



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL  
POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES

*Simetrías y disimetrías entre dos lenguas tipológicamente  
afines (español-italiano) en la traducción audiovisual*

presentada por  
Giuseppe Trovato

Directora: Dra. Carmen Mata Pastor

Málaga, 2024





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Giuseppe Trovato

 <https://orcid.org/0000-0002-2225-6010>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-  
NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización  
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar,  
transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la  
Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)





## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña GIUSEPPE TROVATO

Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA, TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: SIMETRÍAS Y DISIMETRÍAS ENTRE DOS LENGUAS TIPOLOGICAMENTE AFINES (ESPAÑOL-ITALIANO) EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Realizada bajo la tutorización de CARMEN MATA PASTOR y dirección de CARMEN MATA PASTOR (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

### DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 11 de ENERO de 2024

Fdo.: GIUSEPPE TROVATO Doctorando/a	Fdo.: CARMEN MATA PASTOR Tutor/a
Fdo.: CARMEN MATA PASTOR Director/es de tesis	





Málaga a 11 de enero de 2024

CARMEN MATA PASTOR, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

### HACE CONSTAR

Que GIUSEPPE TROVATO, con DN/NIE/pasaporte italiano: \_\_\_\_\_, es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

## “Simetrías y disimetrías entre dos lenguas tipológicamente afines (español-italiano) en la traducción audiovisual”

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 11 de enero de 2024

Fdo. Carmen Mata Pastor



# Agradecimientos

Mi más sincero y auténtico agradecimiento va a la tutora y directora de esta tesis doctoral por compendio de publicaciones, la Dra. Carmen Mata Pastor, quien, aparte de haber sido una excelente guía a lo largo de todo el tiempo necesario para la elaboración de la tesis, es una gran profesional y amiga. Nunca ha escatimado esfuerzos a la hora de orientarme y, al proponerle esta “aventura investigadora”, decidió embarcarse en ella sin titubeos y manifestó mucho interés y entusiasmo.

Aunque pueda parecer inusual, considero que me debo agradecer a mí mismo la motivación que me ha empujado a vivir esta experiencia adicional en el ámbito de mi trayectoria académica, profesional y personal. Como es de esperar, no han faltado momentos de desasosiego, inquietud y ansiedad, pero el hecho de haber llevado a buen puerto esta hazaña me llena de orgullo y alegría.

# Índice

PRESENTACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES.....	1
1. Notas introductorias .....	1
2. Un acercamiento a la traducción audiovisual.....	2
3. Objetivos generales de la Tesis doctoral .....	4
4. Hacia algunas taxonomías de procedimientos traslativos en el ámbito de la traducción audiovisual.....	5
5. Objetivo específico de la Tesis doctoral .....	11
5.1. Simetrías y disimetrías interlingüísticas entre español e italiano.....	13
6. Presentación de las contribuciones científicas que conforman la tesis por compendio de publicaciones.....	14
CAPÍTULO 1 TEORIA E TECNICA DELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA: NOZIONI, CONCETTI E CONFRONTI .....	17
1. Che cos'è la traduzione audiovisiva?.....	17
2. Concetti chiave della traduzione audiovisiva .....	26
2.1. Accessibilità.....	27
2.2. Usabilità.....	28
2.3. Equivalenza.....	29
2.4. Adeguatezza .....	31
3. Gli approcci traduttivi .....	32
4. La traduzione audiovisiva nel contesto europeo: la sottotitolazione e il doppiaggio .....	35
5. La lingua dei film e delle serie televisive.....	39
6. Il Doppiaggio .....	41
7. La sottotitolazione .....	46
8. Sottotitolazione e doppiaggio a confronto.....	52
CAPÍTULO 2 ANALISI DI ALCUNI CASI SPECIFICI IN TRADUZIONE AUDIOVISIVA.....	56
CAPÍTULO 3 MARCADORES DISCURSIVOS Y TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL .....	69
1. Notas introductorias .....	69
2. Breve acotación teóricoconceptual de los marcadores discursivos.....	71
3. <i>Buono, Pues, Vamos</i> . Breve delimitación conceptual.....	76

4.	Planteamiento metodológico del estudio sobre el proceso de traducción audiovisual de los marcadores del discurso.....	79
5.	Equivalentes de traducción en italiano de <i>bueno, pues, vamos</i> .....	81
6.	Reflexiones finales y perspectivas de investigaciones futuras.....	83
CAPÍTULO 4 LENGUAJE SOEZ Y VULGAR Y SU ABORDAJE EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL.....		87
1.	Notas introductorias.....	87
2.	Lenguaje soez y traducción: aportaciones de la lexicografía y la lingüística.....	89
3.	Planteamiento metodológico del estudio sobre el proceso de traducción audiovisual del lenguaje soez y malsonante.....	91
4.	Presentación de los términos vulgares y malsonantes presentes en la serie televisiva.....	93
5.	Resultados del rastreo traductológico.....	94
6.	Comentario de las opciones de traducción.....	96
7.	Las técnicas de traducción más aptas para la transposición del lenguaje soez.....	100
8.	Reflexiones finales.....	102
CAPÍTULO 5 LAS PARTÍCULAS DISCURSIVAS EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: EL CASO DE LA INTERJECCIÓN ITALIANA <i>MAGARI</i> Y SU TRANSPOSICIÓN AL ESPAÑOL.....		106
1.	Notas introductorias.....	106
2.	Breve acotación teórico-conceptual de la partícula <i>magari</i> : una interjección con modalidad epistémica.....	108
3.	Breve sistematización de las opciones de traducción procedentes de los repertorios bibliográficos bilingües.....	113
4.	Planteamiento metodológico y corpus de estudio: el proceso de traducción audiovisual de la interjección <i>magari</i> .....	115
5.	Sistematización de los equivalentes de traducción en castellano de <i>magari</i> .....	116
6.	Reflexiones finales y perspectivas de investigaciones futuras.....	118
CAPÍTULO 6 EL PAPEL DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA DIDÁCTICA DE LAS LENGUAS EXTRANJERAS: LA EXPLOTACIÓN DE LOS SUBTÍTULOS.....		122
1.	Notas introductorias.....	122
2.	Las TIC y la didáctica: un complemento imprescindible.....	124
3.	Potencialidades pedagógicas de la traducción audiovisual en la enseñanza de segundas lenguas.....	125
4.	Ventajas y potencialidades del uso de la subtitulación: un análisis enfocado al alumnado italoéfono.....	128
4.1.	El aprendizaje de los operadores de la conversación en la traducción audiovisual ...	130
4.2.	Los verbos “comodín” (sacar, coger, tomar) en la traducción audiovisual.....	135
5.	Consideraciones conclusivas.....	136

CONCLUSIONES Y PERPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS.....	141
PRESENTAZIONE DELLA TESI IN LINGUA ITALIANA: obiettivi, metodologia, corpus, risultati (para optar a la mención de doctorado europeo/internacional) .....	150
1. Note introduttive.....	150
2. Obiettivi dell'attività di ricerca: il testo audiovisivo .....	153
3. La traduzione del testo audiovisivo .....	156
3.1. Profilo del traduttore audiovisivo.....	160
4. Metodologia.....	164
5. Corpus.....	166
6. Risultati e prospettive di ricerca future .....	169
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	172
WEBGRAFÍA.....	193
DICCIONARIOS BILINGÜES ESPAÑOL-ITALIANO .....	194



## Anexos

- Anexo 1: Estudio traductológico de tres operadores de la conversación del español peninsular (bueno, pues, vamos) mediante la subtitulación hacia el italiano: un estudio basado en la serie «Las chicas del cable».....197
- Anexo 2: El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtitulado en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie *Alguien tiene que morir*.....199
- Anexo 3: El tratamiento de la interjección italiana con modalidad epistémica *magari* en el español peninsular a través del doblaje fílmico: una aproximación lingüística, lexicográfica y traductológica.....201
- Anexo 4: Didáctica de las lenguas y nuevos entornos digitales: el valor pedagógico del subtitulado en la enseñanza del español a italo parlantes.....203

# PRESENTACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL POR COMPENDIO DE PUBLICACIONES

## 1. Notas introductorias

Es un hecho indiscutible que los *Estudios de Traducción* o *Traductología* (*Translation Studies*) es un campo de estudio e indagación que goza ya de una autonomía propia y bien consolidada en el panorama de la investigación. Es una verdad de Perogrullo que ya está superada aquella época en la que se solía incluir a la traducción en la amplia rama de la Lingüística Aplicada, concediéndole, pues, un papel nimio.

Sin lugar a dudas, el mentado “método de gramática y traducción” fue pionero en ese paulatino proceso de consolidación de la traducción como disciplina científica. De hecho, se trataba de fundamentar la enseñanza de una lengua extranjera en el análisis pormenorizado de las reglas gramaticales y sus excepciones para aplicar a continuación los conocimientos adquiridos a la traducción de sintagmas, frases y textos que se llevaba a cabo de la lengua meta a la propia y a la inversa. La L1 (primera lengua) servía como sistema de referencia a la hora de aprender la segunda lengua. Dicho método tuvo su origen en Prusia a finales del siglo XVIII y asumió como modelo el sistema adoptado para enseñar las lenguas clásicas, a saber, el latín y el griego. Es

heredero de la praxis académica alemana y algunos de sus representantes más significativos fueron J. Seidenstücker, K. Plötz, H. S. Ollendor y J. Meidinger.

