: ...che loro gli mancano, ma che ci sono ritardi nelle ricerche...</p> <p>Tutte bugie!</p>
---	---

Por último, hay un ejemplo que no trata exactamente de lenguaje malsonante, pero que podría tener una traducción controvertida. En la misma conversación telefónica analizada antes, Sofía utiliza la expresión “*no tiene pantalones para decirles...*”, que en italiano – para usar una expresión muy común – podría traducirse por *non ha le palle di dire loro...* . Ya que la expresión italiana resultaría un poco más vulgar con respecto a la española, la solución del subtitulador ha sido eliminar totalmente la frase en la traducción. Otra opción podría ser renunciar a la expresión idiomática y sustituirla por una frase más simple como *non ha il coraggio di dire loro...*, pero probablemente un poco de la fuerza enfática de la frase se perdería.

3.6 Traducción de los alimentos

Las comidas y las bebidas son elementos léxicos que están estrechamente relacionados con la cultura de un determinado país. Peter Newmark los considera “the most sensitive and important expression of national culture; food terms are subject to the widest variety of translation procedures”.⁸⁹

Por esta razón en los productos de traducción audiovisual, cuando se trata de alimentos, es muy frecuente asistir a casos de domesticación: los elementos exóticos del texto original se reducen a una mínima presencia, e incluso sustituidos por otros de la cultura meta.⁹⁰

El motivo es que si se decide no traducir el nombre de un alimento, y el espectador no ve el alimento en la pantalla y no tiene la posibilidad de comprender de qué se trata, pierde una parte de información que el espectador original posee. Por otro lado, muy a menudo las referencias a alimentos y bebidas no representan elementos fundamentales para la trama de la película, así que su traducción se puede resolver dejando las palabras invariadas, para permitir al espectador el acceso a algunos elementos culturales, o incluso omitiéndolas.

En *Roma* hay ejemplos de ambos los casos:

1)

Adela – [¡La carta era para otra!] Cleo – [¡No!] A: El cabrón le mandaba la misma carta a todas las pinches chamacas. Ramón: <u>¿Por qué tan solitas comiendo tortitas las tortitas?</u>	A – [Quella lettera era per un'altra.] C – No! A: Quel bastardo scrive le stesse cose a tutte le ragazze. Ramón: <u>Perché ve ne state qui tutte sole con le vostre tortitas?</u>
--	---

⁸⁹ Rodríguez Espinosa, en Duro (Coord.) (2001:107)

⁹⁰ Venuti (1993) cito a través de Rodríguez Espinosa, en Duro (Coord.) (2001:104)

En la misma conversación analizada anteriormente, hay una frase que ha sido traducida de manera un poco extravagante. Para saludar a las chicas, Ramón – el enamorado de Adela – dice “*¿Por qué tan solitas comiendo tortitas las tortitas?*”. Es una frase muy melódica, que tiene su fuerza expresiva en la repetición y en las rimas. Ramón utiliza la misma palabra para referirse a la comida y a las mujeres, y también utiliza el diminutivo de *solas* para hacer una rima con *tortitas*.

Traducir esta frase manteniendo la misma musicalidad no es fácil: se podría cambiar totalmente la frase para encontrar un equivalente en la lengua de llegada, o sacrificar la musicalidad para dar más importancia al mensaje. Lo que es interesante es la decisión del traductor de no traducir la palabra *tortitas*. Las tortas, en México, son una especie de sándwich, una comida típica pero no conocida a nivel mundial. Por eso es muy raro que el subtitulador haya decidido dejar invariada la palabra *tortitas*, porque es casi imposible que un italohablante pueda entender lo de que se habla. El espectador probablemente entiende que Ramón se refiere a la comida, pero tal vez el término *tortitas*, que se parece a *torta* en italiano, puede generar un poco de confusión, porque mientras que la palabra italiana se refiere a un dulce, las chicas están comiendo algo que parece salado, hecho con pan y otros ingredientes. Es probable que el traductor quería mantener la originalidad de la frase, pero en este caso la solución de no adaptar el nombre de la comida no tiene mucho sentido, especialmente si se considera que la musicalidad y la rima de la frase se pierde en todo caso.

2)

<p>Benita: entonces, ¿Qué? <u>¿Aguardiente?</u> Cleo: No, mejor el <u>pulquito</u>. Benita: ¡Eso! Ten.</p>	<p>Benita – E allora? Un po’ di <u>mezcal?</u> Cleo – Solo un goccio di <u>pulque</u>. Benita: Questo è lo spirito giusto. Tieni.</p>
---	--

Esta vez la conversación es sobre bebidas alcohólicas. *Aguardiente* – que podría referirse tanto a una genérica bebida alcohólica destilada como a un específico licor de caña – se traduce por *mezcal*, bebida alcohólica tradicional mexicana más bien conocida a nivel internacional, y por lo tanto más fácil de comprender para el espectador italohablante.

Por lo contrario *pulquito* – diminutivo de pulque, otra bebida fermentada tradicional de México – se mantiene invariado en la traducción, quizás porque bien conocido fuera de México, o quizás para dejar invariados algunos de los elementos culturales.

3)

<p>Pepe – Cleo, ¿me traes un <u>licuado de plátano?</u></p> <p>Cleo – Sí.</p> <p>Paco – A mí, igual.</p> <p>Toño – <u>¿Hay gansitos?</u></p>	<p>Pepe – Cleo, mi fai un <u>frullato?</u></p> <p>Cleo – Certo.</p> <p>Paco – Anche a me.</p> <p>Toño – <u>Ci sono dei Twinkie?</u></p>
--	---

En esta escena aparecen dos nombres de alimentos, tratados de maneras diferentes en la traducción.

El primero es *licuado de plátano*, que simplemente se traduce al italiano, aunque se generaliza transformándose en *frullato*, sin especificar el sabor. El segundo es más interesante, porque se trata de un alimento exclusivamente mexicano, los gansitos, pequeños pasteles de chocolate muy conocidos en México.⁹¹ Como en muchos casos, no es nada fácil encontrar un equivalente en la lengua de llegada, así que se opta por los twinkies, pasteles americanos que se parecen bastante a los gansitos en la apariencia, aunque no son de chocolate. El problema es que los twinkies no son muy conocidos en Italia, no existen en nuestros supermercados, así que elegir esta palabra como término equivalente en este caso no resulta ser muy

⁹¹ Diez, Beatriz. “"Roma" de Cuarón: 5 traducciones "ridículas" de los subtítulos en España de la aclamada película mexicana”[en línea], 10 enero 2019. Disponible en la web: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46814069>

eficaz, porque no da al espectador alguna información con respecto al original, y por lo tanto podría ser mejor dejar la palabra original, para dejar intacto algo de la cultura mexicana como ha pasado en el caso anterior. Es posible que el traductor se haya inspirado de los subtítulos en inglés, que también utilizan el término *twinkies*. Es bastante común que los subtítulos se traduzcan a partir de otros subtítulos, y es posible que en este caso el traductor haya trabajado a partir de los subtítulos en inglés, sin darse cuenta que sustituir el nombre de un alimento desconocido por otro aún más desconocido puede provocar confusión en el espectador. Utilizar el nombre de cualquier pastel común en Italia, o incluso dejar el término *gansitos* en su versión original sin traducirlo, podría ser una solución mejor.

Aún más relevante es el caso de la primera versión de los subtítulos en castellano. Como ya mencionamos, en un primer momento los subtítulos en español en Netflix estaban en español peninsular, y varias palabras y expresiones habían sido modificadas del original. Una de estas era *gansitos*, sustituida por *ganchitos*, nombre que en España se refiere a uno snack salado, con sabor de queso y de color anaranjado.⁹² Es interesante ver como los mismos problemas que nacen en la subtitulación interlingüística pueden representar un problema también en la subtitulación intralingüística. A pesar de la polémica nacida como consecuencia a la publicación de los subtítulos en español europeo, es natural comprender que un español, exactamente como un italiano, no conoce los pasteles típicos de México.

3.7 Traducción – o no traducción – de otros elementos culturales

Además de los alimentos hay muchos otros elementos de la cultura mexicana que aparecen en la película y en los subtítulos originales, y que dependiendo del caso se traducen, se omiten, o se dejan invariados.

⁹² Diez, Beatriz. “"Roma" de Cuarón: 5 traducciones "ridículas" de los subtítulos en España de la aclamada película mexicana”[en línea], 10 enero 2019. Disponible en la web: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46814069>

1)

<p>Fermín: Le debo la vida a las artes marciales.</p> <p>Yo crecí con muchas carencias, ¿sabes?</p> <p>De chamaco, cuando mi mamá se murió, me llevaron a vivir a Neza.</p> <p>Allá, con mi tía.</p> <p>Que entre que mis primos me madreaban, - que las malas compañías,</p> <p><u>Y que empecé a tomar y caí en el chemo.</u></p> <p>Me andaba muriendo.</p> <p>Pero descubrí las artes marciales.</p> <p>Y todo tiene...</p> <p>¿foco?</p> <p>Así como cuando me miras.</p>	<p>Fermín: Devo la vita alle arti marziali.</p> <p>Sono cresciuto senza avere nulla.</p> <p>Mia mamma è morta quando ero piccolo.</p> <p>Mi sono trasferito nei quartieri poveri insieme a mia zia.</p> <p>I mie cugini mi picchiavano e sono finito in un brutto giro.</p> <p><u>Ho iniziato a bere e sniffare.</u></p> <p>Stavo morendo, poco a poco.</p> <p>Ma poi ho scoperto le arti marziali.</p> <p>E tutto ha avuto...</p> <p>...un senso.</p> <p>Come quando mi guardi.</p>
---	---

En la misma conversación analizada anteriormente hay otra referencia además de la geográfica que necesita una estrategia para ser traducida al italiano. Fermín, hablando de su pasado, utiliza la expresión “*Y que empecé a tomar y caí en el chemo*” para referirse al abuso de alcohol y droga. El *chemo* es una droga conocida en México, que consiste en un tipo de sustancia inhalada, que se consigue al humedecer con algún solvente industrial un paño o estopa.⁹³ Es la droga utilizada por los adolescentes que viven en la calle, conocida por sus efectos atenuantes que reducen el sufrimiento. En este caso es muy difícil encontrar una palabra equivalente en la lengua de llegada, y tampoco se puede expandir la frase para explicar lo de que se trata, porque no

⁹³ “«La Mona»: la nueva droga usada por adolescentes mexicanos” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.clikisalud.net/la-mona-la-nueva-droga-usada-por-adolescentes-mexicanos/>

resultaría realístico que Fermín tuviera que explicar a Cleo que es el chemo. Además, una expansión en este caso ocuparía demasiado espacio. Por esta razón la solución adoptada por el traductor es sustituir la expresión por “*ho iniziato a bere e sniffare*”. Esta frase resulta seguramente menos específica y detallada, pero permite al espectador de comprender la situación y transmite el sentido de sufrimiento de la historia, así que en este caso es una buena solución.

2)

<p>Multitud: ¡Goya! ¡Goya! ¡Cachún! ¡Cachún! ¡Ra! ¡Ra! ¡Cachún! ¡Cachún! ¡Ra! ¡Ra! ¡Goya! ¡Universidad! ¡Goya! ¡Goya!</p>	
---	--

Los estudiantes pronuncian estas palabras durante la manifestación en la calle a la que asisten también Cleo y Teresa, y durante la cual Cleo, por el asusto, rompe aguas. Este grito es un típico grito de los universitarios mexicanos, cuyo origen no es totalmente cierto: se dice que nazca en los años 40 y que se origine del nombre de un cine situado cerca de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), donde los estudiantes iban para no ir a clase. Se dice que había un joven apodado Palillo que negociaba con los encargados del cine el acceso de los estudiantes, que cuando conseguían escaparse de clase gritaban *¡Goya! ¡Goya!*.⁹⁴ Este coro es muy conocido en México, y no solo por los estudiantes, pero el motivo por el cual el subtitulador ha preferido no traducirlo al italiano es bastante claro. No es posible encontrar un equivalente adecuado en la lengua de llegada, porque probablemente no existe, y tampoco es posible traducir literalmente las palabras del grito, porque por la mayoría no tienen significado ni en la lengua original.

⁹⁴ “Goya” en Universidad Nacional Autónoma de México, [en línea]. Disponible en la web: <https://www.unam.mx/acerca-de-la-unam/identidad-unam/goya>

3)

Mujer – ¡Comadre, bienvenida! Sofía – ¡Hola, comi!	Donna – Benvenuta, comadre! Sofía – Ciao, “commy”.
---	---

Este es un ejemplo diferente, uno de los casos en que el término original se deja invariado, o casi. Sofía, los niños y Cleo van a pasar el fin del año en la casa del hermano de Sofía, junto con varias familias, entre las cuales también hay una familia americana. Cuando llegan, Sofía y su amiga se saludan llamándose recíprocamente *comadre*, palabra que tiene varios significados, entre los cuales lo de amiga íntima. Sofía utiliza incluso un diminutivo de la palabra, *comi*, que indica que *comadre* es probablemente la manera más común de llamar a su amiga. En la versión italiana esta palabra se mantiene, solo se modifica levemente la ortografía del diminutivo *comi*, que se transforma en *commy*. De esta manera, la palabra suena como un apodo, una manera amable y personal que la mujer usa para referirse a su amiga. Por un lado es correcto, y gracias a la decisión de no traducir la palabra esta intención se mantiene, pero al mismo tiempo el significado semántico de la palabra se pierde totalmente, y además ni se deja la ortografía de la palabra intacta. Otra opción podría ser buscar una palabra equivalente en la lengua de llegada.

4)

Adela: [¡Manita, manita! Fermín está al teléfono.] Pepe: ¿Qué dicen? Cleo – [Vete.] Adela – [Sí, pero me cuentas.]	Adela: [Manita, c’è Fermin al telefono.] Cleo: Sul serio? Cleo – [Vai via.] A – [Ok, ma poi mi racconti tutto.]
--	--

Este caso se parece mucho al anterior. *Manita* es la manera de Adela y Cleo de llamarse recíprocamente, y en México significa amiga, se utiliza un poco como *buddy* en inglés. Como en el caso de *comadre*, la decisión de dejar invariado el término es interesante, porque permite a los espectadores italo hablantes de escuchar una palabra desconocida y aprender su significado poco a poco. *Manita* se repite muchas veces a lo largo de la película, mucho más que *comadre*, así que la solución de no traducir la palabra en este caso parece más motivada, porque el espectador acaba para comprender su significado coloquial y afectuoso.

5)

Benita – Ven tantito.	Benita – Vieni con me.
Cleo - ¿A dónde?	Cleo – Dove?
Benita –Tú ven tantito.	Benita – Tu vieni.
Cleo – Pero es que estoy con él.	Cleo – E lui?
Benita: <u>¿Y se lo va a comer el chamuco o qué?</u>	Benita: <u>Non sta mica arrivando l'uomo nero.</u>

En esta escena Benita trata de convencer Cleo para ir de fiesta con ella, y para convencerla a dejar solos los niños, nomina el *chamuco*.

Esta es otra referencia cultural, porque *chamuco* es un término utilizado exclusivamente en México para referirse al diablo. La traducción elegida no tiene la misma connotación religiosa, aunque el sentido de la frase se queda invariado. Se conserva la estructura de locución verbal, *comer el chamuco* y *arrivando l'uomo nero*, las dos expresiones bastante populares en las respectivas culturas. En Italia no es común utilizar términos religiosos como *diavolo* o *demonio* para referirse a las “criaturas” sobrenaturales que asustan a los niños, así que el equivalente *uomo nero* es una buena solución, porque es eficaz y suena natural.

3.8 Reducción

Como ya sabemos, la reducción es un elemento esencial de la traducción audiovisual. Condensar la información del original sin perder elementos fundamentales para la comprensión de la película es una de las funciones básicas del proceso de subtitulación.⁹⁵

En *Roma* hay numerosos ejemplos de reducción total, es decir, de eliminación de partes del material original.

1)

Adela – [¿Qué dijo Fermín?] Cleo – [Solo habló para saludar.] Adela: [Sí, cómo no.] Seguro ya andas con él, ¿verdad? Cleo: [Claro que no.] Él es solo mi amigo. Además, tú me lo presentaste. Adela: <u>Ay, manita. ¿Ya ves cómo te pones?</u> <u>Nada más te estoy jodiendo.</u> C: ya llegaron.	Adela – [Che cosa ha detto Fermín?] Cleo – [Voleva solo salutarmi.] Adela: [Come no.] State uscendo insieme. Cleo: [Certo che no]. È solo un amico. E poi se tu che ci hai fatto conoscere. Adela: <u>Ti sto solo prendendo in giro.</u> C: Sono arrivati.
--	---

En esta conversación entre Cleo y Adela, una parte de la frase de Adela se elimina completamente en la traducción italiana. La razón es probablemente el ahorro de espacio, ya que el mensaje principal se traduce y el espectador no tiene dificultad en comprender la escena.