## 2. Un acercamiento a la traducción audiovisual

Ahora bien, desde finales del siglo XVIII han pasado varios siglos, lo cual atestigua que la traductología ha dado pasos agigantados con el fin de afianzarse desde una perspectiva científica. Sin embargo, como suele pasar en el campo de la investigación, se vislumbran ámbitos nuevos y potencialmente muy fértiles, ya que pueden dar pie a análisis más detallados y minuciosos. Dentro del amplio sector de los *Estudios de Traducción*, uno de los ámbitos que han venido poniéndose muy de moda para asentarse a todos los efectos como un campo de investigación independiente, viene representado desde luego por la traducción audiovisual o traducción de productos audiovisuales. Esta rama más especializada dentro de la traductología se ha dado en llamar *Estudios de Traducción Audiovisual* y es innegable que goza de gran popularidad hoy en día, tanto en el plano de la práctica profesional, como en el de la investigación científica. En este sentido, si realizamos una comparación entre España e Italia –los dos países en torno a cuyas lenguas y culturas va a girar la presente tesis doctoral por compendio de publicaciones– es evidente que España se lleva la palma en cuanto a trabajos científicos que versan sobre la traducción audiovisual. Sin duda, el auge de la traducción audiovisual se debe, entre otros, a estudios pioneros como los llevados a cabo por Jorge Díaz Cintas (Cf. Díaz-

Cintas, J. 2001. *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos) o Frederic Chaume Varela (Cf. Chaume Varela, F. *Cine y Traducción*. Madrid: Cátedra)<sup>1</sup>. En Italia, por el contrario, el interés hacia la traducción audiovisual ha surgido en tiempos más recientes y esto se ha producido en la estela de la tradición española y anglosajona.

Si bien hace veinte años, estos campos de estudio se encontraban en una fase embrionaria y los recursos tecnológicos de los que se disponía no contaban con la sofisticación actual, es posible ahora afirmar sin ambages que las TIC han permitido un desarrollo vertiginoso en el sector audiovisual y no sabemos qué nos depara el futuro, puesto que la ciencia y la técnica corren a pasos acelerados. Lo que sí sabemos es que los fenómenos de la subtitulación y el doblaje se configuran a todos los efectos como actividades que ofrecen importantes salidas profesionales, lo cual queda asimismo reflejado por los numerosos másteres universitarios que se han implantado tanto en España como en Italia, aunque en este último país en medida menor y, sobre todo, en tiempos mucho más recientes. No obstante, la práctica profesional no se vería favorecida si en su base no se hubiese emprendido una sólida, escrupulosa y, ¿por qué no? fructífera labor de investigación que ha redundado en beneficio del afianzamiento de la traducción audiovisual concebida como disciplina científica.

---

<sup>1</sup> A lo largo de esta tesis, iremos mencionando otros estudios e investigaciones que tratan específicamente de traducción audiovisual.

### 3. Objetivos generales de la Tesis doctoral

Los trabajos que vamos a presentar a lo largo de la presente disertación y que conforman y vertebran esta tesis doctoral realizada por compendio de publicaciones se enmarcan de lleno en el ámbito de la traducción audiovisual y se plantean colmar un hueco existente en la producción científica referente a la pareja de lenguas español-italiano. Si bien es cierto que han corrido ríos de tinta en torno a la relación entre estas dos lenguas tradicionalmente calificadas como “lenguas afines” en relación con la práctica traductora, queda aún mucho camino que recorrer si tomamos en consideración la vertiente audiovisual, así como los mecanismos que entran en juego a la hora de llevar a cabo el proceso de traducción mediante actividades asociadas al subtitulado o bien del doblaje fílmico.

Nuestro interés se ha centrado concretamente en el análisis comparativo y traductológico de una serie de aspectos lingüísticos, pragmáticos y culturales en el ámbito de la transposición audiovisual. Lo que hemos pretendido señalar y poner de relieve es que el tratamiento de determinados ítems lingüísticos (marcadores y conectores de la conversación, partículas discursivas, elementos fraseológicos, tacos y vulgarismos) no se puede asemejar al tratamiento que se llevaría a cabo en el ámbito del proceso de traducción “tradicional”<sup>2</sup>. En este sentido, las restricciones espaciotemporales

---

<sup>2</sup> Con la etiqueta “traducción tradicional”, hacemos referencia a la actividad de traducción de textos escritos, ya sea prosa, narrativa o textos con carácter más especializado referentes a los ámbitos de la ciencia, la técnica, la medicina, la economía, el derecho, etc.

(Díaz Cintas, 2001; 2008) marcan una diferencia sustancial que puede determinar resultados a veces completamente distintos.

Por poner un ejemplo, el enlace gramatical subordinante «pues», comúnmente utilizado en un amplio abanico de situaciones comunicativas en el español peninsular, tanto formales como informales, puede recibir varias opciones de traducción en función del tipo de proceso traductor. En el ámbito de la comunicación audiovisual, como veremos en el transcurso de esta tesis doctoral, la tendencia general se orienta hacia la eliminación de este elemento léxico que cuenta con una multiplicidad de funciones y valores semánticos.

Al hilo de lo anteriormente señalado, cabe interrogarse acerca de los factores que hay que tener en la debida cuenta con el fin de que el proceso de transposición audiovisual se efectúe de manera ágil y fluida.

#### **4. Hacia algunas taxonomías de procedimientos traslativos en el ámbito de la traducción audiovisual**

El proceso de traducción se lleva a cabo mediante una serie de operaciones de tipo interlingüístico, de ahí que quepa asimismo prestar mucha atención a los procedimientos traslativos más acordes con los productos audiovisuales que se pretende traducir. Desde este punto de vista, no valdrá cualquier tipología de taxonomía traductológica, sino que, en función de las características distintivas del “texto” objeto de transposición interlingüística, será necesario adoptar determinadas técnicas de traducción. En la actualidad,

una de las clasificaciones de los procedimientos de traducción característicos del ámbito audiovisual remite a la figura de Henrik Gottlieb (1992, pp. 166-168). Su propuesta taxonómica se vertebra en torno a diez procedimientos traductológicos de gran utilidad especialmente a la hora de abordar el subtítulo. A continuación, proporcionamos una tabla que contiene las técnicas que conforman dicha clasificación:

DENOMINACIÓN EN INGLÉS	DENOMINACIÓN EN ESPAÑOL <sup>3</sup>	EXPLICACIÓN
<i>Expansion</i>	Expansión	Adición de explicaciones
<i>Paraphrase</i>	Paráfrasis	Cambio de algún elemento de la frase, necesario en la transposición de la lengua de partida hacia la lengua de llegada
<i>Transfer</i>	Transferencia	Traducción literal
<i>Imitation</i>	Imitación	Reproducción de algunos rasgos (sintácticos o fonéticos) de la lengua de partida
<i>Transcription</i>	Transcripción	Intento de reproducir los sonidos (de los animales por ejemplo)

<sup>3</sup> La taxonomía propuesta está formulada en inglés. Las denominaciones propuestas en lengua española han corrido a nuestro cargo.

<i>Dislocation</i>	Dislocación	Uso de medios lingüísticos distintos para mantener el mismo efecto
<i>Condensation</i>	Condensación	Resumen del texto original sin pérdidas de significado
<i>Decimation</i>	Reducción	Eliminación de una parte del texto original que contiene matices semánticos no fundamentales
<i>Deletion</i>	Supresión	Eliminación total de una parte del texto
<i>Resignation</i>	Renuncia	Imposibilidad de transmitir el significado original

*Tabla 1. Taxonomía de los procedimientos de traducción de Henrik Gottlieb (1992: 166-168)*

Las técnicas de traducción típicas del ámbito audiovisual a las que acabamos de hacer mención, tienen como objetivo agilizar el proceso de subtitulación y resultan idóneas también en el ámbito de la traducción entre lenguas afines como son el español y el italiano, de cara a abordar el fenómeno de la síntesis y reducción que caracteriza a esta parcela de la traducción (Diadori, 2012, p. 225). No obstante, como también hemos puesto de relieve en los artículos que conforman la presente tesis, es posible adoptar igualmente otras propuestas clasificadoras en relación con las técnicas traductológicas. Por ejemplo, la taxonomía formulada por Hurtado Albir en su conocido manual *Traducción y Traductología* (2011, pp. 268-269), que consta de dieciocho



procedimientos traslativos, sigue siendo vigente y la hemos tomado en consideración a la hora de estudiar el proceso de subtitulación que sufre el lenguaje soez y vulgar en la dirección español > italiano. A continuación, presentamos la propuesta de la mencionada traductóloga, aportando algún ejemplo que permita arrojar luz sobre lo apuntado con anterioridad:

1	Adaptación	Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
2	Ampliación lingüística	Se añaden elementos lingüísticos
3	Compresión lingüística	Se sintetizan elementos lingüísticos
4	Amplificación	Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, notas del traductor
5	Elisión	No se formulan elementos de información presentes en el texto original
6	Calco	Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero
7	Compensación	Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido

		reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original
8	Creación discursiva	Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto
9	Descripción	Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función
10	Equivalente acuñado	Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta
11	Generalización	Se utiliza un término o formulación más general o neutro/a
12	Particularización	Se utiliza un término o formulación más preciso/a o concreto/a
13	Modulación	Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento
14	Préstamo	Se integra una palabra o expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio), o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera)

15	Sustitución	Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa.
16	Traducción literal	Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión
17	Transposición	Se cambia la categoría gramatical
18	Variación	Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico

*Tabla 2. Taxonomía de las técnicas de traducción de Hurtado Albir (2011: 269)*

Pues bien, para ejemplificar lo susodicho podemos ofrecer el ejemplo de uso de la técnica conocida como “ampliación lingüística”<sup>4</sup>: el término español «coño» se transpone hacia el italiano mediante el sintagma «porca puttana». Otro caso digno de mención es el siguiente en el que se adopta la técnica de la modulación: «¿Qué coño haces?» = «Chi credi di essere?». Sin embargo, cabe también mencionar la posibilidad, muy frecuente en la traducción audiovisual, de suprimir porciones textuales para que el mensaje fluya sin especiales

<sup>4</sup> Los ejemplos aportados se han extraído de uno de los trabajos elegidos para conformar esta tesis por compendio de publicaciones: Giuseppe Trovato (2021). «El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtítulo en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie "Alguien tiene que morir"». En QUADERNS D'ITALIÀ, vol. 26, pp. 241-256 (ISSN 2014-8828).

pérdidas en el plano del significado: «Callad, maricones» = «Zittil!». En este caso se ha empleado una elisión.