⁹⁵ Roales Ruiz (2017:63)

2)

Sofía (repitiendo): Pío. Hombre: ¡Quieta, señorita! Sofía: ¡Perdón! Hombre: Señorita, ¿Tiene mucha prisa? Sofía: ¿Lo echo para atrás? ¿Lo muevo? Hombre: No. No se mueva.	Sofía: Scusate.
--	-----------------

Esta escena, un poco cómica aunque trágica, es uno de los símbolos del proceso de colapso mental y emotivo que Sofía afronta después del abandono de su marido. Mientras la mujer maneja, se “aprieta” con su coche entre otros dos vehículos, estropeando totalmente el coche y bloqueando el tráfico de un cruce. Es curiosa la decisión del subtítulador de no traducir casi nada de la escena en la versión italiana. Las imágenes son muchos más importantes de los diálogos en este pequeño fragmento, así que se opta por omitir toda la conversación.

3)

Pediatra: Aquí está tu bebé. Es una niña. Despídete de ella, Cleo. Pediatra – Necesito que me la entregues, Cleo. Cleo – No. Pediatra: Despídete de ella. Dámela, por favor. Necesitan prepararla.	Pediatra: Ecco. È una femminuccia. Dille addio. Devo riprenderla, Cleo. Dille addio. Lascia che la prenda. La devo preparare.
---	--

Hay un ejemplo de reducción total incluso en la escena más trágica de toda la película. Cleo acaba de dar a luz su hija, que nace sin vida. Cuando el doctor le pide que se despidiera del bebé, Cleo responde con un débil “*No*”, que no ha sido traspuesto al italiano. Esto podría ser uno de los casos de reducción total en los que se eliminan las expresiones aisladas de respuesta conocidas en el idioma original.⁹⁶ La respuesta *no*, además de tener un significado evidente gracias al contexto de la escena, es la misma en el idioma de partida y el de llegada, así que para ganar un poco de espacio puede ser omitida.

En la película hay también algunos casos de reducción parcial, en los cuales las frases se reformulan para ahorrar espacio, y para resultar más fáciles de entender por el espectador, asegurándose de mantener un equilibrio correcto entre los aspectos semánticos, pragmáticos, y estilísticos del texto.

4)

<p>Paco: Ese niño estaba en el parque de Chapultepec Tirándole globos de agua a los coches que pasaban. Y, en eso, pasó el jeep del ejército, le echaron un globo, Se enoja el soldado, se baja el soldado y le disparó. Cleo: <u>¡Ay, dios! ¿Y qué pasó?</u> Paco: pues le dieron un tiro en la cabeza. Está muerto, ¿no?</p>	<p>Paco: C’era un bambino che lanciava palloncini pieni d’acqua contro le auto. A un certo punto è passata una jeep dell’esercito. Lui gliene ha lanciato uno, un soldato si è arrabbiato, è sceso – e gli ha sparato. Cleo – <u>Dio, ora sta bene?</u> Paco: Gli ha sparato dritto in testa. È morto.</p>
---	---

⁹⁶ Roales Ruiz (2017:71)

En este ejemplo, para preguntar cómo termina la historia de Paco, Cleo dice: “!Ay, Dios! ¿Y qué pasó?”, que en italiano ha sido traducido por: “Dio, ora sta bene?”. La estructura de la frase ha sido totalmente modificada, pero el sentido se mantiene. La traducción literal al italiano también podría ser una solución, pero casi seguramente el traductor ha preferido cambiar la frase para razones de espacio. La traducción literal italiana sería “Dio, e poi che è successo?”, pero esta frase sería mucho más larga que la otra, constituida precisamente por 26 caracteres contra los 18 de la frase elegida. Si consideramos que el subtítulo en el que está incluida esta frase es un subtítulo de dos líneas, cada posibilidad de aligerar el trabajo de lectura del espectador es importante.

Capítulo 4:

La “internetización” de la subtitulación

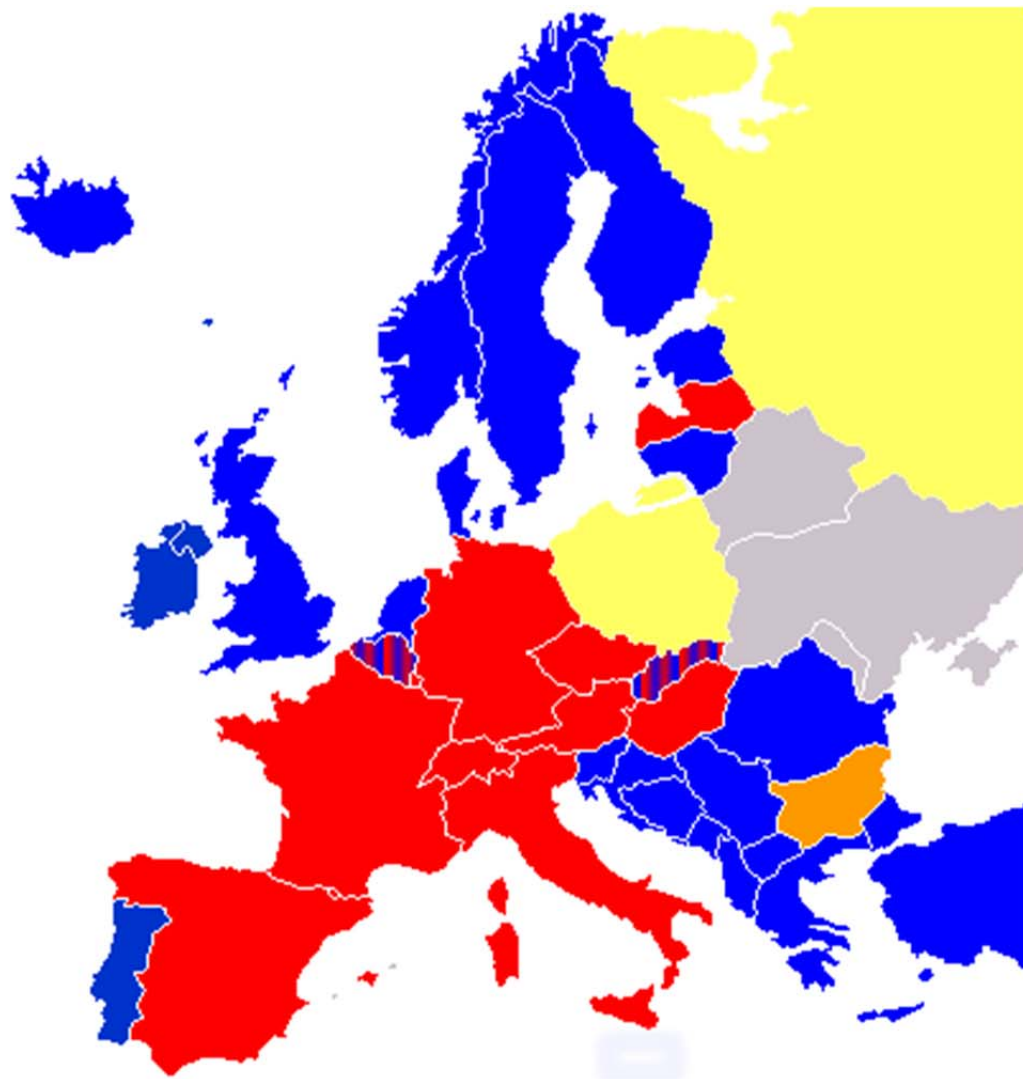
4.1 *Dubbing countries vs subtitling countries: ¿una idea del pasado?*

Ya hablamos sobre la tendencia a establecer una división entre los países que eligen el doblaje como método principal de traducción audiovisual y los que utilizan la subtitulación. Tradicionalmente esta división no tiene fronteras borrosas, no hay tendencias mixtas parece existir una real línea divisoria entre los países de la Unión Europea que utilizan los dos métodos de doblaje y subtitulación⁹⁷: quien prefiere uno tiende a rechazar el otro. La única excepción está representada por Reino Unido e Irlanda, donde la pequeña cantidad de películas y programas de televisión que no están en lengua inglesa se doblan o subtitulan más o menos a partes iguales.⁹⁸

En el mapa siguiente están ilustradas las preferencias de los países. En los *subtitling countries* los programas para niños constituyen una excepción, siendo los únicos productos audiovisuales que se doblan. Aquí nos limitamos al contexto europeo, porque representa una realidad bien heterogénea, pero al mismo tiempo no demasiado compleja como podría ser la situación de un país como la India, donde las lenguas oficiales del país son 22, sin tomar en consideración la inmensa cantidad de dialectos y lenguas no oficiales.

⁹⁷ Danan, 1989, Luyken et al., 1991; cito a través de Koolstra, Peeters, Spinhof, 2002:326

⁹⁸ Kilborn, 1993, cito a través de Koolstra, Peeters, Spinhof, 2002:326



European countries and their common methods to dub films

- Dubbing only for children: Otherwise solely subtitles
- Mixed areas: Countries using occasionally full-cast dubbing otherwise solely subtitles
- Voice-over: Countries using usually one or just a couple of voice actors whereas the original soundtrack persists
- General dubbing: Countries using exclusively a full-cast dubbing, both for films and for TV series
- Countries which occasionally produce own dubbings but generally using dubbing versions of other countries since their languages are quite similar to each other and the audience is also able to understand it without any problems. (Belgium and Slovakia)

99

⁹⁹ “Map of European countries who are dubbing foreign movies vs. countries who use subtitles”, 2017. Disponible en la web: https://www.reddit.com/r/europe/comments/59zyal/map_of_european_countries_who_are_dubbing_foreign/

Los dos métodos tienen sus ventajas y desventajas, y es interesante notar cómo en cada país existe la convicción de que su “propio” método es el mejor.¹⁰⁰ Los que viven en los *dubbing countries* defienden el doblaje porque es más fluido y fácil de seguir; por el contrario, quien está acostumbrado a los subtítulos critica la falta de sincronía entre los diálogos y los movimientos de los labios de los actores, y prefiere conocer y estar acostumbrado a las voces originales de sus actores favoritos.¹⁰¹ En resumen, parece que los espectadores prefieran el método al que siempre estuvieron expuestos y de consecuencia al que se acostumbraron.

Las razones de esta división son varias, tradicionalmente la dicotomía se explicaba en términos de diferencias económicas: los países que utilizan el doblaje corresponden en gran medida con los países más grandes, así que se explicaría porque estos países invierten en la práctica costosa y laboriosa del doblaje, mientras que en países más pequeños, y donde los consumidores de productos audiovisuales son menos, se opta por la subtitulación.¹⁰² Esta explicación podría ser correcta en algunos casos, pero no es mínimamente suficiente para explicar el fenómeno.

Otra explicación está relacionada con la afirmación de las ideas de nacionalismo en los países. Desde la introducción del sonido en el mundo del cine, Hollywood y las películas americanas conquistaron rápidamente el monopolio de la industria cinematográfica.¹⁰³ A pesar del momento de dificultad económica y comercial durante la segunda guerra mundial, al final de la guerra los Estados Unidos afirmaron aún más su presencia en el mercado del cine europeo. En los años cincuenta, como reacción al dominio americano, algunos de los países trataron de proteger su industria cinematográfica nacional, limitando la importación de películas americanas y aumentando la producción autóctona. Francia, Italia, Alemania y sobre todo España – donde el proteccionismo duró más que en todos los otros países – establecieron un número máximo de películas que se podían importar de los Estados Unidos, y también

¹⁰⁰ Bruls and Kerkman, 1989; Kilborn, 1993; Luyken et al., 1991; cito a través de Koolstra, Peeters, Spinhof, 2002:326

¹⁰¹ Koolstra, Peeters, Spinhof, 2002:326

¹⁰² Danan, 1991:607

¹⁰³ Danan, 1991:607

introdujeron tasas sobre las películas importadas.¹⁰⁴ Estos países empezaron a incentivar la producción cinematográfica interna no solo por razones económicas y de comercio, sino también porque querían promover una fuerte imagen de identidad nacional. El cine no representa exclusivamente una industria, representa una parte vital de la cultura nacional de un país, y el concepto de nacionalismo era extremadamente relevante en los países europeos en la primera mitad del 900, especialmente en la Italia fascista, en la Alemania nazi y en la España de Franco. Durante el periodo de los regímenes totalitarios el gobierno tomaba parte activa en la producción cinematográfica, y como consecuencia tanto los temas como el lenguaje de las películas siempre reflejaban los ideales de los regímenes. Las políticas sobre las lenguas minoritarias y los dialectos eran muy rígidas, se intentó establecer una única lengua estándar para reforzar la unidad nacional. Lo mismo pasaba con las películas extranjeras: la traducción en un ambiente nacionalista tenía que ser orientada hacia la lengua meta a fin de conformar el material extranjero lo más posible a los estándares locales.¹⁰⁵ De esa manera las películas dobladas en estos países parecían transformarse casi en producciones locales, porque todo el material extranjero se veía forzado a conformarse a los estándares nacionales. En resumen, en esos contextos el doblaje ha representado una reivindicación de la supremacía de la lengua nacional y de su indiscutido poder político, económico y cultural dentro de las fronteras nacionales.¹⁰⁶

4.2 La internetización de la subtitulación

La tradición de los países que doblan y de los que subtitulan ha sobrevivido durante muchos años quedándose inmutada, a pesar de los costes del doblaje o de los debates sobre ventajas y desventajas de los dos métodos. Pero con la introducción de Internet, ha empezado a desarrollarse una revolución.

La traducción audiovisual guarda un vínculo muy estrecho con la tecnología, de tal modo que cualquier avance técnico suele tener un impacto directo sobre esta práctica

¹⁰⁴ Danan, 1991:608

¹⁰⁵ Danan, 1991:612

¹⁰⁶ Danan, 1991:612

profesional.¹⁰⁷ En particular, la eficiencia y la calidad de la subtitulación dependen mucho de la tecnología que contribuye a la creación de los subtítulos. Actualmente existe en el mercado una gran variedad de *software* específico para la subtitulación, que permite mejorar significativamente la productividad del traductor.¹⁰⁸ Sin embargo, el precio muy elevado de estos *software* permite su uso exclusivamente a profesionales que trabajan en empresas de traducción audiovisual, o que en todo caso se ocupan de traducciones a niveles altos.

Existe también otra categoría de programas de subtitulación, que a diferencia de los programas profesionales son gratuitos, de uso relativamente sencillo y, claramente, menos avanzados en términos tecnológicos. Estos programas están a disposición de todos, y son uno de los factores que han permitido el nacimiento de la figura del subtitulador *amateur* o *fansubber*.

La enorme revolución generada por la introducción de Internet nos permite tener acceso a una cantidad innumerable de informaciones, programas, datos, y, entre las otras cosas, materiales audiovisuales. Desde el punto de vista de la distribución, nunca antes había sido tan fácil y rápido diseminar información en formato audiovisual como en la actualidad. La existencia de aplicaciones informáticas centradas en el usuario favorece ulteriormente la distribución y la colaboración entre cibernautas, generando una comunidad virtual en la cual todos pueden publicar su propio trabajo en la red, ofrecer su opinión sobre diversos temas o gestionar el contenido de sus sitios web.¹⁰⁹ Además, Internet ha contribuido a la eliminación de lo local, poniendo cualquier tipo de información a disposición de miles de millones de personas al mismo tiempo, y en tiempo real, derribando las barreras espaciales y temporales y favoreciendo una interacción global de dimensiones extraordinarias.

No es una casualidad que estos factores hayan permitido a la subtitulación transformarse en la práctica traductora por excelencia en la red, en un fenómeno que se podría denominar la “internetización” de la subtitulación.¹¹⁰ El mundo de hoy, el mundo del Internet, ha propiciado la aparición de consumidores impacientes, que no

¹⁰⁷ Diaz Cintas, 2013:94

¹⁰⁸ Roales Ruiz, 2017:81

¹⁰⁹ Diaz Cintas, 2013:98

¹¹⁰ Diaz Cintas, 2013:98

están dispuestos a esperar demasiado tiempo para poder disfrutar de sus productos audiovisuales favoritos. La subtitulación es rápida, barata y muy flexible, mucho más que el doblaje, que requiere un lapso de tiempo relativamente largo para llevar a cabo la traducción y la grabación de las voces, sin tener en cuenta sus altos costes. La enorme cantidad de material audiovisual siempre presente en la red y en aumento constante ha permitido el nacimiento de un nuevo modelo de producción de subtítulos: la producción gratuita por parte de consumidores para otros consumidores, también llamada *fansubbing*.

4.2.1 *Fansubbing*

El *fansubbing* es una práctica que tiene sus orígenes en los años 80, cuando empezó a desarrollarse en el ámbito de los *anime* japoneses.¹¹¹ Estos dibujos animados no eran muy populares, así que sus versiones traducidas raramente existían, y cuando existían, las versiones dobladas modificaban totalmente diálogos enteros para favorecer la domesticación del producto, ya que las referencias culturales japonesas son muy distantes de las culturas europeas o norteamericanas. Por esta razón los aficionados de este género tenían como única opción la de subtítular los programas ellos mismos. Los subtítulos producidos por los *fansubbers* no tienen que respetar todas las reglas tradicionales de la subtitulación, ya que tienen como único objetivo ser lo más fieles posible, para poner a disposición de los otros *fans* todas las informaciones del producto original. Consiguientemente, a diferencia de las versiones dobladas, los *fansubbers* prefieren la extranjerización a la domesticación, y por esta razón sus subtítulos se consideran más respetuosos hacia el original. El lado negativo es que sin las reglas de subtitulación – ante todo la reducción –, los subtítulos de aficionados tienden a condensar el texto original mucho menos que los profesionales, por lo que suelen ser relativamente largos y densos.¹¹² De consecuencia, hay subtítulos de tres, cuatro, hasta cinco líneas, y de hasta 60 caracteres por línea, así que el texto en la lengua de llegada corre el riesgo de resultar pesado y difícil para el espectador.