## 5. Objetivo específico de la Tesis doctoral

Sin adentrarnos con demasiada profundidad en los contenidos en los que se va a asentar esta tesis doctoral y en los que profundizaremos en lo sucesivo, lo que sí queremos apuntar es que con el presente trabajo nuestro objetivo prioritario ha sido el de desentrañar el falso mito de la afinidad lingüística entre el español y el italiano. Con esto, no queremos bajo ningún concepto afirmar que no existan planos de simetría –a veces incluso totales– entre los dos idiomas objeto de nuestros análisis e indagaciones.

Sin embargo, con mucha frecuencia se tiende a dar por descontado que un amplio abanico de fenómenos lingüísticos, difieren de una lengua a otra, con mayor o menor claridad. A veces, además, los obstáculos más apremiantes tienen que ver con aspectos que saltan fácilmente a la vista, pero que quedan desatendidos tanto en el proceso de enseñanza-aprendizaje de ambas lenguas, como desde la perspectiva de la reflexión metalingüística, contrastiva y traductológica. Algunos casos que remiten a lo que acabamos de mencionar serían los siguientes:

- *Vivo a Roma* = Vivo en Roma

- *Vado in Germania* =Voy a Alemania
- *Sono in campagna* =Estoy en el campo
- *Vado dal meccanico* =Voy al mecánico
- *Penso a te* =Pienso en ti
- *Approfondiamo questo argomento* =Profundizamos en este tema

Sin entrar en mayores detalles, lo que hemos puesto de manifiesto en los casos arriba presentados es que, al abordar el régimen preposicional, surgen importantes diferencias que no se pueden infravalorar si lo que queremos expresar es un complemento circunstancial de lugar o bien un movimiento hacia un lugar. Es muy probable que un error en el uso de las preposiciones entre el español y el italiano no acarree ningún problema en el plano comunicativo, pero sí puede mermar la credibilidad de un traductor o un profesional en el campo de las lenguas extranjeras y de la mediación lingüística (español e italiano).

A la luz de todo cuanto hemos venido señalando, el parentesco tipológico y filogenético existente entre el español y el italiano debe o debería actuar como un aliciente y propulsar una reflexión concienzuda y escrupulosa en torno a las simetrías y disimetrías que se producen al entrar en contacto dos lenguas tradicionalmente clasificadas como afines y próximas. Todo esto se ha realizado teniendo siempre en mente un proceso de sistematización lingüística que redunde en beneficio, tanto del proceso de enseñanza-aprendizaje de ambos idiomas como de la práctica traductora en una óptica contrastiva.

## 5.1. Simetrías y disimetrías interlingüísticas entre español e italiano

El fenómeno de las simetrías y disimetrías interlingüísticas entre el español y el italiano en el ámbito de la traducción audiovisual ha sido precisamente el motor que nos ha movido a la hora de estudiar los mecanismos que intervienen a lo largo del proceso de traducción. De hecho, llevamos aproximadamente tres años dedicándonos a la investigación en traducción audiovisual y nuestro interés prioritario siempre ha ido dirigido al cotejo interlingüístico entre español e italiano. Está claro que la labor de comparación interlingüística solo es posible si se lleva a cabo una metodología idónea que, según nuestro parecer, se asienta en los postulados de la Lingüística de corpus, o sea, una rama de la lingüística que fundamenta sus investigaciones en datos conseguidos a través de corpus, a saber, muestras reales de uso de la lengua. En realidad, el término no define una disciplina lingüística, como lo pueden ser los ámbitos de la morfología, la sintaxis o la pragmática, sino un planteamiento metodológico que es posible llevar a cabo desde disciplinas diversas. Este enfoque se contrapone a una metodología basada fundamentalmente en la introspección, pues no arrojaría resultados realmente objetivos y fehacientes.

## 6. Presentación de las contribuciones científicas que conforman la tesis por compendio de publicaciones

Asentadas estas premisas que nos han guiado a la hora de ilustrar a grandes rasgos los contenidos que vamos a desarrollar en esta tesis doctoral por compendio de publicaciones, vamos ahora a presentar los artículos escogidos. Si bien para defender una tesis doctoral por compendio de publicaciones, hacían falta tres trabajos científicos, nosotros nos hemos decantado por presentar cuatro contribuciones que giran alrededor del *leit-motiv* de esta tesis, es decir, las simetrías y disimetrías entre dos lenguas tipológicamente afines (español-italiano) en la traducción audiovisual. Las cuatro aportaciones son todas artículos en revistas especializadas en traducción y lingüística aplicada (*Trabalhos em Linguística Aplicada*), didáctica de las lenguas extranjeras (*Lenguaje y Textos*), estudios de filología hispánica (*Artifara*) e italianística (*Quaderns d'Italia*).

Se trata de revistas con un elevado índice de impacto científico en sus respectivos ámbitos de referencia y están presentes en numerosas bases de datos que atestiguan su carácter científico, así como su difusión (Latindex, Dialnet, Miar, Web of Science, por mencionar algunas). Su publicación está comprendida entre el año 2021 y el año 2023 y en cuanto a su distribución geográfica, podemos señalar que dos revistas pertenecen al panorama español, una es italiana y la última es de Brasil.

En la siguiente tabla, presentamos de forma esquemática los cuatro trabajos que constituyen nuestra tesis doctoral por compendio de publicaciones:

	AÑO	TÍTULO	REVISTA	PÁGINAS
1	2021	<i>Didáctica de las lenguas y nuevos entornos digitales: el valor pedagógico del subtítulo en la enseñanza del español a italo parlantes</i>	<b>Lenguaje y Textos</b> , n. 54 (España)	pp. 5-18
2	2021	<i>El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtítulo en la dirección español &gt; italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie «Alguien tiene que morir»</i>	<b>Quaderns d'Italià</b> , n. 26 (España)	pp. 241-256
3	2022	<i>El tratamiento de la interjección italiana con modalidad epistémica 'magari' en el español peninsular a través del doblaje fílmico: una aproximación lingüística, lexicográfica y traductológica</i>	<b>Artifara</b> , n. 21.1 (Italia)	pp. 431-445



4	2023	<i>Estudio traductológico de tres operadores de la conversación del español peninsular (bueno, pues, vamos) mediante la subtitulación hacia el italiano: un estudio basado en la serie «Las chicas del cable»</i>	<b>Trabalhos em Linguística Aplicada, n. 62 (Brasil)</b>	pp. 34-57
---	------	---	--	-----------

*Tabla 3. Artículos que conforman la tesis por compendio de publicaciones*

En los próximos apartados de la tesis, iremos ahondando en la temática de las simetrías y disimetrías lingüísticas entre español e italiano en el campo de la traducción audiovisual, mediante los cuatro artículos que componen el compendio de publicaciones y apuntaremos los principales objetivos y, a continuación, resultados de nuestra labor de investigación.

# CAPÍTULO 1

## TEORIA E TECNICA DELLA TRADUZIONE AUDIOVISIVA: NOZIONI, CONCETTI E CONFRONTI

### 1. Che cos'è la traduzione audiovisiva?

Con l'espressione "traduzione audiovisiva" si fa riferimento a "tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano contemporaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio" (Perego, 2014, p. 7), siano essi film, telefilm, cartoni animati, documentari, videogiochi, ecc.

Il testo audiovisivo costituisce, infatti, una tipologia testuale tipica, caratterizzata dalla combinazione di diverse componenti semiotiche, comprendenti la sfera verbale, la sfera sonora e la sfera visiva, che insieme danno origine ad un complesso testo multimodale. Possono risultare utili a riguardo le definizioni fornite da Kress, van Leeuwen e Thibault, per i quali la multimodalità può essere descritta come:

[...] the use of several semiotic modes in the design of a semiotic product or event, together with a particular way in which these modes are combined (Kress, Van Leeuwen, 2001, p. 20)

Si tratta specificamente dell'uso di diverse modalità semiotiche nell'elaborazione di un prodotto o evento semiotico, nonché il modo specifico in cui queste vengono combinate. D'altra parte, i testi multimodali sono definiti come:

[...] texts which combine and integrate the meaning-making resources of more than one semiotic modality — for example language, gesture, movement, visual images, sound and so on — in order to produce a text-specific meaning (Thibault, 2000, p. 47)

ovvero testi che combinano e integrano le risorse che generano significato di più di una modalità semiotica (ad esempio la lingua, i gesti, i movimenti, le immagini vive, i suoni e così via) per produrre un significato specifico relativo al testo.

In questa prospettiva, risulta dunque evidente come i film e i programmi televisivi in genere, possano rappresentare degli esempi archetipici della multimodalità, poiché in essi il significato non è trasmesso esclusivamente dalla

lingua<sup>5</sup>, ma anche da altri canali semiotici. Il canale sonoro, composto da musica, silenzi, rumori di sottofondo, può di fatto contribuire alla connotazione della sequenza, ad esempio creando suspense o attribuendo un tono sereno alla scena. Allo stesso modo, anche il canale visivo è costituito da simboli che possono aiutare lo spettatore nella corretta interpretazione di una scena e/o contesto, così ad esempio l'utilizzo di abiti d'epoca può indicare il periodo storico in cui è ambientato un film, o ancora il linguaggio del corpo di uno dei personaggi di un film o di una serie televisiva (la postura, la gestualità, lo sguardo, ecc.) può rivelare quale sia il suo atteggiamento verso un interlocutore o il suo stato d'animo. Tuttavia, è comunque necessario prestare particolare attenzione al fatto che, benché alcuni gesti siano universali, altri sono tipici di determinate culture o addirittura cambiano di significato da una cultura all'altra, mentre altri ancora hanno usi diversi, ma ciò che è fondamentale è che, indipendentemente da questo, tutti hanno un significato.