¹¹¹ Diaz Cintas, 2007:26

¹¹² Diaz Cintas, 2013:103

Además, no es raro encontrar notas explicativas incorporadas en el cuerpo de los subtítulos o en otras partes de la pantalla, subtítulos de colores, tamaño y tipos de letras diferentes, y los llamados subtítulos acumulativos (*add-on subtitles*), que permiten escalonar la entrega de la información que aparece en el mismo subtítulo pero no a la misma vez, rompiendo con la naturaleza estática de los subtítulos tradicionales.¹¹³ Toda esta flexibilidad no está solo motivada por la falta de reglas, también es símbolo del deseo de visibilidad del *fansubber*, que en la mayoría de los casos está muy orgulloso de su trabajo y quiere llamar la atención sobre sí mismo, entrando en la pantalla de manera arriesgada y poco convencional y dejando una “firma” en su traducción.

Los subtítulos de aficionados nacieron en el ámbito de los dibujos animados japoneses, pero, como ya mencionamos, desde la difusión de Internet, todo programa audiovisual es susceptible de ser traducido por un *fansubber*. Esta práctica se ha expandido a todos los géneros, de las películas, a las series de televisión, a los dibujos animados, hasta los vídeos de recetas o tutoriales de maquillaje en *Youtube*. El *fansubbing* ha proliferado de manera exponencial en países donde el inglés no es lengua oficial. De esa manera, la circulación de ideas, opiniones e tendencias se ha hecho más fácil, permitiendo el nacimiento de una especie de voz global, capaz de acabar con barreras lingüísticas y con el potencial de llegar a todos los rincones del ciberespacio.¹¹⁴

Este nuevo papel del espectador como figura activa en la visión de un producto audiovisual no es solo una novedad causada por Internet, ya con la difusión de los DVD la experiencia de visión de una película había cambiado radicalmente. Con el pasaje de los VHS a los DVD la industria ha evolucionado potenciando una distribución más dinámica e interactiva: poder contar en un único disco con las versiones doblada y subtitulada le brinda al espectador nuevas posibilidades de decisión que nunca antes había tenido, dándole también más control sobre la combinación lingüística que prefiere y que puede cambiar en cualquier momento. Los avances tecnológicos han permitido a la experiencia de consumo de programas audiovisuales pasar de ser una actividad de grupo (p. ej. clásica imagen de la familia unida en frente de la televisión o de los amigos en el bar para ver el partido de fútbol)

¹¹³ Diaz Cintas, 2013:103

¹¹⁴ Diaz Cintas, 2013:99

a ser una experiencia personal. Las pantallas se han ido haciendo más pequeñas – es muy común ver vídeos o series de televisión de la pantalla del móvil – y la distancia entre el espectador y la pantalla se ha reducido notablemente, contribuyendo a transformar el visionado en algo cada vez más íntimo y personal. Estos cambios, junto con la tecnología, favorecen nuestro mayor control sobre nuestra experiencia de visionado de programas audiovisuales: podemos elegir la combinación de lenguas que deseemos, así como parar, rebobinar y acelerar el programa a nuestro antojo.

La revolución tecnológica ha influenciado y modificado de manera radical nuestra manera de disfrutar de los programas audiovisuales, y además de los DVD y de los programas subtítulos por los *fansubbers* – que en su mayoría se pueden descargar de Internet o ver en Internet, pero de manera ilegal – hay otro avance más reciente que en los últimos años ha tenido un éxito sin precedentes: la plataformas de *streaming*.

4.2.2 Las plataformas de *streaming*: Netflix

Con 139 millones de suscriptores en más de 190 países en el mundo y alrededor de 100 millones de horas de contenidos en *streaming* todos los días, Netflix se ha convertido en el líder mundial del entretenimiento online.¹¹⁵ Inicialmente nació como un “vídeo club online”, como *Blockbuster*, pero con dos ventajas con respecto a las tiendas de alquiler de películas convencionales: se podía alquilar desde su propia casa y no habían cargos por pagos atrasados.¹¹⁶ Netflix no tuvo inmediato éxito, pero ha sabido integrar el potencial de Internet y el comercio electrónico, y a partir de 2007 presenta el *streaming*, servicio que permite a sus suscriptores ver series de televisión y películas en ordenadores personales.¹¹⁷ Este concepto marca una nueva forma de consumo, creando un hábito inexistente: no hay que estar en casa a determinada hora, no hay que dejar activada la grabadora ni soportar la frustración de ver una película en

¹¹⁵ Uribe, Érika. “Esta es la historia que no conocías de Netflix, el monstruo del contenido original” [en línea], 22 abril 2019. Disponible en la web:

<https://www.entrepreneur.com/article/332432>

¹¹⁶ “La historia de Netflix y del futuro de la televisión” [en línea], 24 septiembre 2015.

Disponible en la web: <http://www.elrincondemarketing.es/la-historia-de-netflix-y-el-futuro-de-la-television/>

¹¹⁷ “La historia de Netflix convertida en infografía” [en línea]. Disponible en la web:

<https://histografias.com/infografia-historia-netflix.html>

tres horas y media por los cortes comerciales. Es necesaria una conexión Internet, pero ahora la mayoría de las televisiones ya tiene *Netflix* instalado e incluso un botón específico en el control remoto. La verdad es que ni es necesario estar sentados en frente de la televisión para disfrutar del servicio de Netflix: gracias a smartphones y tabletas, el usuario puede ver sus programas favoritos mientras toma el transporte a casa, mientras espera para una visita al dentista, incluso mientras viaja en avión en medio del cielo. Tenemos una inmensa cantidad de contenidos multimedia siempre con nosotros, al alcance de la mano, y podemos disfrutar del servicio incluso sin conexión Internet, ya que hay también la posibilidad de descargar películas y series de televisión. El *streaming* no es solo una innovación tecnológica, es un fenómeno social, cultural y psicológico.

¿De qué manera el enorme éxito de Netflix y de las otras plataformas *streaming* influencia los hábitos tradicionales de doblaje o subtitulación en los varios países? Exactamente como los DVD y el *fansubbing*, el *streaming* es parte de una revolución tecnológica que tiene un impacto directo sobre la cultura mediática y social. Gracias a las nuevas modalidades de visionado, a la posibilidad de elegir la combinación de idiomas que se prefiere, a la posibilidad de ver nuestros programas favoritos en cualquier lugar y en cualquier momento, ahora que tienen todo este poder de decisión algunos espectadores han cambiado sus preferencias con respecto al pasado. Este fenómeno destaca sobre todo entre los jóvenes, que gracias al atractivo que los programas subtítulos presentan a la hora de aprender y mantener lenguas extranjeras, parecen haber roto con el hábito doblador del pasado al preferir el subtítulo al doblaje.¹¹⁸ Ya inmersos en una cultura globalizada, donde gracias a las redes sociales tienen constantemente acceso a informaciones desde cualquier lugar en el mundo, las últimas generaciones están acostumbradas a una exposición a las lenguas extranjeras mucho mayor que las generaciones anteriores. La preferencia de la subtitulación con respecto al doblaje por finalidades didáctica no ha sido analizada hasta ahora, pero es un factor muy relevante a la hora de comprender los cambios de tendencias de los últimos años.

¹¹⁸ Diaz Cintas, 2013:96

Un claro ejemplo de la importancia de este aspecto para muchos espectadores es “*Language Learning with Netflix*”, una nueva extensión para Google Chrome creada específicamente para facilitar el aprendizaje o el mantenimiento de nuevos idiomas a través de nuestros programas favoritos.¹¹⁹ La extensión le da nuevos poderes al usuario, otras funciones innovadoras que le permiten personalizar aún más su experiencia de visionado: bajo de los subtítulos en el idioma original se puede ver su traducción simultánea, se puede ralentizar la velocidad de reproducción del vídeo para que sea más fácil de entender, e incluso hay la posibilidad de hacer clic sobre las palabras que no se conocen para abrir un diccionario *pop-up*, con definiciones y usos de las palabras. *Language Learning with Netflix* es solo un ejemplo, pero es una clara respuesta al deseo de numerosos usuarios de ver los programas en sus idiomas originales, de rechazar las versiones dobladas y las tendencias de domesticación de algunas traducciones y de descubrir nuevos idiomas y culturas a través de películas y series de televisión.

4.3 El nuevo espectador

Otra razón por la cual la tradicional distinción entre *dubbing countries* y *subtitling countries* no es tan nítida como era antes es la constante impaciencia que caracteriza el típico espectador de hoy. Hoy en día cuando una película se estrena por ejemplo en los Estados Unidos, no es raro que el día siguiente ya sea posible encontrarla en Internet, accesible a todos y subtitulada en varios idiomas. Los servicios de *streaming* ilegal son muy populares en muchas partes del mundo, y gracias a los *fansubbers* y a los programas gratuitos de subtitulación, los tiempos de espera para ver nuestras películas favoritas se han reducido enormemente. Cuando se trata de series de televisión, la obsesión de los aficionados para ver los nuevos episodios en el segundo exacto en el que son estrenados es impresionante. La idea tradicional de serie de televisión, que se ve en la tele una vez a la semana y que por esta razón nos engancha a su trama, hoy es

¹¹⁹ Language Learning with Netflix. Disponible en la web: <https://languagelearningwithnetflix.com/>

una concepción casi obsoleta. El término *binge-watching* – que se podría traducir como “maratón televisivo” – es un término actualmente común en muchos idiomas, que se utiliza para definir la tendencia a ver enteras series de televisión todas a la vez. Este término ha ganado popularidad sobre todo gracias al mismo Netflix, que no estrena un episodio por semana, sino una temporada entera a la vez, dando la posibilidad a los espectadores de ver una serie de televisión como si fuera una película muy larga.

Incluso *Sky* – sistema de televisión por satélite existente en muchos países – en algunos casos especiales permite a sus suscriptores de ver sus programas favoritos en contemporánea con el país de estreno, y el ejemplo de *Sky Italia* es significativo para explicar este sentimiento de impaciencia difundido entre los espectadores. *Sky Italia* generalmente estrenaba películas y otros programas algunas semanas o meses después de su estreno original – como todos los canales televisivos tradicionales –, pero en 2010 decidió hacer una excepción para una ocasión especial, transmitiendo el último episodio de la famosísima serie de televisión *Lost* a las 6 de la mañana, probablemente considerando la popularidad de la serie y sobre todo la difusión del *streaming* ilegal en aumento. El episodio fue transmitido contemporáneamente en los Estados Unidos, y por lo tanto en lengua original con subtítulos italianos. El evento tuvo un éxito sin precedentes, así que desde entonces *Sky* comenzó a dar la posibilidad a sus usuarios de decidir si ver sus series favoritas en lengua original a distancia de 24 horas del estreno original, o una semana después dobladas al italiano. De esa manera, más y más espectadores han empezado a acercarse a la subtitulación, y algunos de ellos también a apreciar sus aspectos positivos, como las voces originales de los actores, la sincronía del movimiento de los labios con las palabras etc. Los tiempos de distancia entre el estreno original y la transmisión en *Sky* se han ido reduciendo con los años – probablemente también para luchar contra el rapidísimo servicio de los *fansubbers*, que podían hacer perder suscriptores – y ahora las series de televisión más famosas – como por ejemplo *Game of Thrones* – se pueden ver cada semana a las 3 de la mañana simultáneamente con los Estados Unidos, ya con subtítulos italianos cualitativamente muy buenos, especialmente si comparados a algunos servicios de *streaming* ilegal. *Sky*

ha sido capaz de aprovechar del cambio de preferencias de los espectadores, y actuar en consecuencia para beneficiarse de ello.

4.3.1 Nuevas tendencias

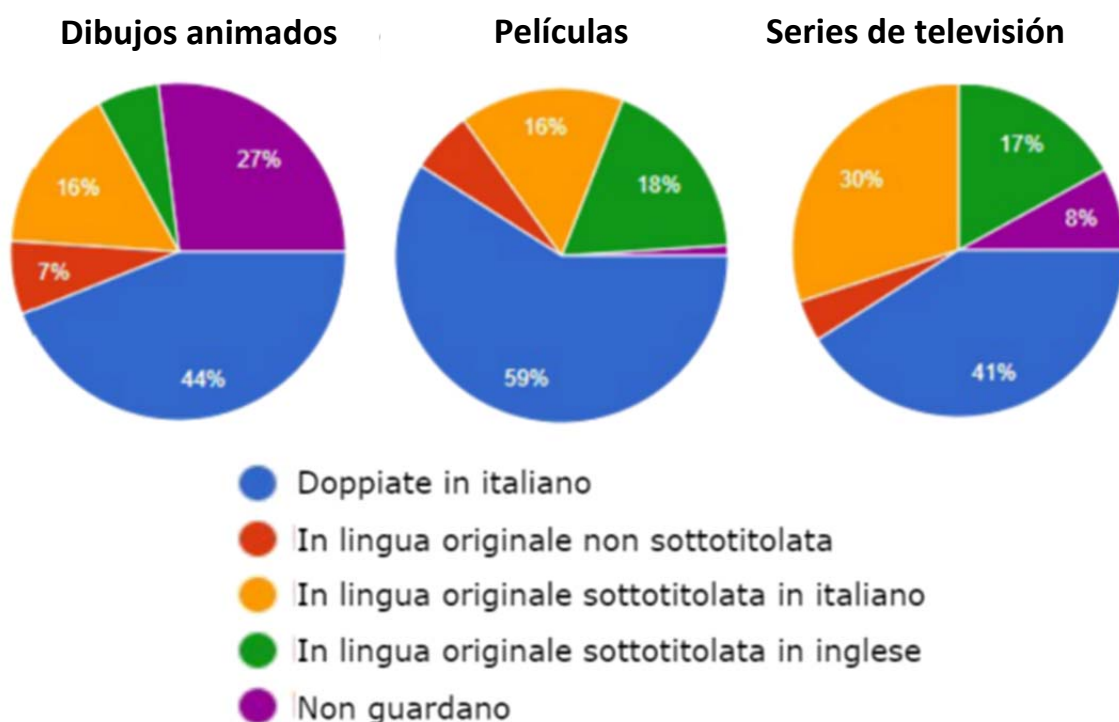
El progresivo acercamiento a la subtitulación que los países dobladores están experimentando es lo que ha permitido a películas como *Roma* tener el éxito que tuvo. Hasta hace unos años una película distribuida en todo el mundo en su lengua original – además si esa lengua no es el inglés – que obliga los espectadores de cualquier país a verla con subtítulos, quizás ni podría ver la luz.

A pesar de la “revolución” mencionada antes, la difusión de las versiones subtituladas de películas y series de televisión no ha conseguido realmente cambiar las tradiciones de los países que doblan desde hace casi cien años. Las estadísticas muestran que actualmente en España solo un 4% de los que van al cine eligen la versión original subtitulada¹²⁰, y una encuesta de noviembre 2017 entre los usuarios italianos de *Netflix* muestra que el 84% de los espectadores sigue prefiriendo la versión doblada de sus programas favoritos.¹²¹ Sin embargo, estos datos cambian un poco cuando el enfoque de las estadísticas son exclusivamente los jóvenes: la encuesta de una escuela de Roma hecha en 2017 para investigar las preferencias de los estudiantes muestra resultados diferentes¹²²:

¹²⁰ Ochoa de Olano, Icíar. “Por qué los españoles no vemos cine en V.O.S.” [en línea], 18 febrero 2018. Disponible en la web: <https://www.lasprovincias.es/sociedad/y-vos-por-20180206170530-nt.html>

¹²¹ Sesana, Ilaria. “Doppiaggio versus sottotitoli? Quel che conta è la qualità” [en línea], 1 febrero 2018. Disponible en la web: <https://altreconomia.it/doppiaggio-sottotitoli/>

¹²² Cartelli, Salvatore. “Doppiaggio vs originale: ecco cosa preferiscono i giovani” [en línea], 18 diciembre 2017. Disponible en la web: <http://www.voceleonardo.it/magazine/2017/12/18/doppiaggio-vs-originale-ecco-cosa-preferiscono-i-giovani/>



De los cien estudiantes entre 14 y 19 años, aunque un buen porcentaje sigue prefiriendo las versiones dobladas, se nota que los porcentajes que prefieren los subtítulos no son irrelevantes. En particular cabe destacar los datos relativos a las series de televisión: el 47% de los estudiantes en cuestión prefiere ver las series en lengua original, con subtítulos italianos pero también ingleses. Estas encuestas se refieren exclusivamente a una minúscula parte de los jóvenes de Italia y de Europa, pero al mismo tiempo representan señales de un cambio real, que probablemente no va a revolucionar de manera radical los hábitos lingüísticos de los países, pero que es parte de un cambio más amplio de muchas sociedades, que gracias a la tecnología se están acercando cada día más a culturas diferentes, eliminando barreras espaciales, sociales y culturales. *Roma* es un claro ejemplo de este cambio: seguramente no es la primera película famosa a nivel internacional que trata de una cultura diferente de la americana – o más en general de las culturas del mundo occidental –, pero el aspecto lingüístico sí es una novedad, que le confiere algo único, que nos permite entrar

realmente y de manera mucho más auténtica en el mundo de Cleo y Sofia, en el barrio de Roma en los años 70.