La traduzione audiovisiva consiste dunque nell'intervenire sull'aspetto linguistico di un prodotto audiovisivo, al fine di permetterne la circolazione in un mercato diverso da quello per cui era stato originariamente pensato. In altre parole si tratta di trasferire il significato globale di un testo di origine per poi produrre un nuovo testo, equivalente a quello di origine, in un'altra lingua. Tuttavia, quando il testo di origine è un testo multimodale, il traduttore audiovisivo incontrerà più difficoltà dovendo sottostare a vincoli di natura

---

<sup>5</sup> Lingua intesa nella sua componente verbale (lingua orale sotto forma di parlato spontaneo, parlato letto ad alta voce e parlato-recitato) e non verbale (lingua scritta sotto forma di sottotitoli, intertitoli, didascalie, parole isolate in sovrainpressione sullo schermo e scritte presenti nel setting).

diversa rispetto a quelli incontrati da traduttori di testi letterari, tecnici o giuridici, poiché la natura intersemiotica e multimodale del testo audiovisivo impone al traduttore di tenere in considerazione l'interrelazione tra iconico e verbale. Ogni modalità semiotica è infatti portatrice di un significato fondamentale ai fini della comprensione del testo nella sua totalità e, pertanto, non deve essere trascurata dal traduttore. In altre parole, il destinatario di un testo audiovisivo può cogliere appieno il messaggio e recepirne ogni sfumatura solamente se può usufruire di tutti i segnali simultaneamente. La maggiore difficoltà della traduzione audiovisiva risiede quindi nel fatto che essa deve restituire parallelamente al senso degli elementi verbali quello degli elementi non verbali.

L'interesse verso questa disciplina è comunque piuttosto recente e le sue origini possono essere rintracciate nella nascita del cinema sonoro, verso la fine degli anni Venti del Novecento. Benché il passaggio dal cinema muto al cinema sonoro sia avvenuto gradualmente, in un arco di tempo che si protrae all'incirca tra il 1919 e il 1930, sin da subito si è sentita l'esigenza di tradurre i film importati, abbattendo le barriere linguistiche e permettendo la circolazione di prodotti filmici al di fuori del mercato cinematografico per cui erano stati originariamente concepiti. Una delle prime soluzioni a cui si è fatto ricorso per far fronte alla necessità di offrire adattamenti linguistici e culturali di determinate produzioni cinematografiche ai diversi pubblici nazionali, fu la pratica delle edizioni multiple la quale, protrattasi approssimativamente dalle origini del cinema sonoro fino alla metà degli anni Trenta, consiste nel girare lo stesso film in versioni linguistiche diverse. In un primo periodo agli attori veniva

richiesto di girare più volte lo stesso film, usando di volta in volta una lingua differente, in modo tale da realizzare più versioni che avrebbero poi potuto essere distribuite nei Paesi corrispondenti alle lingue utilizzate. In seguito si passò alla realizzazione di veri e propri “film paralleli” (Cf. Paolinelli e Di Fortunato, 2005, p. 1), una pratica secondo la quale uno stesso film veniva girato più volte non dagli stessi attori bensì da attori e registi di nazionalità differente, parlanti la lingua dei Paesi in cui poi il film sarebbe stato distribuito, che si alternavano sullo stesso set cinematografico. Queste pratiche sono risultate però macchinose e anche piuttosto costose, ed è per questo motivo che successivamente, grazie allo sviluppo di nuove tecnologie, iniziarono ad essere sostituite da nuove strategie più rapide e versatili, che oggi costituiscono il moderno campo di modalità della traduzione audiovisiva.

Ad ogni modo, l'attenzione verso questo nuovo settore è andata sempre più crescendo e già nel 1995, in occasione del centenario della nascita del cinema, il Consiglio Europeo aveva organizzato un forum incentrato sul trasferimento linguistico e sulla traduzione audiovisiva. Si è trattato di un evento che ha poi avuto risvolti positivi in termini di interesse verso questa branca della traduzione che da quel momento in poi è stata sempre più oggetto di pubblicazioni accademiche e scientifiche e di convegni, conferenze e seminari nazionali ed internazionali organizzati con una certa regolarità.

Un altro fattore importante che ha contribuito all'affermazione, nonché al consolidamento di questa disciplina è la convergenza di circostanze socioculturali favorevoli che ne hanno permesso la diffusione capillare. Tra esse

innanzitutto la nuova consapevolezza linguistica che si sviluppa in Europa verso la fine del Novecento, quando le minoranze linguistiche cominciano ad essere riconsiderate e ai media viene affidato il compito di trasmettere le identità linguistico-culturali, promuovendone la diffusione e favorendo la comunicazione.

Le origini recenti della traduzione audiovisiva e il fatto che essa sia caratterizzata da una situazione ancora variabile e in continuo sviluppo, hanno inciso sulla terminologia usata per definirla. In un primo momento si è parlato infatti di “film translation” (traduzione filmica) (Perego, 2014, p. 8), poiché i primi studi in questo campo sono stati effettuati in un periodo in cui la televisione non aveva ancora raggiunto il livello di diffusione odierno e, pertanto, l’espressione tendeva a sottolineare la natura del prodotto che era oggetto della traduzione, vale a dire il dialogo del film. Un’altra definizione risalente sempre ai primi periodi dello sviluppo della disciplina è “screen translation” (traduzione per lo schermo) (Perego, 2014, p. 8), formula che mette in evidenza il mezzo di distribuzione dei prodotti mandati in onda, ossia lo schermo televisivo, del cinema o, in tempi più recenti, di computer, tablet e smart phones. Solo quando successivamente si arriverà a parlare di “language transfer” (trasferimento linguistico) (Perego, 2014, p. 8), ponendo quindi l’accento sulla componente verbale del prodotto audiovisivo, si sentirà la necessità di introdurre la nuova definizione, di più ampio respiro e quella che si è affermata oggi, “audiovisual translation” (traduzione audiovisiva), -espressione spesso abbreviata con l’acronimo inglese AVT o con quello italiano TAV- che possa fare

riferimento alla natura intersemiotica dei prodotti cinematografici e televisivi i cui dialoghi vengono tradotti.

Quest'ultima definizione sembra essere la più adatta poiché, tenendo conto della vera essenza del testo originale, il cui aspetto peculiare è proprio l'azione simultanea di molteplici canali semiotici al fine della trasmissione del messaggio, sottolinea in modo maggiore la dimensione audiovisiva in cui si inserisce il testo da tradurre, piuttosto che la natura dei testi stessi che è al contrario molto variabile. Questo tipo di designazione è anche preferibile perché racchiude le precedenti definizioni di "traduzione filmica" e "traduzione per lo schermo" che sono invece più specifiche, mettendo comunque in evidenza caratteristiche comuni ad entrambe, come se queste ultime definizioni rappresentassero gli iponimi dell'iperonimo "traduzione audiovisiva", che li comprende e, allo stesso tempo, consente di inglobare e collegare tra loro molteplici categorie di testi audiovisivi, come film, documentari, notiziari, reportage, talk-shows, serie e programmi televisivi e pubblicità.

I metodi di trasferimento linguistico in cui si realizza la traduzione sono numerosi e di varia natura, e se tra i più conosciuti e diffusi rientrano sicuramente il doppiaggio e la sottotitolazione, a questi ultimi si aggiungono altre modalità di traduzione meno note. Le classificazioni in merito sono molteplici ma, tenendo come punto di riferimento la classificazione proposta da Yves Gambier, i tipi di trasferimento linguistico individuati sono tredici: sottotitolazione interlinguistica, doppiaggio, interpretazione simultanea, interpretazione consecutiva, voice-over, commento libero, traduzione



simultanea, produzione multilingue, traduzione degli script, sottotitolazione simultanea, sopratitolazione, sottotitolazione intralinguistica per sordi, audiodescrizione per ciechi (Cf. Gambier, 2003).

A questi metodi successivamente si sono affiancate tecniche nuove come ad esempio il *respeaking* per la televisione. Queste diverse forme di traduzione audiovisiva si differenziano per i modi in cui i dialoghi originali sono trasposti, ed è basandosi su questo presupposto che, come Gambier, altri studiosi di traduzione hanno cercato di raggrupparle in base a caratteristiche comuni, a seconda del trattamento che subiscono i dialoghi originali e di come la loro versione tradotta è adattata e presentata al pubblico. In linea di massima, è possibile affermare che le caratteristiche comuni alle varie forme di traduzione audiovisiva siano il fatto di lasciare invariati gli elementi sonori e iconografici, a meno che il traduttore non ritenga che sia necessario fornire qualche tipo di spiegazione per il pubblico della cultura d'arrivo, per abbinarli successivamente a un testo in una lingua differente da quella in cui erano stati originariamente codificati, in cui il testo può essere nella forma scritta (sottotitoli) o verbale (doppiaggio, voice-over, *respeaking*). Si distanziano naturalmente da questo tipo di definizione la sottotitolazione per sordi, in cui il dialogo è riproposto in forma scritta e semplificata ma non è tradotto, e l'audiodescrizione per i non vedenti o ipovedenti, che non consiste in una traduzione, ma piuttosto nell'esplicitazione verbale di elementi iconografici e immagini o, come l'ha definita Joel Snyder, uno dei maggiori esponenti del settore, "il visivo reso verbale" (2008, p. 15).

A questo proposito è utile ricordare la tripartizione dei tipi di traduzione delineata dal linguista formalista russo Roman Jakobson nel famoso saggio “On Linguistic Aspects of Translation” (1966). In questo scritto, Jakobson, membro della Scuola di Praga, distingue tre tipi di traduzione:

- la traduzione intralinguistica;
- la traduzione interlinguistica;
- la traduzione intersemiotica.

La traduzione intralinguistica, anche detta “riformulazione” (Cf. Bertazzoli, 2015), consiste nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni linguistici della stessa lingua, senza che avvenga quindi un passaggio tra sistemi linguistici. La traduzione intralinguistica, o “traduzione propriamente detta” (Cf. Bertazzoli, 2015) consiste invece nell’interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un’altra lingua e coinvolge pertanto due sistemi linguistici differenti, una lingua di partenza (LP) e da una lingua d’arrivo (LA). Infine, la traduzione intersemiotica consiste nell’interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi non linguistici.