4.4 *La Casa de Papel*: cómo una serie de televisión española ha sabido entrar en todas las casas del mundo

Las plataformas de *streaming* han permitido a muchas series y películas no americanas tener una popularidad increíble a nivel internacional. Álex Pina, creador de la famosa serie española “*La Casa de Papel*”, piensa que si la serie no hubiera estado en Netflix nunca habría salido de España, y los españoles «seguiríamos diciendo que no podemos competir con las series de fuera». ¹²³ El director afirma:

Netflix está cambiando el modelo de consumo de televisión y lo está haciendo con un planteamiento que es darle al espectador la libertad de elegir cuándo, cómo y cuánto ve. [...] Estar en Netflix te da la oportunidad de que, si te compra tu serie y acaba en el catálogo internacional, ya solo depende de ti, de que su serie sea buena, que llegue a la gente. ¹²⁴

De hecho, no es una opinión tan extraña si consideramos que gracias a Netflix una serie estrena en 190 países a la vez, y 139 millones de personas tienen la posibilidad de verla en cualquier momento sin la mínima dificultad. Esto no pasa solo con España, porque el modelo era el mismo en muchos otros países: las ficciones francesas no salían de Francia, las italianas no salían de Italia o, si lo hacían, solo era algunos años más tarde. Ahora hay otras series no americanas que gracias a Netflix han ganado una

¹²³ Muela, Cesar. “«Si ‘La Casa de Papel’ no hubiera estado en Netflix seguiríamos diciendo que no podemos competir con las series de fuera» Álex Pina, creador de la serie” [en línea], 3 julio 2019. Disponible en la web: <https://www.xataka.com/cine-y-tv/casa-papel-no-hubiera-estado-netflix-seguiriamos-diciendo-que-no-podemos-competir-series-fuera-alex-pina-creador-serie>

¹²⁴ Muela, Cesar. “«Si ‘La Casa de Papel’ no hubiera estado en Netflix seguiríamos diciendo que no podemos competir con las series de fuera» Álex Pina, creador de la serie” [en línea], 3 julio 2019. Disponible en la web: <https://www.xataka.com/cine-y-tv/casa-papel-no-hubiera-estado-netflix-seguiriamos-diciendo-que-no-podemos-competir-series-fuera-alex-pina-creador-serie>

buena reputación a nivel internacional, como por ejemplo *Dark*, de Alemania, o *Suburra*, de Italia.

Se podría pensar que estas series han obtenido éxito porque tienen un estilo internacional, pero la verdad es que no, nada tuvo que ser moldeado para adaptarse al público internacional, lo confirma otra vez Álex Pina, afirmando que «La identidad latina es importante y forma parte de la personalidad de la serie»¹²⁵, así que muchas de las referencias culturales existentes en la serie se mantienen también en la traducción de los subtítulos.

4.4.1 Las referencias culturales en *La Casa de Papel*

Antes de analizar los ejemplos concretos de traducción de referencias culturales, resumimos en pocas palabras la trama de la serie: *La Casa de Papel* cuenta la historia de un robo, el atraco del Museo de la Fábrica de Moneda y Timbre de Madrid, llevado a cabo por un grupo de siete personas, muy diferentes entre ellas y todas con historias complicadas en su pasado, pero que tienen algo en común: nada que perder. El cerebro detrás del plan del mayor robo de la historia de España es El Profesor, un hombre que ha pasado su vida organizando un plan impecable, no tanto por el dinero, como para una idea más profunda en la que cree muchísimo, la idea de resistencia. En la traducción italiana de los subtítulos hay muchos aspectos interesantes y estrategias diferentes adoptadas para realizar la subtitulación, pero nos vamos a enfocar en los casos en los cuales las referencias culturales no han sido omitidas o sustituidas por correspondientes en la cultura italiana, sino dejadas intactas iguales que en su versión original:

1)

¹²⁵ Muela, Cesar. “«Si ‘La Casa de Papel’ no hubiera estado en Netflix seguiríamos diciendo que no podemos competir con las series de fuera» Álex Pina, creador de la serie” [en línea], 3 julio 2019. Disponible en la web: <https://www.xataka.com/cine-y-tv/casa-papel-no-hubiera-estado-netflix-seguiriamos-diciendo-que-no-podemos-competir-series-fuera-alex-pina-creador-serie>

<p>Profesor: Si vamos a robar a lo grande, soñad a lo grande.</p> <p>Moscú -Pues yo me grabaría un disco, de corridos.</p> <p>Así, y en la portada todo mi careto.</p> <p>Rio: Vas a ser como el Bertín Osborne, pero con 30 kilos más.</p> <p>Moscú: Uy, uy. ¿Qué estás hablando? Bertín canta rancheras, yo te he dicho corridos, que es algo muy diferente.</p> <p>Denver: Enséñale lo que es un corrido, papá. Enséñaselo.</p>	<p>Professore: Se rubiamo in grande... ...sogniamo in grande.</p> <p>Mosca: Io registrerei un album di canzoni corridos.</p> <p>Con questa faccia in copertina...</p> <p>Rio: Come Bertín Osborne, ma con 30 chili in più.</p> <p>Mosca: Bertín canta le rancheras, io ho detto corridos. È diverso.</p> <p>Denver: Fagli sentire cos'è un corrido, papà.</p>
---	--

En esta escena, todos los miembros de la banda están imaginando lo que van a hacer con el dinero que obtendrán gracias al atraco, soñando cosas como un archipiélago de islas, viñedos o aviones. Moscú expresa su sueño de ser cantante, y grabar un disco de corridos. El corrido es un género musical mexicano, que tiene sus orígenes en la edad media española y en particular en el género de poesía llamado romance español, que viene de la tradición de contar historias acompañadas con música.¹²⁶ Los temas de los corridos son eventos históricos, políticos, venganzas y relaciones sentimentales. Es un género famoso, para el cual casi seguramente un hispanohablante no necesita ninguna explicación, pero un italo hablante quizás sí. Sin embargo, todo lo que la traducción hace es añadir el término *canzoni* antes de *corridos* – aunque el espectador puede intuir que se habla de música ya que se menciona un disco – y poner la palabra *corridos* en cursiva. De hecho, el género musical es bastante relevante en la

¹²⁶ “El Corrido, historia, evolución y exponentes de este género musical” [en línea]. Disponible en la web: <https://lalettrade.com/genero/corrido/4-definicion>

conversación, porque a seguir también se menciona otro género popular de origen mexicano, la ranchera, y nace un debate sobre Bertín Osborne, cantante, presentador y actor español, personaje bien conocido en España pero, otra vez, no mucho fuera de la cultura española. El debate nace para establecer si Bertín Osborne canta corridos o rancheras, hasta que al final Moscú decide cantar un corrido para explicar a todos de lo que se trata.

En este caso probablemente no era fácil encontrar una estrategia de traducción eficaz: eliminar la referencia al género musical era casi imposible ya que la conversación se basa sobre eso, a lo mejor se podía utilizar una generalización, hablar de “*canzoni popolari*” o algo similar. El subtitulador también podía intentar substituir los términos por algo correspondiente en la cultura italiana, hablando de géneros musicales populares como la *taranta* o la *pizzica*. No obstante, la identidad de los personajes está definida también por estas características, y es importante para el estilo de la narración dejarlas invariadas. En este sentido, cabe destacar que incluso en la versión inglesa de los subtítulos, los términos *corridos* y *rancheras* no se traducen, demostrando que ni siquiera el idioma de la poderosa cultura angloamericana ha recurrido a técnicas de domesticación en este caso.

2)

Tokyo: ¿Y Denver y tú, qué?	Tokyo: Tu e Denver...
¿Familia y pareja artística en los atracos?	Famiglia di rapinatori artistici?
Moscú: Pues sí, como el Dúo Sacapuntas , pero en butrones.	Mosca: Sì, come il Duo Sacapunta , ma rapinatori.

Aquí tenemos otra referencia a la cultura española, otra vez mencionada por Moscú, que en este caso le está contando a Tokyo – otro miembro de la banda y voz narradora de la historia – como él y su hijo Denver han llegado a formar parte de una banda de ladrones. Moscú broma y se refiere a sí mismo y a su hijo como “*el Dúo Sacapuntas*,

pero en butrones”. El Dúo Sacapuntas era un dúo cómico español, formado por los humoristas Juan Rosa y Manolo Sarria, que se hicieron famosos en España desde los años 80 presentando actuaciones, *sketchs* y galas.¹²⁷ De nuevo, la referencia es exclusivamente conocida solo por los españoles, pero en este caso, a diferencia del anterior, habría sido muy fácil sustituir la referencia con una conocida por la cultura de la lengua meta: se podrían mencionar *Totò e Peppino*, o una pareja más internacional, como *Stanlio e Ollio* (originariamente *Laurel & Hardy*). La decisión de mantener la referencia igual a su versión original no es casual.

3)

<p>Berlín: El plan Chernóbil es un plan desesperado, pero muy bonito.</p> <p>Consistía en soltar la billetada en globos desde la azotea, pinchar los globos con disparos y provocar una lluvia maravillosa.</p> <p>Llamar a los medios, las radios, las televisiones...</p> <p>Denver: O sea, como la cabalgata de los Reyes Magos, pero con billetes de 50.</p>	<p>Berlino: Il Piano Chernobyl è un... piano disperato, ma bello.</p> <p>Consiste nel lanciare il denaro in palloncini dal tetto, scoppiare i palloncini sparandogli e provocare una pioggia bellissima.</p> <p>Chiamare la radio, la televisione.</p> <p>Denver: Come nella Sfilata dei Re Magi, ma con banconote da 50.</p>
---	--

¹²⁷ “Cómicos del siglo XX (10): Dúo Sacapuntas” [en línea], 21 febrero 2017. Disponible en la web: <https://badajozio.com/duo-sacapuntas/>

En esta escena Berlín, uno de los miembros más controvertidos de la banda, está explicando a los otros uno de los muchos planes organizados por El Profesor para lograr a salvarse al final del atraco. Denver compara el plan a la *Cabalgata de los Reyes Magos*, un desfile de carrozas para celebrar la llegada de los Reyes Magos a Belén para rendir tributo al niño Jesús. La Cabalgata de los Reyes Magos es una tradición que se celebra cada 5 de enero en muchas ciudades de España y del mundo.¹²⁸ Entre los otros países que celebran este evento está Republica Checa, Polonia y otros, pero no Italia, así que la decisión de no modificar la versión italiana y traducir la frase como “*Come la Sfilata dei Re Magi, ma con banconote da 50*” es la enésima señal de la importancia de la autenticidad cultural de la serie.

4)

Berlín: ¡Aguantad, aguantad!	Berlino: Resta lì!
¡Carga!	Carica!
¡Ahora!	Ora!
¡Somos Romeo y Julieta, somos "Bonnie and Clyde"!	Siamo Romeo e Giulietta! Siamo Bonnie e Clyde!
¡Somos los amantes de Teruel !	Siamo gli Amanti di Teruel !

En una de las últimas escenas del final de la segunda temporada de la serie Berlín está combatiendo contra los agentes de policía que han conseguido entrar en la Fábrica de Moneda y Timbre para poner fin al atraco. A su lado está Ariadna, una joven mujer que era parte de los rehenes pero que ha empezado – por miedo de ser matada – a tener una relación con Berlín, que la obliga a quedarse con él hasta el final. Mientras los dos disparan con una ametralladora contra los policías, Berlín equipara sí mismo y Ariadna

¹²⁸ Delgado, Jennifer. “La cabalgata de reyes” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.etapainfantil.com/cabalgata-reyes>

con otras parejas que han hecho la historia del romance, parejas famosas por ser símbolos de amor incondicional pero también por sus trágicas muertes. El hombre nombra a parejas de fama internacional, como Romeo y Julieta, Bonnie y Clyde – que menciona al estilo “americano”, con la conjunción *and* en lugar de *y* – y al final, los amantes de Teruel. La historia de los amantes de Teruel es una leyenda medieval sobre dos jóvenes enamorados desde la infancia, que por causa de sus familias y de obstáculos que la vida les pone nunca logran a vivir felices para siempre, y acaban muriendo juntos.¹²⁹ Los amantes de Teruel son considerados los Romeo y Julieta españoles, pero son conocidos casi exclusivamente por los españoles. Hay otras parejas que se podían mencionar en la traducción en lugar de los amantes de Teruel: Tristán e Isolda, Lancelot y Ginebra, o, si se quería encontrar un correspondiente en la cultura italiana, Paolo y Francesca. Pero el subtitulador ha preferido no modificar de ninguna manera la versión original – tampoco en los subtítulos ingleses – porque la identidad de la serie es española, y forma parte fundamental de la esencia de *La Casa de Papel*, así que en estos casos las decisiones de los traductores no han sido tomadas por casualidad o por falta de atención, sino para respetar el significado profundo de la serie.

5)

Gandía: Lo que yo creo es que eres un hijo de puta, sudaca , tuerto y maricón.	Gandía: Secondo me sei un bastardo sudaca ,
Palermo: Sudaca.	orbo e frocio.
Sudaca , sí, es cierto.	Palermo: Sudaca.
Pero de escuela alemana. La de Berlín.	Sì, è vero, sono sudamericano .
Mónica: ¡Quietos!	Ma vengo dalla scuola tedesca, quella di Berlino.
Palermo: Cómo me gustan las piñatas.	Mónica: Non muovetevi!
Mónica: Quietos.	

¹²⁹ “Los amantes de Teruel, separados en vida pero no en la muerte” [en línea], 30 mayo 2017. Disponible en la web: <https://okdiario.com/curiosidades/amantes-teruel-1032359>

Palermo: ¡Hijo de puta!	Palermo: Quanto adoro le pignatte...
Mónica: ¡Quietos!	Mónica: Fermi!
Palermo: Soy el sudaca que vino a repatriar el oro que ustedes saquearon, hijo de puta.	Palermo: Bastardo!
Nairobi: ¡Denver, páralo!	Nairobi: Palermo!
¡Palermo! ¡Denver, páralo!	Mónica: Fermi!
Palermo: ¡Oro bañado en sangre americana!	Palermo: Io sono il sudaca che si riprenderà l'oro che ci hai rubato, bastardo!
	Nairobi: Denver, fermalo!
	Palermo! Denver, fermalo!
	Palermo: Oro bagnato di sangue americano!

El último ejemplo está tomado de la tercera temporada de la serie, que se estrenó en julio de este año. La historia parecía terminada después de las primeras dos temporadas, pero los creadores han decidido continuar, probablemente también gracias al enorme éxito generado a nivel internacional por las temporadas anteriores. Esta escena es una conversación entre Palermo – un nuevo miembro de la banda – y Gandía, uno de los guardaespaldas del gobernador del Banco de España. En esta temporada la banda del profesor decide hacer otro atraco, y robar el oro del Banco de España. El gobernador y sus guardaespaldas están prisioneros dentro del banco, junto a los otros rehenes, y Gandía empieza a provocar Palermo con insultos, entre los cuales *sudaca*. El término *sudaca* es una forma despectiva utilizada para referirse a los sudamericanos, en particular por los españoles. Palermo es argentino y cuando oye la palabra *sudaca* se enfurece, empieza a golpear a Gandía con un palo y a insultarle a él y a todos los españoles como si estuviera defendiendo a los nativos americanos contra

los colonialistas europeos. Lo que es interesante es la traducción italiana de la conversación: el término *sudaca* se traduce de dos maneras diferentes, o mejor dicho, la primera vez que se menciona no se traduce. Ya que es bastante probable que ninguno de los espectadores italianos que ven la serie conozca el significado de la palabra *sudaca*, la segunda vez que Palermo la pronuncia en la misma frase, *sudaca* se traduce como *sudamericano*. De esta manera, el espectador entiende el significado de la palabra, pero entiende también que el personaje está utilizando una manera no estándar para expresar ese significado. Gracias al contexto, al lenguaje no verbal y a la expresividad de los personajes el espectador italo hablante puede comprender que el término *sudaca* es un insulto, puede aprender una nueva palabra casi sin ni darse cuenta, preservando al mismo tiempo la autenticidad del lenguaje y del estilo de la serie.

Es importante señalar que estos casos representan solo una pequeña parte de todas las referencias culturales que existen en la serie, y que hay varios otros ejemplos en los que los subtituladores han empleado estrategias diferentes, no todo ha sido dejado auténtico, si no los diálogos resultarían casi incomprensibles. No hay, de todas maneras, casos de domesticación, la estrategia más adoptada en estos casos es la generalización:

1)

<p>Moscú: ¿Tú sabes hacer algo?</p> <p>¿Has trabajado alguna vez? ¿Eh?</p> <p>¿Has presentado el currículum en algún sitio?</p> <p>Ah, venga, coño.</p> <p>Denver: El currículum. ¿El currículum para qué? ¿Para sacarte a ti de Alcalá Meco?</p>	<p>Mosca: Sai fare qualcos'altro?</p> <p>Hai mai avuto un lavoro?</p> <p>Hai portato il curriculum da qualche parte?</p> <p>Dai, cazzo.</p> <p>Denver: Il curriculum? Per farci che? Per farti uscire di galera?</p>
--	---

--	--

Un ejemplo de generalización es evidente en esta escena, en la cual Moscú y Denver discuten sobre la situación en la que se encuentran y sobre sus propias vidas. Denver menciona Alcalá Meco, el centro penitenciario de alta seguridad de Alcalá de Henares.¹³⁰ Alcalá Meco es una de las prisiones más conocidas de España, por lo tanto la referencia es bien clara por los españoles que ven la serie. Por supuesto la situación no es la misma por un italiano, que casi seguramente nunca ha escuchado el nombre de la prisión. Por esta razón el subtítulador ha decidido sustituir el nombre propio por el nombre común *galera*, de manera que el mensaje se vehicule de manera clara y eficaz sin tener problemas de incomprensión por el espectador.

2)

Raquel: Creo que te debo una disculpa.	Raquel: Ti devo delle scuse...
Angel: Chist. Déjate de disculpas.	Angel: Non me le devi.
Aunque lo que me llamaste de ligón de bingo y Don Pimpón .	Anche se mi hai chiamato idiota e pagliaccio .
Es lo más humillante que me han dicho en mi puta vida.	Le offese più umilianti che abbia mai ricevuto.
No podía descansar tranquilo en el coma.	Mi hanno tormentato perfino quando ero in coma.

¹³⁰ Centro Penitenciario Alcalá Meco – Madrid II, [en línea]. Disponible en la web: http://www.prisiones.info/centro_penitenciario/madrid/alcala_meco_madrid_II.html

En esta escena Raquel, la inspectora puesta a cargo del caso, habla con su compañero Ángel. El hombre broma sobre una pelea que los dos han tenido poco tiempo antes, y menciona a Don Pimpón, uno de los personajes de Barrio Sésamo, la versión española de la famosa serie de televisión infantil americana *Sesame Street*. Don Pimpón es un muñeco que se parece un poco a un búho humanizado¹³¹, pero no es algo fácil de definir, y tampoco es algo que se conoce fuera de España. En este caso la traducción italiana ha optado por el término más genérico *pagliaccio*, que no corresponde exactamente a la categoría de los personajes de Barrio Sésamo, pero que en este contexto tiene el mismo sentido, y por lo tanto representa una buena alternativa al nombre original.

Decidimos enfocarnos sobre las referencias culturales en *La Casa de Papel*, aunque hay muchísimos aspectos que incorporan la identidad cultural que hace la serie única en su clase. Incluso el “himno” de la serie es un claro ejemplo de esa autenticidad: *Bella Ciao* es la canción símbolo de la historia y de la idea de resistencia que está detrás de toda la serie, y a pesar de ser una canción italiana y por lo tanto no un ejemplo de “españolidad”, la enorme popularidad que la canción ha tenido en todo el mundo desde el estreno de la serie es la demostración de cómo hoy en día también conceptos locales puedan tener un impacto social a nivel global. Una canción cantada por los partisanos italianos durante la segunda guerra mundial ahora se conoce en casi todos los países del mundo, 70 años después de su aparición. Alba Flores, la actriz que interpreta Nairobi, uno de los miembros de la banda y uno de los personajes que hace más chascarrillos “Made in Spain”, ha comentado sobre el tema del toque cultural de la serie:

Si hay algo es más conciencia internacional que se nota en detalles o referencias muy locales de España, como [...] mencionar a Chiquito de la Calzada. Ahí se pueden hacer dos cosas: o se cambia y se pone un referente cultural más universal o vamos a presentarle a todo el mundo a Chiquito, que es mucho más divertido (risas).¹³²

¹³¹ “Por fin sabemos qué era Don Pimpón” [en línea], 3 julio 2019. Disponible en la web: <https://www.publico.es/actualidad/don-pimpon.html>

¹³² Muela, Cesar. “«Si ‘La Casa de Papel’ no hubiera estado en Netflix seguiríamos diciendo que no podemos competir con las series de fuera» Álex Pina, creador de la serie” [en línea],

4.5 *Narcos*: la serie de televisión que ha obligado el mundo entero a leer subtítulos

Otro caso que merece ser analizado es el de *Narcos*, una serie de televisión que representa otro ejemplo de como la industria audiovisual está cambiando en los últimos años. A diferencia de los casos analizados hasta ahora *Narcos* es una serie americana, que cuenta la historia del narcotráfico colombiano durante los años 70 - 90, enfocándose especialmente en la figura de Pablo Escobar. A primera vista no parece nada nuevo, nada muy interesante desde el punto de vista lingüístico o cultural, simplemente otra serie de televisión americana sobre gánsteres y policía. Pero desde el primer episodio se entiende que *Narcos* tiene algo diferente: hasta tres cuartas partes de la serie están en español,¹³³ precisamente todas las conversaciones excepto aquellas entre los agentes americanos de la DEA (*Drug Enforcement Administration*). En una entrevista Andrés Baiz – uno de los directores de la serie – ha comentado la originalidad de *Narcos*:

Es la primera vez que una serie de narcotráfico combina el inglés y el español, los agentes de la Administración para el Control de Drogas de estados Unidos, (DEA, por sus siglas en inglés) y los personajes colombianos, cada uno habla su idioma original, entonces esta serie es mitad en inglés y mitad en español.¹³⁴

El aspecto más relevante es que la serie ha tenido un enorme éxito en muchos países del mundo, obligando no solo a los europeos, africanos y asiáticos a leer subtítulos, sino también a los estadounidenses, a pesar de ser una serie americana. Baiz afirma

13 noviembre 2014. Disponible en la web: <https://www.xataka.com/cine-y-tv/casa-papel-no-hubiera-estado-netflix-seguiriamos-diciendo-que-no-podemos-competir-series-fuera-alex-pina-creador-serie>

¹³³ Martínez, Beatriz. “‘Narcos’, una serie que reivindica el Spanglish” [en línea], 25 agosto 2017. Disponible en la web: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19339062/narcos-una-serie-que-reivindica-el-spanglish/>

¹³⁴ Redacción mundo ejecutivo. “Narcos, la serie que puso EU a leer subtítulos” [en línea], 14 agosto 2017. Disponible en la web: <http://mundoejecutivo.com.mx/ocio-diversion/2016/08/14/narcos-serie-que-puso-eu-leer-subtitulos/>

«creo que ninguna serie antes ha logrado eso, que los americanos lean subtítulos es un milagro en realidad, nunca había pasado antes».¹³⁵ Exactamente como *Roma*, *Narcos* – o por lo menos sus partes en español – no ha sido doblada a ningún idioma, pero su triunfo en el mundo de las series es indiscutible, y prueba de ello es su renuevo para tres temporadas, y ahora un “nuevo” inicio, que sigue el hilo de la trama del narcotráfico pero esta vez en México, con la nueva temporada llamada “*Narcos México*”. La pregunta es, si el tema no es original ni nuevo, y para asistir la mayoría de los espectadores tiene que hacer un esfuerzo de concentración y leer los subtítulos, ¿por qué *Narcos* tiene tanto éxito?

No es la primera vez que Hollywood cuenta la historia de Pablo Escobar, incluso lo hizo pocos años atrás con la película *Escobar: Paradise Lost* (2014), en la que Benicio del Toro interpretaba el famoso narcotraficante hablando inglés con acento colombiano. Aún más reciente es *Loving Pablo* (2017), la película que cuenta la vida de Escobar desde la perspectiva de Virginia Vallejo, la periodista con la cual Pablo tuvo una relación. En este caso el criminal está interpretado por el español Javier Bardem, y en la versión original de la película se puede escuchar cómo el actor ha practicado su acento colombiano para acercarse más a la figura de Escobar, combinando inglés y español. No obstante, en la versión española la voz de Bardem ha sido doblada.¹³⁶

Esta es la técnica que el cine americano utiliza desde su nacimiento para realizar películas ambientadas fuera de los Estados Unidos: buscar actores americanos que tienen orígenes sudamericanos, asiáticos, rusos etc., o actores extranjeros pero que en todo caso hablan perfectamente inglés. Esta solución es obviamente mucho más funcional con respecto a los problemas que podrían ser causados por el empleo de actores extranjeros que hablan su idioma natal. Los obstáculos provocados por las barreras lingüísticas serían probablemente más que sus beneficios. A pesar de todo eso, los creadores de *Narcos* han optado por un *casting* casi completamente hispano,

¹³⁵ Redacción mundo ejecutivo. “Narcos, la serie que puso EU a leer subtítulos” [en línea], 14 agosto 2017. Disponible en la web: <http://mundoejecutivo.com.mx/ocio-diversion/2016/08/14/narcos-serie-que-puso-eu-leer-subtitulos/>

¹³⁶ Millán, Víctor. “Bardem, Wagner Moura o Del Toro: baile de acentos para interpretar a Pablo Escobar” [en línea], 9 marzo 2018. Disponible en la web: https://as.com/epik/2018/03/09/portada/1520599229_005729.html

aceptando el reto de la subtitulación en busca de una autenticidad que todas las otras producciones no habían alcanzado. Naturalmente la autenticidad de *Narcos* no puede ser comparada a la de *Roma* – ya que los actores de la película de Cuarón son todos mexicanos y no todos son actores profesionales – pero por ser una producción americana, una mayoría de actores latinoamericanos representa una buena conquista. Como si los desafíos no fueran bastantes, los creadores de *Narcos* han escogido Wagner Moura, un actor brasileño que antes de la serie no hablaba ni una palabra de español, para interpretar el papel del protagonista, Pablo Escobar. Moura había trabajado antes con uno de los directores de la serie – Jose Padilha, en la película brasileña *Tropa de Elite* – que probablemente lo ha escogido para interpretar el papel de Escobar por su talento, pensando que el idioma no iba a ser una barrera para encajar el personaje.¹³⁷ Para dar vida a Pablo Escobar, el actor, además de engordar 20 kilos, se trasladó a Colombia con su familia durante seis meses, asistiendo a clases de español en la Universidad de Medellín para aprender el idioma y sobre todo el paisa, el dialecto típico de la zona de Medellín.¹³⁸ El éxito de *Narcos* demuestra que Moura ha alcanzado su objetivo, consiguiendo también lo que parecía imposible, que los brasileños se integraran dentro de un mercado, el latino, del que nunca se habían sentido parte.

Es natural preguntarse cuál es la opinión de los colombianos sobre esta serie, producida por americanos e interpretada por una mezcla de actores de todas partes de América Latina. La respuesta es predecible, a pesar de los esfuerzos de los actores, los que hablan el idioma auténtico y que han vivido los años de terror del narcotráfico de Escobar critican duramente la legitimidad de la serie. El público colombiano asegura que los actores no han sabido capturar la verdadera esencia del paisa, e incluso Virginia Vallejo García, la ex amante de Escobar, afirma «Ese actor brasileño es un desastre. Las personas ni quieren ver el segundo episodio de la serie porque él habla en

¹³⁷ Patiño, Frank. “¿Quién es Wagner Moura? Te contamos todo sobre el actor que interpreta a Pablo Escobar” [en línea], 6 marzo 2018. Disponible en la web: <https://poptv.orange.es/curiosidades/quien-es-wagner-moura-te-contamos-todo-sobre-el-actor-que-interpreta-a-pablo-escobar/>

¹³⁸ Martínez, Beatriz. “‘Narcos’, una serie que reivindica el Spanglish” [en línea], 25 agosto 2017. Disponible en la web: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19339062/narcos-una-serie-que-reivindica-el-spanglish/>

portuñol, es una cosa ridícula». ¹³⁹ Esta es la demostración del hecho de que la autenticidad de *Narcos* no es comparable a la de *La Casa de Papel*, ni mucho menos a la de *Roma*. Pero, a pesar de todo, esta serie sigue siendo el símbolo de un importante cambio en la producción cinematográfica americana, porque se ha encargado de romper con muchos de los prejuicios instalados durante décadas dentro de la industria audiovisual que hasta el momento prefería utilizar el inglés como idioma estándar en cualquier tipo de producción que tuviera un mínimo carácter internacional. ¹⁴⁰ Arriesgarse con una producción en dos idiomas, aun sabiendo que muchos países no aceptan de manera positiva los subtítulos, representa un claro ejemplo del cambio, que no se limita al mundo mediático, sino es un cambio cultural y social que influencia gran parte de nuestra sociedad. Se trata de destruir las barreras que nos separan de otros idiomas y disfrutar de la sonoridad y autenticidad que desprende cada uno de ellos como una forma de reflejar y fomentar la diversidad del mundo en el que vivimos. ¹⁴¹

La dualidad entre inglés y español hace que el papel de la lengua sea central en *Narcos*. Exactamente como en *Roma*, el objetivo es dotar de autenticidad a cada uno de los personajes de la serie. Además, la utilización de una lengua o de la otra adquiere un sentido dentro de la narración: la distinción entre los dos idiomas distingue también las dos esferas en las que se mueven los protagonistas, el mundo de los agentes americanos de la DEA, y el mundo del cártel, de los criminales y de Escobar. Así que la lengua – o mejor dicho, las lenguas – funcionan como si ellas también fueran personajes de la historia, son parte de la trama y el espectador acaba prestando mucha atención a los idiomas hablados, mucho más de cuanto haría viendo una película clásica, incluso una subtitulada. Gracias al empleo de las lenguas, *Narcos* ha desafiado las barreras lingüísticas y los problemas causados por ellas en el mundo de la

¹³⁹ “El actor Wagner Moura es un desastre, dice la ex amante de Pablo Escobar” [en línea], 18 octubre 2016. Disponible en la web: <https://www.elcomercio.com/tendencias/actor-wagnermoura-protagonista-narcos-desastre.html>

¹⁴⁰ Martínez, Beatriz. “ ‘Narcos’, una serie que reivindica el Spanglish” [en línea], 25 agosto 2017. Disponible en la web: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19339062/narcos-una-serie-que-reivindica-el-spanglish/>

¹⁴¹ Martínez, Beatriz. “ ‘Narcos’, una serie que reivindica el Spanglish” [en línea], 25 agosto 2017. Disponible en la web: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19339062/narcos-una-serie-que-reivindica-el-spanglish/>

producción audiovisual, problemas que no muchos habían afrontado hasta los últimos años. Ahora existen otros casos similares, como por ejemplo la serie *Sense8*, otra serie Netflix producida en 2015, que como *Narcos* ha intentado abrir el abanico idiomático: la serie cuenta diferentes historias que se entrecruzan y que transcurren en distintos puntos del planeta, y lo hace utilizando actores autóctonos de los diferentes lugares que se expresan en su idioma original, por un total de ocho idiomas diferentes hablados en la serie: inglés, islandés, coreano, español, suajili, maratí y alemán.¹⁴²

Enfocándose en el habla y en el lenguaje, el espectador siempre consigue aprender algunas palabras o expresiones de una película o de una serie que ve, tanto voluntariamente como sin darse cuenta. En el caso de *Narcos* las expresiones más emblemáticas de la serie son las groserías, probablemente por su frecuente empleo y por el énfasis con el cual algunas de estas expresiones son pronunciadas. Naturalmente el protagonista de la historia es el autor de la mayoría de las expresiones más famosas: el habla de Pablo Escobar ha terminado trascendiendo e integrándose en el seno de la cultura popular. Muchos espectadores han terminado asimilando términos que se han convertido en simbólicos gracias a la serie. Es increíble si pensamos en las críticas que Wagner Moura ha recibido por su acento y su español no perfecto, pero ahora todo el mundo cita sus famosos “*Hijoeputa malparido*”. Incluso la propia cadena preguntó a la RAE a través de Twitter cómo se escribía el término correctamente para incorporarlo en los subtítulos. La Real Academia Española contestó que el personaje de Pablo Escobar parecía decir “*higüeputa*” o “*güeputa*”, pero que eran formas poco usadas y lo mejor era escribir “*hijoeputa*”.¹⁴³

El impacto de las expresiones de *Narcos* ha sido tan extenso que incluso la web de enseñanza de idiomas *Babbel* ha lanzado en 2016 una página para aprender a hablar como Pablo Escobar: “Habla como el patrón”. El fundador de *Babbel* explica:

¹⁴² Martínez, Beatriz. “ ‘Narcos’, una serie que reivindica el Spanglish” [en línea], 25 agosto 2017. Disponible en la web: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19339062/narcos-una-serie-que-reivindica-el-spanglish/>

¹⁴³ Martínez, Beatriz. “ ‘Narcos’, una serie que reivindica el Spanglish” [en línea], 25 agosto 2017. Disponible en la web: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19339062/narcos-una-serie-que-reivindica-el-spanglish/>

Mucha gente descubre un idioma a través de películas o series de televisión. Hemos escogido una serie conocida por el público para crear un lazo emotivo con el idioma y hacerlo accesible a quien quiera aprenderlo. [...] La colaboración con Netflix ayuda a que los usuarios conecten con el idioma español como lo hablaría Pablo Escobar, de manera que les resulte divertido y único, no un aburrimiento equiparable al de sentarse en una celda de una prisión colombiana.¹⁴⁴

Es obvio que el deseo de aprender el español para hablar como un narcotraficante no es un ejemplo de progreso, que estos modelos no representan algo a que los jóvenes tienen que aspirar, y que las aplicaciones de los *smartphones* no son la manera adecuada para el aprendizaje de las lenguas extranjeras. Sin embargo, es innegable que todos estos factores son sintomáticos de un fenómeno más amplio, que implica una nueva actitud hacia la subtitulación y hacia las lenguas extranjeras. Sin el empleo del bilingüismo *Narcos* no tendría la popularidad que tiene hoy, y esto representa la demostración de la ganas de los nuevos espectadores de no asistir pasivamente a todo lo que aparece en la pantalla, sino de aprender a través de subtítulos, participar activamente y explorar, descubrir más sobre otros idiomas y culturas.