Risulta evidente dunque che forme di traduzione moderne facenti parte della traduzione audiovisiva, come il doppiaggio e la sottotitolazione, pur essendo recenti, rientrano comunque nella categoria più generale e classica di traduzione intersemiotica poiché, nel processo di adattamento dei dialoghi

finalizzato al doppiaggio, i doppiatori altro non sono che attori che recitano battute in una lingua diversa da quella del film originale, basandosi su uno script tradotto, e i sottotitoli consistono nelle battute tradotte di un film o programma che scorrono in sovrapposizione sullo schermo. In entrambi i casi avviene un passaggio da un codice a un altro e, inoltre, quando in questo tipo di traduzione intersemiotica, definita anche “trasmutazione” (Cf. Bertazzoli, 2015), si cambiano i sistemi linguistici coinvolti, si parla anche contemporaneamente di traduzione interlinguistica.

## **2. Concetti chiave della traduzione audiovisiva**

Di seguito, esponiamo alcuni concetti cardine della teoria e tecnica della traduzione audiovisiva:

- Accessibilità;
- Usabilità;
- Equivalenza;
- Adeguatezza.

## 2.1. Accessibilità

Come è stato affermato in precedenza, lo scopo della traduzione audiovisiva, e di conseguenza dei traduttori audiovisivi e degli studiosi della disciplina, è stato, sin dalle sue origini, quello di eliminare le barriere linguistiche e sensoriali per rendere i prodotti audiovisivi accessibili al maggior numero possibile di persone. È in virtù di questo presupposto che nel tempo hanno preso piede le nozioni di “usabilità” ed “accessibilità” (Cf. Perego e Taylor, 2012). L’accessibilità, come si può leggere sul sito del Segretariato Sociale della RAI, è “il livello di fruibilità”<sup>6</sup> di qualcosa, il che implica che un prodotto, bene o servizio possa essere usato a prescindere da impedimenti fisici o cognitivi dell’utente e raggiungibile “da un numero sempre maggiore di persone in un numero sempre maggiore di situazioni” (Cf. Henry, 2002). Alla base di questo concetto vi è il riconoscimento dei potenziali limiti di natura percettiva e sensoriale dell’essere umano ed è per questo che si tratta di una nozione spesso associata ai diritti delle fasce più vulnerabili della società a cui va assicurata la riduzione della condizione di svantaggio in cui si trovano. Un esempio di accessibilità si può riscontrare, nel campo della traduzione audiovisiva, nel fatto che modalità quali la descrizione audiovisiva per non vedenti e la sottotitolazione intralinguistica per sordi non siano più tanto marginali, ma abbiano acquisito valore e importanza, dal momento che, pur non comportando il passaggio da una lingua di partenza ad una lingua d’arrivo, è pur sempre vero

---

<sup>6</sup> Información extraída de la página web de la RAI italiana: <http://www.segretariatosociale.rai.it>.

che rappresentino la nuova sensibilità acquisita nei confronti di fasce di pubblico dei prodotti audiovisivi più fragili, che vengono in questo modo tutelate.

## 2.2. Usabilità

Strettamente collegata al concetto di accessibilità, è la nozione di usabilità, ovvero la qualità che rende un prodotto efficace e soddisfacente per l'utente e che si riferisce al grado di semplicità di uso di un prodotto: più un prodotto è facile ed intuitivo da usare, maggiore è il suo livello di usabilità.

Uno dei maggiori studiosi di usabilità, e in particolare di usabilità sul web, è l'informatico danese Jakob Nielsen, dal cui lavoro è possibile trarre alcune definizioni dell'usabilità da applicare nell'ambito della traduzione audiovisiva. Tra le principali caratteristiche dell'usabilità figurano la facilità di apprendimento, definita come *learnability*, che si riferisce alla velocità con cui l'utente impara ad interfacciarsi con il prodotto e ad utilizzarlo; l'*efficiency*, l'efficienza d'uso, ossia la velocità con cui l'utente riesce ad utilizzare il prodotto; la *memorability*, ossia la capacità di riutilizzare senza particolari problemi un prodotto di cui già si erano apprese le modalità d'utilizzo; gli *errors*, vale a dire la frequenza degli errori e la capacità dell'utente di reagire a tali errori; la soddisfazione dell'utente, *satisfaction*, che riguarda il grado di gratificazione che l'uso del prodotto è in grado di generare nell'utente (Cf. Nielsen, 2002).

Tutte queste proprietà si sono rivelate molto utili non solo in relazione alle due modalità di traduzione audiovisiva volte a rendere accessibili i prodotti

audiovisivi per quelle fasce di spettatori con disabilità sensoriali, ma anche per creare una sorta di griglia di valutazione che possa mettere in luce quali siano le forme di traduzioni più gradevoli e usabili di altre. È tuttavia importante tenere a mente che le nozioni di accessibilità e usabilità, spesso considerate con la stessa accezione, non sono assimilabili ma sono due concetti ben distinti, collegati tra loro e generalmente consecutivi, poiché un prodotto o un servizio deve essere prima di tutto accessibile e per poi poter essere considerato in termini di usabilità.

### 2.3. Equivalenza

Altro concetto importante in generale in ambito traduttivo, è quello di equivalenza, termine usato per descrivere il tipo di relazioni che intercorrono tra il testo originale, prototesto e il testo tradotto, metatesto. L'equivalenza può avvenire a livello di parola o di unità lessicali (le unità più piccole del prototesto che hanno un equivalente nel metatesto; le unità traduttive o di pensiero su cui agisce il traduttore e che possono essere rappresentate da singole parole, collocazioni o frasi) (Cf. Vinay y Darbelnet, 1958).

Secondo Jakobson, un'equivalenza completa tra i sistemi linguistici e culturali del testo di partenza e del testo di arrivo è pressoché impossibile, soprattutto quando le lingue e culture coinvolte nel processo traduttivo sono molto distanti tra loro, ed è per questo motivo che se in un primo momento si preferiva parlare di equivalenza formale, ossia una corrispondenza parola per

parola che rimanda a un tipo di traduzione letterale, in tempi più recenti si predilige un approccio di equivalenza dinamica, la *dynamic equivalence* teorizzata dal traduttore Eugene Nida e ripresa da Hatim e Munday secondo cui l'impatto di una traduzione deve essere lo stesso che era stato pensato per i lettori, nel caso di traduzione letteraria, o per gli spettatori, nel caso di traduzione audiovisiva, del prodotto originario, dal momento che:

[...] It is only when a translation produces in the audience a response which is essentially the same as that of the original audience that the translation can be said to be dynamically equivalent to its source text.

(Hatim y Munday, 2004, p. 47)

A questo tipo di equivalenza si ricollega il tipo di traduzione obliqua ipotizzata dagli studiosi canadesi Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet (1958), secondo i quali ricorrere a espressioni equivalenti significa utilizzare, nel metatesto, espressioni che funzionino e siano attinenti alle circostanze comunicative tanto quanto lo erano le espressioni del prototesto, cercando di conferire al testo tradotto la maggiore naturalezza espressiva possibile, prescindendo dalla forma linguistica impiegata.

Questo concetto è fondamentale nella traduzione audiovisiva e in particolare nel doppiaggio e nella sottotitolazione poiché essendo delle forme di traduzione in cui è necessario adeguarsi a dei limiti tecnici e fisici dovuti alla

natura dei processi traduttivi, è raramente possibile mantenere l'equivalenza formale tra prototesto e metatesto, dal momento che il testo è spesso manipolato a causa della brevità e della concisione tipiche dei sottotitoli e dalla necessità di adattare la traduzione alla sincronizzazione labiale degli attori nel caso del doppiaggio.

#### **2.4. Adeguatezza**

Il principio di adeguatezza è spesso considerato in relazione alla nozione di equivalenza, ma con la differenza che il primo si riferisce ad un tipo di relazione tra prototesto e metatesto più debole rispetto a quello che si instaura con l'equivalenza, dal momento che spesso l'adeguatezza di una traduzione riflette la risposta del traduttore a una situazione comunicativa che non può essere trasferita in modo completo e assoluto, ma che esige una sorta di compromesso e di sacrificio, inteso come perdita necessaria per veicolare gli aspetti principali ed essenziali del testo fonte (Cf. Shuttleworth y Cowie, 1997, p. 5).

Secondo la distinzione operata dallo studioso israeliano Gideon Toury (1980) tra il principio di "adeguatezza" e il principio di "accettabilità", quando una traduzione è accettabile, questa tende ad omologarsi ai canoni della cultura ricevente ed il prototesto viene avvicinato al lettore; contrariamente a ciò, quando una traduzione è adeguata, il traduttore cercherà di adeguarsi il più possibile al testo di partenza, descrivendolo senza grandi stravolgimenti.



### 3. Gli approcci traduttivi

Nel momento in cui si appresta a fare una traduzione, il traduttore deve necessariamente tenere conto di una serie di variabili che andranno ad influenzare la scelta della strategia traduttiva che verrà applicata al testo d'arrivo. Le variabili possono riguardare le coordinate del testo, le esigenze dei nuovi destinatari e le norme imposte dal committente della traduzione. Una strategia traduttiva è l'insieme di "strategie che mirano alla soluzione ottimale di un problema di traduzione" (Cf. Hurtado Albir, 2011, p. 271) e si può articolare su tre livelli di intervento:

- la scelta dell'approccio;
- la scelta del metodo;
- la scelta delle tecniche.

L'approccio traduttivo riguarda gli orientamenti più generali con i quali il traduttore decide di affrontare il testo da tradurre; i metodi rappresentano i casi specifici con cui si realizza un determinato approccio traduttivo e comprendono, per esempio, i metodi di traduzione diretta e traduzione obliqua teorizzati da Vinay e Darbelnet (1958), menzionati in precedenza, a cui si aggiungono i metodi di espansione e compressione; infine le tecniche consistono nei singoli casi concreti da affrontare e rispecchiano il metodo e l'approccio scelti.