4.5.1 El lenguaje malsonante en *Narcos*

A lo largo de la serie, el lenguaje malsonante no se tradujo siempre de la misma manera en los subtítulos italianos, hay muchos casos diferentes, pero a pesar de eso las expresiones originales se han grabado en la memoria de los espectadores, que consiguen comprender perfectamente su significado aunque las traducciones fueran cada vez diferentes. Hay varios ejemplos por cada una de las expresiones más comunes, pero nos enfocamos en la más frecuente y emblemática de todas: *hijo de puta* – o *hijoeputa*, *güeputa* etc. – es probablemente la grosería más pronunciada a lo largo de la serie – quizás junto con *malparido* – pero cada vez se utiliza en contextos diferentes, así que a menudo se traduce de manera diferente:

¹⁴⁴ “Nosotros los bandidos: Babel enseña a hablar como el Patrón de la serie ‘Narcos’” [en línea], 5 septiembre 2016. Disponible en la web: <https://press.babel.com/es/releases/2016-09-05-Babel-Narcos-espanol.html>

1)

Gustavo: Tenemos un problema ni el hijo de puta .	Gustavo: Abbiamo un fottutissimo problema.
Pablo: Malparido, matón. Quebró al perro.	Pablo: Bastardo assassino. Ha ucciso il cane.
Gustavo: Me importa un culo. Si no resolvemos esto nos van a quebrar a todos, Pablo. Ven, hombre.	Gustavo: Me ne frego. Se non risolviamo il problema, ci ammazzano tutti. Dai, vieni.
Pablo: Hijo de puta .	Pablo: Figlio di puttana .

Durante esta conversación entre Pablo y su primo, Gustavo, Pablo está extremadamente enfadado con otro personaje, un hombre que ha matado un perro sin tener una razón válida. Aquí tenemos un ejemplo de cómo la expresión *hijo de puta* se utiliza con sentidos diferentes dependiendo del contexto. Mientras que en la última frase el insulto se traduce de manera literal – *figlio di puttana* –, en la primera frase aporta otro significado: se utiliza de manera enfática, como intensificador, para dar la idea de cuánto es grande el problema que los dos tienen. En este caso traducir “*ni el hijo de puta*” literalmente no resultaría adecuado, porque en italiano la expresión no se utiliza en este tipo de contexto, así que el subtitulador ha preferido sustituirla con otro intensificador, “*fottutissimo*”, un adjetivo en lugar de una expresión, manteniendo el estilo grosero y vehiculando el sentido de la frase sin problemas.

Hay otros aspectos relevantes a nivel lingüístico que pueden ser analizados en esta conversación: el verbo *quebrar* se traduce dos veces como *uccidere/ammazzare*,

porque en Colombia puede ser utilizado con significado de matar a un ser vivo.¹⁴⁵ También es interesante notar cómo el lenguaje malsonante ha sido atenuado donde era posible, como por ejemplo en la traducción de “*me importa un culo*”, que se ha transformado en una frase libre de palabrotas pero con el mismo sentido, “*me ne frego*”.

2)

Gustavo: Qué frío tan hijo de puta, ¿no?	Gustavo: Cazzo, si muore di freddo.
¿No hay una chaquetica por ahí para mí?	C'è una giacca per me?
Pablo: Marica...	Pablo: Guarda qui, frocio.
Gustavo: - ¿Qué pasa?	Gustavo: Che c'è?
Pablo: Aquí hay una faldita con su nombre, vea.	Pablo: C'è una minigonna con il tuo nome.
"Gustavo Gaviria".	"Gustavo Gaviria."
Gustavo: Sos bien huevón.	Gustavo: Dammi qua.

Esto es otro caso en el que *hijo de puta* se utiliza como intensificador. Durante otra conversación entre Gustavo y Pablo, Gustavo se queja porque tiene frío, y para enfatizar su frase, en lugar de decir simplemente “*Qué frío*” añade a su exclamación “*tan hijo de puta*”. La traducción, otra vez sin traducir literalmente, ha conseguido conservar la misma énfasis, traduciendo “*si muore di freddo*” en lugar de un más neutro “*che freddo*”, y también ha añadido el término *cazzo* para mantener el estilo del lenguaje grosero.

¹⁴⁵ “Significado de ‘quebrar’ en Latinoamérica” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.asihablamos.com/word/palabra/Quebrar.php>

Aquí también se pueden notar otros elementos en la conversación que indican el tipo de registro lingüístico de la mayoría de los diálogos: *huevo*n y *marica*/*maricón* son otros insultos que aparecen en casi todas las conversaciones, así que cuando no son relevantes para el sentido de la frase o en general para la narración, a menudo se eliminan en la versión italiana. En la última frase por ejemplo la traducción es muy diferente de la versión original, probablemente otra vez para atenuar un poco el nivel de las groserías, aunque esto no es suficiente para justificar la decisión del traductor de modificar totalmente el sentido y la estructura de la frase. En la última frase también se utiliza el *vos*, muy frecuente en los diálogos de la serie, en alternancia con el *usted*, aunque el voseo se utilice en algunas zonas de Colombia no de manera generalizada – como el *usted* – sino de manera confidencial, entre personas de la misma edad o condición,¹⁴⁶ como en este caso.

3)

<p>Limón: Parce, estoy cerca.</p> <p>Hay un tráfico hijo de puta, pero ya voy para allá, hermano.</p> <p>Velasco: Ni tráfico ni que mierda, Limón.</p> <p>¡Yo te necesito ya acá!</p> <p>Tenés que llevarte toda esta mierda.</p> <p>Te venís ya pa' acá. Ya.</p> <p>Limón: Sí, sí. Ya sé, parce, ya sé.</p> <p>Perdoname. Fresco, ya voy para allá.</p>	<p>Limón: Sono qui vicino.</p> <p>C'è un gran traffico, ma sto arrivando.</p> <p>Velasco: Non me ne frega un cazzo del traffico, mi servi qui adesso!</p> <p>Devi prendere questa merda, quindi porta subito qui il culo.</p> <p>Limón: Sì, lo so. Scusami. Arrivo subito.</p>
---	---

¹⁴⁶ Rodas, Albeiro. “Voseo colombiano” [en línea], 14 agosto 2014. Disponible en la web: <https://pasaportecolombiano.wordpress.com/2014/08/14/voseo-colombiano/>

En este diálogo entre dos de los hombres de Escobar, Limón, uno de los dos, define el tráfico *hijo de puta*, para decir que hay mucha confusión en las calles. La traducción también en este caso sustituye la expresión con un simple adjetivo intensificador, pero a diferencia de los casos anteriores aquí se elimina el estilo vulgar de la frase. En el resto del diálogo se intenta conservar el lenguaje grosero, quizás incluso se aumenta con respecto a la versión original, tal vez para compensar la falta de vulgaridad en la primera frase. Aquí también hay otros ejemplos de términos típicos de español de Colombia, como *parce*, diminutivo de *parcero*, que es más o menos el equivalente del inglés *buddy/bro*, pero que como en italiano no tiene un correspondiente adecuado con el mismo sentido – por lo menos no uno que se utilice frecuentemente – en los dos casos ha sido eliminado de la versión traducida.

4)

Hombre 1: Esos tombos hijos de puta están subiendo por la calle 26.	Hombre1: Quei poliziotti di merda sono sulla 26 ^a Strada.
Hombre 2: Listo, <i>parce</i> .	Hombre2: Ricevuto, fratello. Tutto ok.

En otras ocasiones *hijo de puta* ha sido traducido literalmente, o con otros tipos de insultos, dependiendo de su frecuencia o de los límites de espacio en la traducción. Aquí por ejemplo *hijos de puta* se refiere a los policías – los *tombos*, en español coloquial de Colombia – pero en italiano la frase ha sido traducida por *poliziotti di merda*, tal vez también por razones de espacio. En este caso *parce* no ha sido eliminado de los subtítulos italianos, y ha sido traducido como *fratello*, que puede funcionar como correspondiente adecuado, aunque la correspondencia no sea total ya que *parce* se utiliza para referirse a ambos hombres y mujeres. Otras traducciones que se encuentran a lo largo de la serie por *hijo de puta* son *bastardo*, *stronzo*, dependiendo también si la expresión está acompañada por el otro insulto más frecuente de la serie, *malparido*. Ese término viene del verbo *malparir* que significa abortar o

parir antes del tiempo, y en italiano no hay un insulto similar, así que en la mayoría de los casos se traduce como *bastardo* o *figlio di puttana*, uniendo las dos groserías en español en una en italiano.

Ya mencionamos cómo el lenguaje malsonante en los subtítulos muy a menudo se reduce lo más posible, porque algunos autores consideran que ver un insulto escrito resulta muchísimo más agresivo que oírlo¹⁴⁷, así que en muchos casos las groserías se atenúan y se reducen al mínimo para permitir al espectador de comprender el registro vulgar de la conversación, sin sobrecargarlo con demasiadas palabrotas, o con demasiado material lingüístico que tiene que leer.

El caso de *hijo de puta* es simplemente un ejemplo, que sirve para demostrar otra vez el poder de la subtitulación y del aprendizaje a través de los subtítulos: a pesar de estar traducidos cada vez de manera diferente, las expresiones más frecuentes de *Narcos* se han convertido en simbólicos, parte de la cultura popular en muchísimos países, conocidos por todos los aficionados de la serie, unidos como una especie de comunidad virtual que trasciende la nacionalidad, porque todos ven la misma serie no solo en el mismo momento, sino también en el mismo idioma. *Narcos* ha tenido una influencia fundamental a la hora de derrumbar las barreras idiomáticas y crear un nuevo modelo, que ahora más y más series y películas están adoptando.

¹⁴⁷ Roales Ruiz (2017:79)

Conclusiones

Este trabajo de tesis tenía el objetivo de analizar el proceso de traducción de los subtítulos de la película *Roma* del español al italiano, y de hacer una reflexión sobre el papel de la subtitulación en la sociedad actual.

Por lo que se refiere al análisis técnico de los subtítulos, han sido observados resultados diferentes dependiendo de la categoría de análisis examinada: en muchas ocasiones la generalización ha sido elegida como la estrategia de traducción más eficaz, especialmente por lo que concierne los a topónimos y más en general a las referencias culturales, aunque con algunas excepciones. Los alimentos, por ejemplo, han sido elaborados de manera diferente, en algunos casos manteniendo invariada la versión original de los subtítulos y mostrando una tendencia a la extranjerización, y en otros casos tratando de encontrar términos equivalentes en la cultura de la lengua meta, aunque no siempre con mucho éxito. Otro ámbito interesante es el del lenguaje malsonante, ya que cabe destacar una tendencia general a la atenuación de las groserías, y en algunos casos incluso su eliminación. La traducción del humor representa como siempre una de las categorías más complejas y, aunque *Roma* no sea una película cómica, hay algunos ejemplos que han sido abordados con diferentes estrategias, elaborando juegos de palabras correspondientes a los del texto original o eliminando todo el material textual que no tenía relevancia para la comprensión del texto. Finalmente, las canciones y las rimas infantiles han sido traducidas frecuentemente – fenómeno para nada obvio, ya que a menudo los subtítulos de las canciones se omiten porque no se consideran relevantes –, en algunos casos de manera literal y en otros buscando canciones equivalentes en la lengua meta.

Partiendo del caso excepcional de *Roma*, una de las pocas películas no dobladas en ningún idioma que ha conseguido tener un éxito sin precedentes a nivel internacional, la reflexión se ha expandido al nuevo papel que la subtitulación ha empezado a desempeñar en algunos ámbitos. En el ciberespacio, la subtitulación representa el método de traducción por excelencia, y si consideramos la importancia que Internet tiene en nuestras vidas hoy en día, podemos imaginar cuánto el empleo y el consumo

de materiales audiovisuales subtítulos se ha expandido en los últimos años. Gracias a nuevos *software* de traducción para la subtitulación gratuitos, simples y accesibles para todos, y al aumento de la popularidad del fenómeno del *fansubbing* – subtitulación de aficionados – incluso los países que siempre han preferido el doblaje a la subtitulación están empezando progresivamente a acercarse al mundo de los subtítulos. Este proceso es aún más evidente en los grupos más jóvenes, que aprecian mucho también el aspecto didáctico de la subtitulación, que puede representar un poderoso instrumento para el aprendizaje de las lenguas extranjeras. La expansión del área de influencia de la subtitulación ha sido favorecida también por los hábitos de los nuevos consumidores de material audiovisual, que se están acostumbrando a poder disfrutar de cualquier producto inmediatamente, porque gracias a la accesibilidad de información a través de Internet se están transformando en espectadores cada día más impacientes. Las plataformas de *streaming* representan la respuesta perfecta a estas exigencias, ofreciendo una enorme cantidad de material original de todas las partes del mundo, siempre a disposición del consumidor. El espectador ahora tiene mucho poder, tiene la posibilidad de acceder a películas, documentales, series de televisión o dibujos animados en cualquier momento, y puede disfrutar de ellos tanto en la televisión como en su *smartphone*, siempre al alcance de la mano. Además, cada producto puede ser visto en lengua original, doblado, o con subtítulos, disponibles en muchas lenguas. Todos estos factores han permitido a películas como *Roma*, o series de televisión como *La Casa de Papel* o *Narcos* ser conocidas en todo el mundo, manteniendo al mismo tiempo su identidad cultural y lingüística intacta.

La Casa de Papel representa el ejemplo perfecto de como una serie española puede llegar a tener un éxito internacional sin sacrificar nada de su “españolidad”, tanto a nivel de la narración como a nivel lingüístico. La demostración de esto es evidente en sus subtítulos italianos, cuya traducción ha sido parcialmente analizada, mostrando cómo la mayoría de las referencias culturales ha quedado invariada en la versión traducida, mostrando una fuerte tendencia a la extranjerización que en todo caso no ha penalizado la popularidad de la serie, incluso a lo mejor la ha aumentado.

Narcos es otro ejemplo emblemático, ya que aunque sea una serie americana, la arriesgada decisión de filmar más de la mitad de los diálogos en español, obligando a

todos – incluso a los espectadores americanos – a verla con subtítulos, es la prueba de cómo el nuevo acercamiento a la subtitulación ha influenciado a la mayoría de los países del mundo. El análisis de la traducción de algunas de las expresiones más populares de la serie muestra cómo a pesar del “obstáculo” de la lengua española, estas mismas expresiones se han convertido en icónicas en la cultura popular de muchos países.

En conclusión, *Roma*, *La Casa de Papel*, *Narcos* así como muchas otras películas y series de televisión, representan ejemplos de un fenómeno mucho más grande, que no incluye solo Netflix o los jóvenes, sino toda la sociedad, los procesos de globalización y de internalización de los que formamos parte, la revolución tecnológica y social provocada por Internet. La subtitulación y su análisis pueden representar una herramienta eficaz y fundamental para el progreso de este fenómeno.

Bibliografía

- Bertazzoli, Raffaella (2006): *La traduzione. Teorie e metodi*. Roma, Carocci.
- Casarini, Alice y Massidda, Serenella (2017): *Sub Me Do – The development of fansubbing in traditional dubbing countries: the case of Italy*, en Lee, Y, y Orrego Carmona, D. (eds): *Non-Professional Subtitling*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, págs. 63-86.
- Chaume Varela, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Cátedra, Madrid.
- Danan, Martine (1991): *Dubbing as an expression of nationalism*, en *Meta – Journal des traducteurs*. Le Presses de l'Université de Montreal.
- Díaz-Cintas, Jorge (1999): *Dubbing or subtitling: the eternal dilemma*, en *Perspectives: Studies in Translatology*, 7:1, págs. 31-40.
- Díaz-Cintas, Jorge (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*, Ariel.
- Díaz-Cintas, Jorge (2013): *Sobre comunicación audiovisual, Internet, ciberusuarios... y subtítulos*, en Martínez Sierra, Juan José (coord.): *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos*, Universidad de Valencia.

- Díaz-Cintas, Jorge (2014): *La questione della qualità nel sottotitolaggio*, en Garzelli, Beatrice y Baldo, Michela (coord.): *Subtitling and intercultural communication. European languages and beyond*, ETS.
- Díaz-Cintas, Jorge y Muñoz Sánchez, Pablo (2006): *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, en *The Journal of Specialized Translation* (2006).
- Díaz-Cintas, Jorge y Remael, Aline (2008): *Audiovisual translation, subtitling*. Routledge.
- Duro, Miguel (Coord.) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Catedra, Madrid.
- Eco, Umberto (2015 – 3ª edición): *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*. Bompiani, Milano.
- García Yebra, Valentín (1982): *Teoría y práctica de la traducción*. Gredos, Madrid.
- Hurtado Albir, Amparo (2001): *Traducción y traductología – Introducción a la traductología*. Cátedra, Madrid.
- Koolstra, Cees M., Peeters, Allerd L., Spinhof, Herman (2002): *The pros and cons of dubbing and subtitling*.

- Morini, Massimiliano (2007): *La traduzione. Teorie. Strumenti. Pratiche*. Milano, Sironi.
- Osimo, Bruno (1998): *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Firenze, Hoepli. 1998.
- Perego, Elisa (2005): *La traduzione audiovisiva*. Carocci, Roma.
- Perego, Elisa y Taylor, Christopher (2012): *Tradurre l'audiovisivo*. Carocci, Roma.
- Roales Ruiz, Antonio (2017): *Técnicas para la traducción audiovisual: subtitulación*. Escolar y Mayo Editores S.L., Madrid.

Fuentes electrónicas

- Adams, Cindy. “Alfonso Cuarón not releasing color, dubbed version of ‘Roma’” [en línea], Enero 2019. Disponible en la Web: <https://pagesix.com/2019/01/14/alfonso-cuaron-not-releasing-color-dubbed-versions-of-roma/>
- Bosque de Chapultepec [en línea]. Disponible en la web: <https://www.chapultepec.com.mx/index.php>
- Cartelli, Salvatore. “Doppiaggio vs originale: ecco cosa preferiscono i giovani” [en línea], 18 diciembre 2017. Disponible en la web: <http://www.voceleonardo.it/magazine/2017/12/18/doppiaggio-vs-originale-ecco-cosa-preferiscono-i-giovani/>
- Centro Penitenciario Alcalá Meco – Madrid II, [en línea]. Disponible en la web: http://www.prisiones.info/centro_penitenciario/madrid/alcala_meco_madrid_II.htm
1
- Chamaco Roldan, Paula (2014): “*Los subtítulos cinematográficos: un puente entre culturas*” en *Oceánide, número 6* [en línea], 10 febrero 2014. Disponible en la web: <http://oceanide.netne.net/articulos/art6-6.php>
- “Ciudad Neza, una historia de contrastes” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.ngenespanol.com/fotografia/ciudad-neza-historia-contrastes/>
- “Cómicos del siglo XX (10): Dúo Sacapuntas” [en línea], 21 febrero 2017. Disponible en la web: <https://badajozio.com/duo-sacapuntas/>

- Delgado, Jennifer. “La cabalgata de reyes” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.etapainfantil.com/cabalgata-reyes>
- Diez, Beatriz. “"Roma" de Cuarón: 5 traducciones "ridículas" de los subtítulos en España de la aclamada película mexicana”[en línea], 10 enero 2019. Disponible en la web: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46814069>
- “El actor Wagner Moura es un desastre, dice la ex amante de Pablo Escobar” [en línea], 18 octubre 2016. Disponible en la web: <https://www.elcomercio.com/tendencias/actor-wagnermoura-protagonista-narcos-desastre.html>
- “El Corrido, historia, evolución y exponentes de este género musical” [en línea]. Disponible en la web: <https://laletrade.com/genero/corrido/4-definicion>
- “Etimología de *chamaco*”. Disponible en la Web: <http://etimologias.dechile.net/?chamaco>
- Fernández, Juan. “¿Por qué decimos ‘cura sana, culito de rana?’” [en línea], 28 mayo 2017. Disponible en la web: <https://www.elperiodico.com/es/mas-periodico/20170527/por-que-decimos-cura-sana-culito-rana-6059402>
- “Goya” en Universidad Nacional Autónoma de México, [en línea]. Disponible en la web: <https://www.unam.mx/acerca-de-la-unam/identidad-unam/goya>
- Imaginario, Andrea. “Película Roma de Alfonso Cuarón” [en línea], 2018. Disponible en la Web: <https://www.culturagenial.com/es/pelicula-roma-de-alfonso-cuaron/>

- “La historia de Netflix y del futuro de la televisión” [en línea], 24 septiembre 2015. Disponible en la web: <http://www.elrincondemarketing.es/la-historia-de-netflix-y-el-futuro-de-la-television/>
- “Los amantes de Teruel, separados en vida pero no en la muerte” [en línea], 30 mayo 2017. Disponible en la web: <https://okdiario.com/curiosidades/amantes-teruel-1032359>
- “«La Mona»: la nueva droga usada por adolescentes mexicanos” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.clikisalud.net/la-mona-la-nueva-droga-usada-por-adolescentes-mexicanos/>
- Language Learning with Netflix. Disponible en la web: <https://languagelearningwithnetflix.com/>
- “La radio en México: historia” [en línea]. Disponible en la web: <https://radiofmmx.blogspot.com/2013/08/xeph-am.html>
- Lima, Lioman “ ‘Roma’ de Cuarón en los Oscars 2019: 5 claves para entender el aclamado filme del director mexicano con la que vuelve a conquistar México y medio mundo” [en línea], Enero 2019. Disponible en la Web: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46532625>
- Manzano, Alex. “Roma: Alfonso Cuarón rememora su infancia con poesía hiperrealista en una de las películas del año” [en línea], Septiembre 2018. Disponible en la Web: <https://www.espinof.com/criticas/roma-alfonso-cuaron-rememora-su-infancia-poesia-hiperrealista-peliculas-ano>
- “Map of European countries who are dubbing foreign movies vs. countries who use subtitles”, 2017. Disponible en la web:

https://www.reddit.com/r/europe/comments/59zyal/map_of_european_countries_who_are_dubbing_foreign/

- Martínez Ahrens, Jan, “Nace la Ciudad de México y desaparece el Distrito Federal” [en línea], 30 enero 2016. Disponible en la web: https://elpais.com/internacional/2016/01/29/mexico/1454046375_598768.html
- Martínez, Beatriz. “ ‘Narcos’, una serie que reivindica el Spanglish” [en línea], 25 agosto 2017. Disponible en la web: <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19339062/narcos-una-serie-que-reivindica-el-spanglish/>
- Millán, Víctor. “Bardem, Wagner Moura o Del Toro: baile de acentos para interpretar a Pablo Escobar” [en línea], 9 marzo 2018. Disponible en la web: https://as.com/epik/2018/03/09/portada/1520599229_005729.html
- Morales, Manuel. “ ‘Roma’, una película en español subtitulada en español” [en línea], Enero 2019. Disponible en la Web: https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546979782_501950.html
- Muela, Cesar. “«Si ‘La Casa de Papel’ no hubiera estado en Netflix seguiríamos diciendo que no podemos competir con las series de fuera» Álex Pina, creador de la serie” [en línea], 3 julio 2019. Disponible en la web: <https://www.xataka.com/cine-y-tv/casa-papel-no-hubiera-estado-netflix-seguiriamos-diciendo-que-no-podemos-competir-series-fuera-alex-pina-creador-serie>
- “No tengo dinero – Ana Gabriel” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.vagalume.com.br/ana-gabriel/no-tengo-dinero.html>

- “Nosotros los bandidos: Babel enseña a hablar como el Patrón de la serie ‘Narcos’” [en línea], 5 septiembre 2016. Disponible en la web: <https://press.babel.com/es/releases/2016-09-05-Babel-Narcos-espanol.html>
- Ochoa de Olano, Icíar. “Por qué los españoles no vemos cine en V.O.S.” [en línea], 18 febrero 2018. Disponible en la web: <https://www.lasprovincias.es/sociedad/y-vos-por-20180206170530-nt.html>
- “Organo de cilindro” [en línea]. Disponible en la Web: <https://funjdiaz.net/museo/ficha.php?id=86>
- Pacheco, José Emilio. “Pinche, la palabra más autóctona de México, según José Emilio Pacheco” [en línea], 27 enero 2014. Disponible en la web: https://elpais.com/cultura/2014/01/26/actualidad/1390728691_731336.html
- Patiño, Frank. “¿Quién es Wagner Moura? Te contamos todo sobre el actor que interpreta a Pablo Escobar” [en línea], 6 marzo 2018. Disponible en la web: <https://poptv.orange.es/curiosidades/quien-es-wagner-moura-te-contamos-todo-sobre-el-actor-que-interpreta-a-pablo-escobar/>
- “Por fin sabemos qué era Don Pimpón” [en línea], 3 julio 2019. Disponible en la web: <https://www.publico.es/actualidad/don-pimpon.html>
- Redacción mundo ejecutivo. “Narcos, la serie que puso EU a leer subtítulos” [en línea], 14 agosto 2017. Disponible en la web: <http://mundoejecutivo.com.mx/ocio-diversion/2016/08/14/narcos-serie-que-puso-eu-leer-subtitulos/>
- Rodas, Albeiro. “Voseo colombiano” [en línea], 14 agosto 2014. Disponible en la web: <https://pasaportecolombiano.wordpress.com/2014/08/14/voseo-colombiano/>

- Salvá, Nando. “Alfonso Cuarón: ‘el destino del cine es ser visto en pantallas pequeñas’” [en línea], Diciembre 2018. Disponible en la Web: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20181204/entrevista-alfonso-cuaron-estreno-roma-7184416>
- Sesana, Ilaria. “Doppiaggio versus sottotitoli? Quel che conta è la qualità” [en línea], 1 febrero 2018. Disponible en la web: <https://altreconomia.it/doppiaggio-sottotitoli/>
- “Significado de ‘quebrar’ en Latinoamérica” [en línea]. Disponible en la web: <https://www.asihablamos.com/word/palabra/Quebrar.php>
- Uribe, Érika. “Esta es la historia que no conocías de Netflix, el monstruo del contenido original” [en línea], 22 abril 2019. Disponible en la web: <https://www.entrepreneur.com/article/332432>

Diccionarios

- Clave (2012): *Diccionario de uso del español actual*, Madrid, Ediciones SM.
- Dizionario Italiano-Spagnolo / Italiano-Español (2013), Garzanti
- Real Academia Española, Diccionario de la lengua española (DRAE), [en línea]. Disponible en la web: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>

Riassunto

L'obiettivo del presente elaborato è quello di analizzare la traduzione italiana dei sottotitoli di *Roma*, film messicano del 2018 scritto e diretto da Alfonso Cuarón e prodotto da Netflix. Successivamente, considerando la specificità del film, che non è stato doppiato in nessuna lingua ma è stato distribuito nei vari paesi esclusivamente grazie alle sue versioni sottotitolate, si è cercato di fare una riflessione un po' più ampia sul ruolo che la sottotitolazione svolge nella società attuale.

Il lavoro è stato suddiviso in quattro capitoli: il primo tratta della sottotitolazione dei prodotti audiovisivi dal punto di vista teorico; il secondo capitolo introduce la trama del film *Roma* e ne fa una breve analisi dello stile e dei contenuti; nel terzo capitolo viene svolta la vera e propria analisi delle tecniche e delle strategie utilizzate per la realizzazione dei sottotitoli in italiano; infine, il quarto e ultimo capitolo si focalizza sul ruolo della sottotitolazione all'interno della società odierna.

Capitolo 1: la sottotitolazione

Con l'espressione "traduzione audiovisiva" (spesso abbreviata nell'acronimo inglese AVT o in quello italiano e spagnolo TAV), si fa riferimento a tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè i prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo.

Il testo dei prodotti audiovisivi è un testo di tipo multidimensionale, la cui coerenza dipende in gran parte dai meccanismi di coesione stabiliti tra la narrazione verbale e quella visiva. È pertanto una tipologia testuale a sé stante, la cui globalità è generata dalla combinazione di diverse componenti semiotiche. La traduzione audiovisiva deve tenere conto di queste componenti, e anche se il reale oggetto della traduzione rimane esclusivamente il codice linguistico, essa è parte anche degli altri codici e ne è condizionata.

Nonostante abbia iniziato a svilupparsi all'inizio del secolo scorso, la traduzione audiovisiva è divenuta oggetto concreto di discussione solo in tempi recenti, per la precisione dagli anni novanta, specialmente grazie a due fattori: a partire da questo periodo in Europa si è ampliata l'attenzione nei confronti delle minoranze linguistiche, e i media sono diventati il migliore strumento per promuovere l'identità linguistico-culturale; allo stesso tempo si sono sviluppate nuove tecnologie, che hanno permesso una distribuzione sempre maggiore dei prodotti audiovisivi, un accesso più semplice agli stessi e una maggiore efficacia nel processo di traduzione.

I metodi di trasferimento e di adattamento linguistico in cui si esplicita la traduzione audiovisiva sono numerosi, classificati in modo diverso a seconda della loro finalità o della loro forma di presentazione e realizzazione. La sottotitolazione, secondo la definizione di Hurtado Albir, è una forma di traduzione nella quale il testo audiovisivo rimane inalterato, e vi si aggiunge un testo scritto che si trasmette simultaneamente agli enunciati corrispondenti in lingua originale.

La storia della sottotitolazione risale agli inizi del novecento, quando con la nascita del cinema muto appaiono per la prima volta quelli che si possono definire i precursori dei sottotitoli, gli intertitoli. Al fine di facilitare la comprensione di ciò che appariva sullo schermo, tra un fotogramma e l'altro durante la proiezione di un film non era raro inserire brevi sequenze di materiale informativo, dialoghi o commenti descrittivi per accompagnare gli spettatori durante la visione. Con il passare del tempo e grazie all'evoluzione delle tecniche cinematografiche si inizia negli anni venti a sperimentare con il suono, e con la nascita del cinema sonoro nascono anche i primi problemi di traduzione del materiale audiovisivo. Per superare le barriere linguistiche e permettere la distribuzione dei film nei vari paesi vengono adottate svariate soluzioni, ma con il passare del tempo si impongono i metodi di traduzione predominanti fino ad oggi: il doppiaggio e la sottotitolazione.

A seconda dei paesi e per diverse motivazioni si afferma negli anni la preferenza per uno o per l'altro metodo, mentre quello non prescelto viene rifiutato dai consumatori. I paesi europei vengono tradizionalmente divisi in *dubbing countries* e *subtitling countries*, a seconda della predilezione del doppiaggio o della sottotitolazione.

Tuttavia, questa divisione risulta oggi un po' obsoleta, e l'enorme successo di film come *Roma* ne è la prova. Nel terzo capitolo questo argomento è stato analizzato più nel dettaglio.

Dal punto di vista tecnico, si possono individuare le varie fasi processo di sottotitolazione, così come le strategie utilizzate per facilitarne la realizzazione. Esistono infatti tecniche di parametrizzazione che aiutano il traduttore a calcolare il numero di caratteri che ogni sottotitolo può contenere senza oltrepassare il massimo stabilito per una data velocità di lettura. Un altro strumento fondamentale è il *Time Code Reader* (TCR, lettore di codici di tempo), un dispositivo che mostra le ore, i minuti, i secondi e i fotogrammi (o quadri, se si tratta di televisione o video) del materiale audiovisivo e permette al traduttore di calcolare le entrate, le uscite e le durate dei sottotitoli.

Le fasi per realizzare i sottotitoli di un prodotto audiovisivo sono 5:

- 1) Localizzazione: in questa prima fase il traduttore riceve una copia del film e una lista dei sottotitoli, e il suo compito è prima di tutto stabilire i codici di tempo di entrata e uscita di ogni frase del copione, per potervi inserire in seguito i sottotitoli. Da questa fase dipende la qualità delle tappe successive.
- 2) Traduzione: il passo seguente consiste nel realizzare l'effettivo processo di traduzione del copione originale. La traduzione per la sottotitolazione si differenzia da tutti gli altri tipi di traduzione, in quanto comporta un costante sforzo di riduzione e condensazione del testo originale, al fine di creare un testo che mantenga un adeguato equilibrio tra la massima informazione linguistica e il minor tempo e spazio possibile.
- 3) Adattamento: questa fase è contemporanea e complementare a quella di traduzione e consiste nell'adattamento della traduzione ai limiti imposti dai fattori esterni alla lingua, come il tempo, lo spazio, la lunghezza e la dimensione dei sottotitoli, così come la combinazione dei codici linguistico e visivo nello stesso atto di comunicazione.
- 4) Simulazione: in questa tappa si realizza una sovrapposizione dei sottotitoli per una prima proiezione su video, per fare una prova generale e controllare il lavoro del traduttore, correggendo eventuali errori prima di consegnare la traduzione al cliente.