Relativamente agli approcci, la scelta di questi ultimi dipende principalmente dall'analisi del prototesto, in cui devono essere individuati lo scopo del testo di partenza e i potenziali destinatari del metatesto, e rimanda inevitabilmente al concetto di dominante del testo. Secondo Jakobson e gli strutturalisti in genere, la dominante è l'aspetto fondamentale del testo da tradurre intorno al quale si costruisce l'identificazione dell'intero testo. Più in particolare "la dominante può essere considerata come la componente sulla quale si focalizza l'opera d'arte" (Cf. Osimo, 2011).

Anche secondo il semiologo estone Peeter Torop (2000) il concetto di dominante si fonda sull'ipotesi che il traduttore debba considerare l'aspetto intrinseco del testo da tradurre, tenendo anche presente il contesto culturale verso cui è diretta la traduzione. La cultura svolge infatti un ruolo importante nell'ambito del processo traduttivo e, in merito alla scelta degli approcci traduttivi, dal momento che ogni testo è "una struttura multidimensionale che [...] opera entro una situazione essenzialmente extralinguistica, che a sua volta è inserita nel contesto socioculturale" (Snell-Hornby, 1995, p. 50).

La cultura è quindi un elemento imprescindibile all'interno di un testo da tradurre e, a seconda che il traduttore decida di dare priorità alla cultura del testo di partenza o alla cultura ricevente, è possibile distinguere due tipi di approccio: lo straniamento (*foreignization*) e l'addomesticamento (*domestication*). Una traduzione straniante è una traduzione che mantiene i riferimenti spaziali e temporali del prototesto, portando il destinatario del metatesto verso la lingua e la cultura del testo d'origine; al contrario,

addomesticare un testo significa adeguare il prototesto alla cultura ricevente, mediante la sostituzione di equivalenti culturali a livello di spazio e di tempo.

Oltre allo straniamento e all'addomesticamento esistono altri tipi di approcci traduttivi (connotazione-neutralizzazione, priorità alla forma-priorità al contenuto, priorità al prototesto-priorità al destinatario), tutti collegati tra loro e idealmente raggruppabili nelle due strategie traduttive indicate da Toury: *source-oriented translation* e *target-oriented translation*.

Le traduzioni *source-oriented* danno infatti priorità al prototesto, e di conseguenza alla forma, per cui risulteranno stranianti agli occhi dei destinatari del metatesto e saranno anche connotate dal momento che manterranno le caratteristiche di stile e di lingua del testo in LP. Contrariamente a ciò, una traduzione *target-oriented*, dando priorità al metatesto e quindi al destinatario e al contenuto, risulterà addomesticante del testo in LA e caratterizzata dalla neutralizzazione, approccio secondo cui si preferisce l'uso della lingua standard anche a costo di non riprodurre eventuali varietà substandard o mescolanza linguistica del prototesto.

Nel caso della traduzione audiovisiva, un esempio di *target-orientedness* è quello del doppiaggio di un'opera cinematografica, in cui la priorità al destinatario è favorita specialmente dalla libertà di cui dispongono i traduttori per affrontare i vari problemi traduttivi, sempre entro i limiti dovuti all'abbinamento del dialogo alle immagini. Per quanto riguarda invece la sottotitolazione, questa può rappresentare un esempio di *source-orientedness*. Il fatto che i sottotitoli tradotti scorrano in sovrapposizione sullo schermo

contemporaneamente alla traccia audio originale impone infatti al traduttore un maggiore rispetto del testo originale, a cui solitamente non vengono apportate modifiche eccessivamente evidenti (eccetto che nei casi in cui queste si rendano necessarie a causa di problemi linguistici o limiti di spazio).

#### **4. La traduzione audiovisiva nel contesto europeo: la sottotitolazione e il doppiaggio**

La distribuzione dei film in Paesi diversi da quelli di origine richiede, come è stato evidenziato in precedenza, la realizzazione di versioni tradotte e adattate per il nuovo pubblico. Il doppiaggio e la sottotitolazione sono le due forme di traduzione audiovisiva più diffuse, ma non tutti i Paesi si avvalgono di queste due modalità allo stesso modo e le differenze possono essere imputabili a motivi economici, storici o culturali.

Il doppiaggio è infatti la più costosa tra tutte le forme di traduzione audiovisiva, sia per i software che sono necessari per la sua realizzazione sia per l'équipe di esperti che è coinvolta nel processo di traduzione e adattamento dei dialoghi; la realizzazione dei sottotitoli è invece più economica e veloce.

Diversi studiosi hanno messo in evidenza come l'Europa sembrerebbe essere idealmente divisa in due blocchi, con i Paesi che utilizzano prevalentemente il doppiaggio da un lato e quelli che si avvalgono maggiormente della sottotitolazione dall'altro. Tuttavia, questa ripartizione è ormai considerata superata poiché troppo superficiale (Cf. Gambier, 2003), dal

momento che al giorno d'oggi, soprattutto grazie alle tecnologie moderne, ogni Paese mostra una certa flessibilità nelle soluzioni che decide di adottare. Di conseguenza, una distinzione netta tra Paesi che si avvalgono del doppiaggio e Paesi che si avvalgono della sottotitolazione non può più essere ritenuta corretta, e si dovrebbe parlare piuttosto di *typical subtitling countries* e *typical dubbing countries* (Cf. Luiken, 1990, p. 139), volendo sottolineare così la tendenza prevalente, anziché assoluta, nelle scelte di trasposizione linguistica adottate da un determinato Paese. Anche una ripartizione iniziale tra Europa nord-orientale ed Europa sud-occidentale può ormai essere messa da parte per essere sostituita da una suddivisione tra Paesi grandi, ufficialmente monolingui, in cui viene tendenzialmente preferito il doppiaggio, e Paesi piccoli<sup>7</sup>, con contenute possibilità di investimento, lingue a diffusione limitata e un retroterra culturale bilingue o plurilingue, in cui la forma di trasposizione linguistica prevalente è la sottotitolazione, come ad esempio nei Paesi del Nord Europa.

Le ragioni che sembrerebbero giustificare la scelta di una forma di traduzione a scapito di un'altra risiedono innanzitutto in motivi economici, dal momento che il doppiaggio è un procedimento che costa fino a dieci volte di più rispetto alla sottotitolazione e, conseguentemente, risulta conveniente solo laddove sia possibile avere la garanzia di guadagni adeguati e di un buon ritorno economico. Inoltre, l'orientamento verso una determinata forma di traduzione audiovisiva dipende anche da fattori culturali e sociali. Alla componente economica si aggiungono, infatti, le abitudini degli spettatori, i loro interessi e il

---

<sup>7</sup> Partizione basata sul numero totale dei parlanti di una determinata lingua.

contesto sociale in cui il prodotto verrà introdotto. Quest'ultimo profilo non deve essere trascurato quando si tratta di traduzione in quanto la tipologia e il genere del prodotto audiovisivo, la fascia di pubblico cui la traduzione è rivolta, lo status della lingua di partenza e della lingua d'arrivo, che genera inevitabilmente una relazione di potere, sono fattori che determinano quelli che saranno gli orientamenti dei produttori e distributori di ogni Paese, considerando ovviamente anche i costi e i tempi di traduzione e distribuzione.

In linea di massima, i Paesi che fanno uso prevalentemente della sottotitolazione sono Belgio, Cipro, Croazia, Danimarca, Finlandia, Galles, Grecia, Irlanda, Islanda, Lussemburgo, Norvegia, Paesi Bassi, Polonia, Portogallo, Slovenia, Svezia e Ungheria. La qualità di questa tecnica di trasposizione linguistica ha raggiunto livelli molto alti specialmente nei Paesi nordici dove quasi tutto il materiale audiovisivo è sottotitolato e la rinuncia quasi totale al doppiaggio rispecchia il loro particolare rispetto per l'autenticità linguistica. Purtroppo la Grecia rappresenta un'eccezione per questa categoria poiché in questo Paese, sebbene ormai esistano versioni doppie<sup>8</sup> della maggior parte dei prodotti audiovisivi<sup>9</sup>, la qualità della traduzione per la realizzazione di sottotitoli è particolarmente bassa.

I Paesi che si avvalgono invece del doppiaggio sono Italia, Gran Bretagna, Francia, Spagna e Paesi germanofoni (Germania, Austria e Svizzera). Le ragioni per cui in questi Paesi si sia affermato il doppiaggio non sono però

---

<sup>8</sup> Versione sia doppiata che sottotitolata dello stesso film o programma televisivo.

<sup>9</sup> Ad eccezione dei prodotti per bambini che sono sempre doppiati.

esclusivamente di natura economica, ma vanno ricercate nella politica. Spesso infatti la politica nazionale di un Paese ne influenza la cultura e l'atteggiamento linguistico e, a conferma di ciò, si può constatare come i principali Paesi doppiatori sono quelli in cui lo Stato ha fortemente scoraggiato i contatti multiculturali cercando di tutelare la lingua nazionale. Infatti il doppiaggio in alcune nazioni è stato il risultato, dopo la Prima Guerra Mondiale, di forme di protezionismo dell'industria filmica contro il dominio americano, diventando in seguito simbolo di un nazionalismo linguistico.

Per quanto riguarda l'Italia, la cultura del doppiaggio è stata imposta dal proibizionismo del regime fascista, che non permetteva alla popolazione di venire in contatto con lingue diverse dall'italiano, come è dimostrato dalla disposizione ministeriale pubblicata sui quotidiani il 22 ottobre 1930<sup>10</sup>:

Il ministero dell'Interno ha disposto che da oggi non venga accordato il nullaosta alla rappresentazione di pellicole cinematografiche che contengano del parlato in lingua straniera sia pure in misura minima. Di conseguenza, tutti indistintamente i filmi sonori, ad approvazione ottenuta, porteranno sul visto la condizione della soppressione di ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera.