5) Stampa: nell'ultima fase i sottotitoli vengono stampati nella celluloide, in un processo irreversibile, per poi essere dati al cliente.

Il processo di sottotitolazione si è evoluto molto negli ultimi cento anni, soprattutto grazie all'enorme sviluppo delle tecnologie che lo supportano. Tuttavia, non esiste un metodo di sottotitolazione universale e adeguato a tutti i contesti, in quanto i sottotitoli si costruiscono in maniera differente a seconda del prodotto per il quale sono creati. Esistono comunque alcuni parametri e convenzioni sui quali la maggior parte degli esperti concordano, mantenendo sempre il proposito fondamentale che accomuna tutti i tipi di sottotitolazione, ovvero quello di massimizzare la comprensione del film senza sacrificare l'apprezzamento estetico dell'opera audiovisiva. I parametri più importanti da rispettare sono sicuramente quelli spaziali e quelli temporali. Per quanto riguarda i primi, la posizione dei sottotitoli nello schermo deve ostacolare il meno possibile la visione delle immagini, pertanto viene generalmente scelta la parte bassa dello schermo. I sottotitoli vengono posti al centro e vengono quasi sempre suddivisi su due righe, che occupano sempre la stessa posizione sullo schermo durante tutto il film. Il numero massimo di caratteri accettabili su ogni riga varia dai 28 ai 40. Questo numero è stabilito in relazione all'altro parametro fondamentale per la realizzazione dei sottotitoli, quello temporale. È necessario infatti individuare una velocità teorica massima di lettura dello spettatore medio, che è stata fissata a 12 caratteri al secondo. Di conseguenza nasce la "regola dei 6 secondi", che afferma che lo spettatore medio è in grado di leggere e assimilare in sei secondi le informazioni contenute in due righe di sottotitoli. Sei secondi sono quindi il tempo massimo di durata di un sottotitolo: un tempo maggiore causerebbe una rilettura automatica da parte dello spettatore, e un tempo minore ne impedirebbe la comprensione. Fondamentale è anche stabilire i punti di entrata e di uscita dei sottotitoli, che devono cercare di raggiungere la sincronia perfetta con il parlato, e che in ogni caso non devono mai apparire prima dell'inizio del dialogo.

Il rispetto di questi parametri è determinante nel processo di segmentazione dei sottotitoli, fase necessaria nel caso in cui la compagnia di distribuzione cinematografica non fornisca al traduttore una *spotting list* – la lista di dialoghi già suddivisa in sottotitoli – ma solamente il copione originale. Il traduttore deve trovare il

modo di creare porzioni di dialogo della giusta durata e dimensione per permettere una cadenza armonica di lettura, rispettando i criteri semantici e sintattici, senza comunque snaturare la lingua e il contenuto delle frasi. È allo stesso tempo importante rispettare l'interazione tra i sottotitoli e gli altri codici del prodotto audiovisivo: i sottotitoli non possono mai contraddire i gesti, il linguaggio non verbale, le inflessioni della voce dei personaggi mostrati sullo schermo. Quando i tre codici – scritto, visivo e orale – funzionano come un insieme perfettamente integrato, l'obiettivo del traduttore può dirsi raggiunto.

Capitolo 2: *Roma*

Roma è ambientato negli anni settanta nella Colonia Roma, un quartiere residenziale di Città del Messico, e narra la storia di una famiglia della classe media e di Cleo, la domestica della famiglia, una giovane donna di origine mixteca. Cleo si occupa della casa insieme alla collega e amica Adela, ed è molto affezionata ai tre figli della signora Sofia, i quali sono a loro volta molto attaccati a lei come se fosse parte della famiglia. Allo stesso tempo però, si percepisce l'enorme distanza presente tra il mondo di Cleo e Adela, che simbolizzano la sopravvivenza atavica delle culture preispaniche, e il mondo della famiglia di Sofia, che simbolizza la classe medio-alta che aspira al benessere economico, due realtà che pur condividendo spazi e momenti rimangono sempre distaccate, lontane e immutabili. Cleo esce con un ragazzo, Fermín, che la mette incinta per poi sparire, lasciandola in balia delle sue emozioni, che cerca di controllare continuando la sua vita come se nulla fosse. Contemporaneamente anche Sofia, la padrona di casa, viene abbandonata dal marito, e le due donne si trovano a condividere uno stato di abbandono, seppur originato da contesti totalmente differenti. Sullo sfondo di queste vicende di vita quotidiana ci sono i movimenti studenteschi che ebbero luogo in Messico a seguito del '68, tra cui il famoso massacro del Corpus Christi nel 1971, una violenta strage avvenuta a Città del Messico causata dalla repressione brutale di una manifestazione di studenti da parte dei paramilitari. Il massacro è probabilmente l'evento rappresentato anche nel film, un giorno in cui Cleo

si ritrova al centro di una sparatoria, durante la quale incontra Fermín, padre della bambina che porta in grembo. Lo sconvolgimento è tale che le si rompono le acque, ma dopo una corsa all'ospedale la donna dà alla luce una bambina senza vita. La vita ricomincia a trascorrere normalmente, ma durante una breve vacanza che Sofía fa con i figli e Cleo, due dei bambini rischiano di annegare in mare, e vengono salvati dalla domestica. Questo momento di grande tensione porta Cleo a scoppiare in lacrime, per la sua bambina non nata che probabilmente non aveva mai voluto, e per tutte le emozioni tenute dentro fino a quel momento. Finalmente i due mondi si incontrano in un abbraccio tra Cleo, Sofía e i bambini. Il personaggio di Cleo rappresenta la figura attorno alla quale orbita tutto il resto: lei non giudica, non proclama, semplicemente ci mostra i fatti, come una finestra attraverso la quale possiamo entrare a Roma, da una prospettiva intima e personale.

Il ruolo della lingua in *Roma* è fondamentale, lo dimostra il fatto che il film non è stato doppiato in nessuna lingua per una scelta precisa del regista, che ha voluto mantenere autentiche le lingue originali del film, lo spagnolo messicano e il mixteco. Non solo, in un primo momento dopo l'uscita del film, i sottotitoli spagnoli su Netflix erano in spagnolo europeo, scelta che ha causato un'enorme polemica e una aspra critica da parte di Cuarón, che ha contestato il fatto che si sentisse la necessità di tradurre termini dallo spagnolo messicano allo spagnolo europeo. La questione linguistica è centrale, e probabilmente è parte fondamentale del successo internazionale del film.

Capitolo 3: l'analisi della traduzione dei sottotitoli di *Roma*

Per quanto riguarda l'analisi vera e propria del processo di traduzione dallo spagnolo all'italiano dei sottotitoli di *Roma*, alcuni dialoghi del film sono stati suddivisi a seconda delle categorie di traduzione che possono risultare maggiormente problematiche e che solitamente comportano difficoltà per il sottotitolatore. A seguire per ogni categoria sono stati analizzati vari esempi di dialoghi, osservando le strategie adottate dal traduttore per superare gli ostacoli posti dagli elementi del testo originale.

1. Traduzione dei riferimenti geografici

La traduzione dei toponimi rappresenta una sfida per il traduttore non solo di testi audiovisivi ma di tutti i tipi di testo, in quanto non sempre è possibile trasferire le informazioni dal testo di partenza al testo meta senza correre il rischio di perdere parte delle informazioni che per lo spettatore della lingua della cultura di origine sono implicite. A maggior ragione nella sottotitolazione l'obiettivo è sempre quello di ridurre il materiale testuale, mantenendo solo ciò che è essenziale per la comprensione della trama e dello svolgimento del film. Di conseguenza i riferimenti geografici vengono eliminati totalmente in varie occasioni, mentre in altri casi si decide di applicare la tecnica della generalizzazione, utilizzando cioè un termine più generale e neutro per tradurre un altro specifico.

2. Traduzione delle canzoni

Anche le canzoni rappresentano una categoria che genera molti dubbi nell'ambito della traduzione audiovisiva. Sono numerosi i casi di prodotti audiovisivi in cui la traduzione delle canzoni viene totalmente omessa perché non rilevante quanto i dialoghi per la comprensione della trama. Certo, la traduzione dei dialoghi è prioritaria, tuttavia bisognerebbe partire dal presupposto iniziale che se lo spettatore della lingua di origine del film ha la possibilità di comprendere i testi delle canzoni, anche lo spettatore della lingua meta dovrebbe poter godere della stessa opportunità. In *Roma* si possono osservare esempi di canzoni non tradotte e totalmente omesse dai sottotitoli, così come altre tradotte, in modi differenti. Mentre per alcune il testo è stato tradotto letteralmente, per riportare principalmente il contenuto semantico, in altri casi si è cercato di trovare espressioni, canzoni, filastrocche che potessero rappresentare un corrispondente in italiano, in modo da svolgere la stessa funzione nel testo di origine e in quello meta.

3. Traduzione dell'umorismo

Di fronte a esempi di umorismo, battute, giochi di parole all'interno del testo, il traduttore deve stabilire l'importanza che questi hanno e la funzione che

svolgono nella trama generale, per poter decidere il modo in cui trattarli e come approcciarsi alla loro traduzione. In *Roma* si nota la presenza di casi differenti, tradotti di conseguenza in modi differenti: un primo esempio è dato da un dialogo completamente irrilevante per la storia, un dialogo che fa da sfondo e che di conseguenza è stato tradotto in italiano solo in minima parte, quel tanto che basta per far comprendere allo spettatore che si tratta di un dialogo composto da battute e giochi di parole che rappresentano il motivo per cui i personaggi sullo schermo ridono. Un secondo caso invece è stato trattato in modo diverso, in quanto si è cercato di ricreare un gioco di parole della lingua di origine nella lingua meta, riuscendovi però solo in parte.

4. Traduzione del turpiloquio

In linea generale, la tendenza in sottotitolazione è quella di ridurre e attenuare il linguaggio volgare quando possibile, in quanto alcuni esperti sostengono che una parolaccia scritta abbia un impatto molto più forte per lo spettatore rispetto ad una ascoltata. Ciononostante, in alcuni casi le parolacce e gli insulti sono ciò che caratterizza il carattere di un personaggio, risultando quindi essenziali per la trama del film. In *Roma* l'approccio al linguaggio volgare cambia a seconda dei casi, soprattutto per quanto riguarda quegli insulti tipici dello spagnolo messicano, per i quali trovare una traduzione adeguata non è sempre facile.

5. Traduzione degli alimenti

Gli alimenti rappresentano elementi lessicali che sono sempre strettamente relazionati alla cultura di un dato paese, e costituiscono pertanto un'altra categoria problematica per il traduttore. Anche in questo caso la loro traduzione dipende dai casi specifici, sebbene la tendenza generale sia quella della traduzione addomesticante, ovvero la tecnica grazie alla quale gli elementi esotici del testo originale vengono in gran parte eliminati e sostituiti da altri della cultura meta. In *Roma* si possono evidenziare esempi diversi, in alcuni casi i nomi degli alimenti non vengono tradotti ma riportati nella loro forma originale, mentre in altri si cerca di trovare un corrispondente adeguato nella lingua meta, seppur non sempre con successo.

6. Traduzione di altri elementi culturali

Altri riferimenti culturali sono stati trattati in modi diversi a seconda del caso: in alcune occasioni il traduttore ha preferito omettere completamente gli elementi culturali, eliminando intere porzioni di dialogo, probabilmente ritenute non rilevanti. In altri casi si è optato per una generalizzazione, riuscendo in questo modo a trasferire comunque il significato dei dialoghi.

7. Esempi di riduzione

Svariate porzioni di dialogo sono state omesse dalla traduzione in italiano, forse perché ritenute non essenziali per la comprensione generale del film e per non appesantire eccessivamente lo spettatore con troppo materiale testuale quando non ritenuto necessario.

Capitolo 4: la “internetización de la subtitulación”

Roma rappresenta un esempio di come la tradizionale divisione tra *dubbing countries* e *subtitling countries* può ormai considerarsi obsoleta, in quanto è uno dei pochi film che è riuscito ad ottenere un grande successo a livello internazionale pur non essendo stato doppiato in nessun paese. Con l'avvento di internet infatti, i confini che un tempo sembravano invalicabili e che dividevano i paesi che prediligevano il doppiaggio da quelli che prediligevano la sottotitolazione sono diventati via via più sfumati. Grazie allo sviluppo di software per la sottotitolazione sempre più evoluti, e grazie alla caratteristica immediatezza ed economicità di questo metodo traduttivo, la sottotitolazione è diventata la pratica di traduzione per eccellenza in rete, in un fenomeno che Jorge Díaz Cintas definisce la “internetización de la subtitulación”. La società odierna ha favorito la creazione di consumatori impazienti, abituati a disporre di qualunque tipo di informazione e prodotto in tempi sempre più immediati. I prodotti audiovisivi devono essere resi disponibili in tutto il mondo quasi contemporaneamente, e di conseguenza la sottotitolazione, che è rapida, economica e molto flessibile, rappresenta la migliore risposta a queste nuove esigenze di mercato. Oltre ai software professionali per la realizzazione di sottotitoli infatti sono stati

sviluppati altri programmi gratuiti, meno specializzati ma comunque funzionali, che hanno favorito la diffusione dei cosiddetti *fansubbers*. Il *fansubbing* è una pratica di sottotitolazione svolta dagli appassionati di film o serie tv – i fan, da cui viene il nome – per altri appassionati. È una pratica gratuita, e anche se le regole di sottotitolazione non vengono sempre rispettate in modo preciso e corretto e la qualità non è sempre la migliore, rappresenta un esempio dell'importanza che la sottotitolazione sta assumendo per le ultime generazioni e per il mondo del web in generale.

Le piattaforme streaming sono un altro dei mezzi grazie al quale la sottotitolazione sta assumendo un ruolo sempre più di rilievo: i programmi come Netflix permettono ai consumatori di avere sempre a disposizione un'immensa quantità di prodotti audiovisivi pronti per essere visti in qualsiasi momento, da qualsiasi apparecchio elettronico, dalla televisione al cellulare. Oltre che per la facilità di accedere ai suoi contenuti, Netflix, così come le altre piattaforme streaming, si distingue anche per il potere che conferisce al consumatore: lo spettatore ha ora potere decisionale sul prodotto che decide di consumare, può scegliere se guardare film, serie tv, documentari o cartoni animati nella propria lingua, in lingua originale con o senza sottotitoli in una o in un'altra lingua, e se cambia idea può modificare le sue preferenze in ogni momento. Si nota infatti soprattutto nelle generazioni più giovani un nuovo interesse nel guardare film o serie tv in lingua originale sottotitolati a scopi didattici, per imparare la lingua originale del prodotto.

È grazie a tutti questi fattori che oggi un film come *Roma* ha potuto ottenere il suo successo, così come altri film o serie tv hanno raggiunto livelli di fama internazionale che forse, senza il supporto della rivoluzione tecnologica e culturale degli ultimi decenni, non avrebbero mai ottenuto. Un esempio è rappresentato da *La Casa de Papel*, la serie tv di lingua non inglese più vista di Netflix. Questa serie è riuscita a raggiungere le case di quasi tutto il mondo, ottenendo un enorme successo senza tuttavia mai rinunciare alla sua “spagnolità”, al suo carattere autentico che trasmette tratti della cultura spagnola in ogni scena. Ne è la prova la traduzione dei suoi sottotitoli, che mostra una generale tendenza all'estraniamento, mantenendo la maggior parte dei riferimenti culturali presenti nella serie intatti, riportati nei sottotitoli italiani – e non solo – nella loro forma originale, costringendo lo spettatore ad

allargare la sua visione e ad apprendere nuovi concetti, aneddoti, elementi esotici e termini linguistici.

Un altro esempio del potere dell'elemento linguistico nei prodotti audiovisivi delle nuove piattaforme streaming è *Narcos*, una serie tv americana recitata in due lingue: inglese e spagnolo. La decisione di lasciare quasi tre quarti dei dialoghi in spagnolo, per dare l'idea di una maggiore autenticità, è rappresentativa di come l'industria audiovisiva si stia evolvendo e stia cambiando negli ultimi anni. Il successo di *Narcos* a livello internazionale è stato immenso, e in gran parte è dovuto proprio all'importanza della lingua spagnola, che ha reso la serie unica e originale, e che ha permesso ad alcune delle espressioni più tipiche della serie di diventare veri e propri "slogan", conosciuti dai fan di tutto il mondo.

Naturalmente questi fenomeni non devono essere necessariamente considerati come un progresso, in quanto non è di sicuro imitando la lingua dei narcotrafficienti colombiani che si può imparare in modo appropriato lo spagnolo, ma è innegabile che tutti questi elementi contribuiscono a creare nuovi modelli, che abbattano le barriere linguistiche e culturali, e che sono simbolo di una rivoluzione non solo tecnologica, ma anche sociale, che non può essere ignorata e che trova nella sottotitolazione un efficace strumento di diffusione.