---

<sup>10</sup> Questa citazione è tratta da: Quaragnolo M., *Il doppiato in italiano*, in Taylor, 2000, p. 19.

L'Italia è però riuscita a trarre il meglio da questa situazione e ad oggi l'industria del doppiaggio italiana si è evoluta fino a diventare una delle migliori e sofisticate. Ciononostante, ultimamente, l'eccessiva mole di lavoro imposta dal desiderio di maggiori guadagni ha determinato un calo di qualità. Inoltre in Italia, ma anche in Francia e in altri Paesi doppiatori e sottotitolatori, hanno iniziato a circolare versioni miste dei prodotti audiovisivi e tale fattore segna un'inversione di tendenza significativa rispetto al passato: decidere di affiancare alle versioni doppiate quelle con sottotitoli è infatti testimonianza di un'evoluzione culturale.

## 5. La lingua dei film e delle serie televisive

La lingua dei film, conosciuta anche come *filmese* (Cf. Halliday, 1987) rappresenta un sottogenere della lingua con delle caratteristiche ben precise. Un primo tratto distintivo consiste nel fatto che questo tipo di lingua si allontana dal parlato spontaneo che è spesso usato in maniera stereotipata nelle conversazioni quotidiane, piuttosto frammentario e confusionario con sovrapposizione di turni, false partenze, esitazioni e cambi di discorso. L'impiego di un tipo di lingua spontanea nel film risulterebbe, infatti, controproducente ai fini della comprensione da parte dello spettatore poiché, come evidenziato da Gregory e Carroll (1978):



Se l'attore [...] parlasse come le persone fanno nella "vita reale", con frequenti frasi in sospeso, false, partenze, allusioni, digressioni, frammenti di frasi, ecc... il pubblico non sarebbe in grado di recepire le informazioni di cui ha bisogno, in modo che le due ore di traffico sulla scena (o nel film) risultino essere un'esperienza completa e comprensibile.

Il parlato filmico è invece una varietà diamesica, nota come "lingua trasmessa" (Cf. Sabatini, 1997) o "lingua scritta per essere letta" (Cf. Snell-Hornby, 1997) che, lasciando poco spazio ai tratti del parlato spontaneo come i colloquialismi, le variazioni locali o le matrici dialettali, risulta più controllato e costituisce un parlato adattato (Cf. Whitman-Linsen, 1992, pp. 31-32), pianificato con l'intento di sembrare autentico (Cf. Taylor, 1999, p. 263).

Per questo motivo, pur tentando di risultare il più naturale possibile, il parlato filmico non riesce ad essere completamente realistico, anche perché non bisogna dimenticare che le battute recitate dagli attori sono sempre tratte da copioni scritti e, sebbene gli attori non li recitino alla lettera, interpretandoli e avvicinandosi invece ad un uso più naturale della lingua, ancora non è stata raggiunta una completa sovrapposibilità dei due generi linguistici.

La stessa differenza tra parlato spontaneo e parlato filmico si applica naturalmente anche alla lingua del doppiaggio. Anche questo tipo di lingua è più controllata ed "artificiale", sia perché destinata a sostituirsi al dialogo originale

e perciò destinata ad essere parte integrante del film, sia perché deriva comunque da un testo scritto (tradotto) che sarà poi recitato ad alta voce dai doppiatori. Tuttavia nel caso del doppiaggio, e soprattutto nel caso del doppiaggio verso l'italiano, è stato attestato un ulteriore innalzamento di registro rispetto a quello che si ha naturalmente nella lingua del film.

In Italia questo fenomeno è stato utile, nei primi tempi dello sviluppo dell'industria del doppiaggio, in quanto ha rappresentato uno dei maggiori modelli di italianizzazione per gli spettatori dialettofoni. Tuttavia, a partire dagli anni Settanta ha iniziato ad essere registrato un graduale passaggio dagli usi più aulici a quelli più colloquiali. Anche il categorico monolinguisimo è stato progressivamente abbandonato in favore di rappresentazioni di varietà medio-basse, dialetto, *code-mixing* e *code-switching*, al fine di poter riprodurre le caratterizzazioni psicologiche o ambientali presenti nelle versioni originali.

## 6. Il Doppiaggio

Il doppiaggio, detto anche *dubbing* o *lip-synchronisation*, consiste nel sostituire per post-sincronizzazione la traccia sonora originale di un prodotto audiovisivo con una nuova traccia sonora con dialoghi tradotti nella lingua dei fruitori. Si tratta di un sistema che richiede grande precisione, soprattutto nella fase di sincronizzazione labiale, affinché il risultato finale risulti il più naturale possibile e che lo spettatore abbia veramente l'impressione che gli attori stiano recitando nella sua lingua. Infatti, maggiore sarà la precisione della

sincronizzazione, maggiore sarà l'illusione cinematografica. È dunque una procedura che, come è già stato evidenziato, è orientata verso il destinatario ed improntata all'approccio dell'addomesticamento nel quale predomina la neutralizzazione dell'originale, spesso omologato alla lingua e alla cultura d'arrivo o addirittura globalizzato e proiettato verso modelli cross-culturali (Cf. De Rosa, 2010, p. 60).

Il doppiaggio è inoltre una forma di traduzione opaca (dall'inglese *covert translation*) e per questo motivo non sempre è considerata in modo positivo, poiché la sostituzione di una nuova traccia sonora tradotta consente di manipolare o, come succedeva in passato, censurare il messaggio del testo d'origine senza che lo spettatore sia in grado di verificare le modifiche apportate. Tuttavia questa modalità comporta diversi vantaggi tra cui, oltre al maggiore realismo, rientrano sicuramente il fatto di non dover necessariamente ridurre il testo di partenza e di poter mantenere le caratteristiche del parlato come la sovrapposizione dei turni, l'uso abbondante dei marcatori del discorso, di esitazioni, ripetizioni, riformulazioni e false partenze. Inoltre, usando un unico codice linguistico, consente allo spettatore di seguire i dialoghi anche distogliendo lo sguardo dallo schermo, dal momento che richiede solo di ascoltare e non di leggere. Anche per questo motivo, si rivela una tecnica di trasposizione linguistica vantaggiosa per i bambini che ancora non sanno leggere e per il pubblico analfabeta o semianalfabeta, a cui si garantisce l'accesso alle informazioni attraverso la lingua parlata.

Un'ulteriore caratteristica del doppiaggio consiste nel fatto che, pur mantenendo l'oralità della lingua dalla versione originale a quella tradotta, non sempre viene mantenuto lo stesso registro in quanto, come accennato, la lingua del doppiaggio è caratterizzata da un innalzamento di registro soprattutto nelle traduzioni verso l'italiano.

A causa dei limiti imposti dalla sincronizzazione, molto spesso la traduzione acquisisce dunque i tratti dell'adattamento. Nell'adattamento il traduttore opera delle scelte e dei cambiamenti molto più invadenti rispetto a quelli che richiede una normale traduzione e spesso si ritrova a dover manipolare intere frasi o scene o addirittura a tagliarne alcune. Il doppiaggio è infatti una *medium-constrained translation*, vale a dire, un tipo di traduzione vincolata dal mezzo attraverso cui viene trasmessa, che deve sottostare a diverse restrizioni, prima tra tutte la necessità di far coincidere la traduzione con le immagini, su cui il traduttore non ha possibilità di intervento. Per garantire la perfetta sincronizzazione labiale, il traduttore deve, infatti, rispettare il tempo di recitazione delle battute che, in traduzione, dovranno coincidere con le battute originali, tenendo anche conto dei movimenti labiali degli attori (soprattutto se inquadrati in primo piano) in modo tale da poter scegliere le parole più adatte che i doppiatori dovranno pronunciare simultaneamente. Il traduttore, tuttavia, non è l'unico a lavorare sul doppiaggio di un film o di un prodotto audiovisivo. Un film, infatti, per essere doppiato in un'altra lingua ha bisogno di una équipe di specialisti che comprende da un lato i traduttori e gli adattatori dialoghisti che si occupano dei dialoghi e, dall'altro, i doppiatori e il direttore del doppiaggio, i quali intervengono nella fase di

recitazione dei dialoghi tradotti. Per quanto riguarda il processo traduttivo in particolare, il traduttore è colui a cui viene affidata la traduzione del prodotto originale, mentre l'adattatore-dialoghista è la figura che riceve la traduzione delle battute per poi completarne la trasposizione, l'elaborazione e l'adattamento in sincronismo ritmico e labiale, redigendo quindi il copione che verrà consegnato in seguito ai doppiatori.

Il traduttore e l'adattatore-dialoghista sono pertanto delle figure altamente specializzate a cui è richiesta una grande conoscenza sia della lingua e cultura di origine, al fine di poter decifrare e cogliere appieno il contesto socio-culturale, il significato e le eventuali sfumature di significato del prodotto in lingua originale, sia della lingua e cultura di arrivo poiché, essendo un tipo di traduzione orientata al destinatario, risulterà spesso necessario addomesticare tutti gli elementi che potrebbero creare confusione nei nuovi spettatori ed adattarli alla nuova cultura, anche a costo di sacrificare il rispetto assoluto del prototesto. È proprio in virtù di questa necessità di adattamento che, tra le varie competenze del traduttore rientra anche una buona abilità nella scrittura creativa, quasi al pari di uno sceneggiatore, poiché dovrà realizzare i dialoghi del copione su cui si baserà il successivo intervento dell'adattatore-dialoghista e dei doppiatori. Il dialoghista inoltre, allo stesso modo del traduttore editoriale, ha pieno riconoscimento del proprio lavoro, che è protetto dal diritto d'autore:

L'Adattatore-dialoghista - ai sensi dell'art. 4 della  
legge 633/41 - ha la paternità del testo realizzato, che

è tutelato dalle norme vigenti del diritto d'autore, in particolare dagli artt. 18 e 20 della legge 633/41. (“Contratto nazionale del doppiaggio”: 4).

Tuttavia, sempre analogamente al traduttore editoriale, spesso è una figura invisibile, come è stato sottolineato dal critico cinematografico de // *Mattino* Alberto Castellano, citato in Paolinelli e Di Fortunato (2005):

[...] Rispetto alla qualità e professionalità dei nostri “lavoratori” del doppiaggio, lo spazio che la stampa riserva ad essi è ancora inadeguato: spesso ci si limita a registrare, in maniera molto vaga e confusa, la loro bravura senza mai entrare davvero in questo mondo con gli strumenti necessari.

Ad ogni modo, le sfide che il traduttore e il dialoghista si trovano ad affrontare comprendono naturalmente anche vari problemi di natura linguistica, che devono poi essere adattati a un'adeguata sincronizzazione. Tra questi, per esempio, la traduzione di termini culturalmente connotati, *puns* o giochi di parole, il problema di veicolare l'umorismo in una lingua differente, di come trasporre il turpiloquio o le forme allocutive e, infine, di come riprodurre le varianti sociolinguistiche come accenti, dialetti, idioletti substandard o la devianza linguistica.

Per quanto riguarda le tecniche traduttive, Rosa Maria Bolletteri Bosinelli e Christine Heiss (1996) hanno individuato le quattro tecniche tipiche del doppiaggio che ricorrono con maggiore frequenza:

- lo spostamento, consistente nell'utilizzo di espressioni più colorite di quelle originali;
- l'aggiunta, che comporta l'inserimento di parti di testo assenti nell'originale nel caso in cui la sincronizzazione labiale lo consenta;
- la chiarificazione, riguardante le spiegazioni su aspetti culturali;
- la cancellazione, ovvero la tecnica in cui vengono eliminate espressioni ridondanti o che rimandano alla cultura di origine del film e risulterebbero pertanto incomprensibili per il nuovo pubblico di destinatari.

## 7. La sottotitolazione

La sottotitolazione consiste nella traduzione delle battute del dialogo in formato scritto adattato alla trasmissione in sovraimpressione sullo schermo, contemporaneamente alla traccia sonora originale con i dialoghi nella lingua di partenza.

Si tratta di una modalità che è stata definita "trasparente" (*overt*) poiché rispetta totalmente l'integrità del dialogo originale, che nella sua forma orale

convive con la traduzione scritta. Questa contemporaneità tra la componente scritta e orale impedisce al traduttore di manipolare eccessivamente il messaggio originale perché lo spettatore è nelle condizioni di poterlo confrontare costantemente con la traduzione, di conseguenza l'approccio che verrà adottato sarà *source-oriented*. L'effetto che una traduzione di questo tipo produce sul nuovo pubblico di fruitori è pertanto un effetto straniante, dal momento che viene meno l'illusione cinematografica e lo spettatore può sentirsi disorientato. L'unica forma di manipolazione che è necessariamente richiesta al traduttore riguarda la riduzione del testo tradotto rispetto a quello originale. La sottotitolazione infatti deve essere selettiva ed economica rispetto alle informazioni da trasmettere poiché per lo spettatore sarebbe impossibile leggere un testo troppo lungo in un lasso di tempo che è spesso estremamente breve. È quindi necessario che vengano selezionate le informazioni rilevanti da trasmettere, eliminando tutto ciò che sarebbe ridondante o marginale ai fini della comprensione del film o del prodotto audiovisivo.

Lo studioso e sottotitolatore danese Henrik Gottlieb (1992) ha individuato cinque parametri che, quando compresenti, distinguono la sottotitolazione da altre forme di traduzione:

La sottotitolazione può essere definita come una traduzione a) scritta (written), b) aggiuntiva (additive), c) immediata (immediate), d) sincronica (synchronous) ed e) multimediale (polymedial)



Il fatto che la traduzione sia scritta determina infatti la sua natura aggiuntiva sullo schermo. Il dialogo tradotto inoltre è presentato sullo schermo in maniera immediata, continua e sincronica rispetto al dialogo originale, veicolando lo stesso messaggio dell'originale ma attraverso un canale semiotico diverso. I parametri proposti da Gottlieb possono comunque essere espansi ed egli stesso, in un lavoro successivo, ha parlato di sottotitolazione come una forma di traduzione contemporanea (Cf. Gottlieb, 1998, p. 246), termine che sembrerebbe racchiudere le precedenti definizioni di traduzione sincronica ed immediata, e come una forma di comunicazione preparata (Cf. Gottlieb, 2000, p. 15), poiché è realizzata prima del suo utilizzo e non improvvisata. Il testo tradotto ha inoltre una natura transitoria, cioè di passaggio sullo schermo e viene inteso per essere recepito in tempo reale dallo spettatore (Cf. Hatim y Mason, 2000, p. 444).

Ebbene, sapere come l'audiovisivo viene fruito è un elemento imprescindibile per chi lo realizza in modo che il prodotto finale si presti ad essere usato in modo efficace e gratificante dagli utenti a cui è rivolto. È importante dunque tenere in considerazione il fatto che la visione di un film sottotitolato, richiedendo la dispersione dell'attenzione su più livelli, comporta il coinvolgimento di un'attività cognitiva complessa che comprende la lettura dei sottotitoli, la decodifica delle immagini, la decodifica del sonoro non verbale e la decodifica del sonoro verbale (timbro, accento, tono di voce, tratti intonativi). Fondamentali a questo proposito sono le nozioni di accessibilità ed usabilità, già menzionate, a cui si collegano strettamente, nell'ambito della sottotitolazione, le nozioni di visibilità e leggibilità (Cf. Perego y Ghia, 2011).

L'accessibilità al prodotto sottotitolato può dunque essere ottenuta perfezionandone la visibilità, caratteristica inerente ai caratteri alfanumerici usati nella scrittura che ne permette l'immediata identificazione (Cf. Sanders e McCormick, 1993). L'usabilità può essere ottenuta perfezionando la leggibilità del sottotitolo, qualità che rende possibile il riconoscimento e l'immediata elaborazione del contenuto informativo del materiale scritto. Si tratta dunque di due nozioni a loro volta collegate le quali, nel momento in cui vengono combinate, garantiscono l'agio nella lettura.

Per garantire una lettura che sia il più agevole possibile per lo spettatore, i sottotitoli devono quindi sottostare a una serie di restrizioni di natura formale o quantitativa che riguardano la loro disposizione sullo schermo, lo spazio che possono occupare, la lunghezza delle battute e il tempo di esposizione sullo schermo.

I sottotitoli occupano generalmente la parte inferiore dello schermo e possono essere centrati o allineati a sinistra al fine di non coprire eccessivamente l'immagine e i particolari visivi salienti. Lo spazio è naturalmente condizionato dalla superficie neutra disponibile ma, in media, ogni riga può occupare i due terzi dello schermo, può contenere un massimo di 33-40 caratteri e rimanere in sovraimpressione sullo schermo da un minimo di un secondo e mezzo a un massimo sei o sette secondi, in base alla durata delle scene, alla velocità dei dialoghi e alla loro intensità (Cf. D'Ydewalle G., Van Rensbergen J., Pollet J., 1987).

Nel caso in cui i sottotitoli siano a due righe, queste verranno posizionate una sopra l'altra e, nel caso in cui siano di lunghezza differente, sarà opportuno fare in modo che quella superiore risulti più breve così da non contaminare eccessivamente l'immagine. È inoltre preferibile che lo sfondo su cui compare il sottotitolo sia il più scuro possibile per fare risaltare il testo scritto in chiaro, al fine di aumentarne la leggibilità. Non tutti i sottotitoli, tuttavia, sono leggibili allo stesso modo; ogni tipo di sottotitolo è infatti costruito diversamente a seconda del mezzo di trasmissione specifico per cui è preparato. Non esiste dunque un sottotitolo universale adatto a tutti i contesti ed è stato dimostrato, per esempio, che i sottotitoli preparati per il cinema non sono adatti per essere mandati in onda in televisione. Al cinema la velocità di lettura degli spettatori è maggiore approssimativamente del 30% (Cf. Ivarsson e Carroll, 1998) e, di conseguenza, sottotitoli identici possono essere letti con più facilità al cinema che non in televisione (Cf. Smith, 1998, p. 143). Ciò è dovuto probabilmente alla superiore definizione e alla maggiore larghezza delle lettere sullo schermo cinematografico, che renderebbe quindi difficile leggere gli stessi sottotitoli sullo schermo rimpicciolito della televisione, anche mantenendo lo stesso angolo di visione. È stato inoltre dimostrato che i tempi di lettura del sottotitolo tendono a diminuire se questo contiene parole ad alta frequenza d'uso, ripetizioni di elementi lessicali e congiunzioni.

Ad ogni modo, la sottotitolazione è condizionata da un tale numero di variabili che una classificazione oggettiva delle norme che la governano risulta essere impossibile. Tra i fattori che influenzano la tipologia di strategie che il traduttore può adottare rientrano la natura del testo d'origine, il genere filmico

o il tipo di programma televisivo da sottotitolare, i destinatari, la struttura delle lingue coinvolte, il grado di affinità tra la lingua e cultura di partenza e la lingua e cultura di arrivo. Si rivela comunque utile al fine di categorizzare e sistematizzare le strategie traduttive adottate per la realizzazione dei sottotitoli la tassonomia proposta da Henrik Gottlieb (1992).

Il traduttore danese individua dieci strategie principali, abitualmente utilizzate dai professionisti:

- l'espansione (*expansion*), consistente nell'aggiunta di spiegazioni;
- la parafrasi (*paraphrase*), in cui nel passaggio dalla lingua di partenza alla lingua di arrivo si rende necessario il cambiamento di qualche elemento della frase;
- la trasposizione (*transfer*), che corrisponde ad una traduzione letterale;
- l'imitazione (*imitation*), in cui vengono riprodotti alcuni tratti della lingua di partenza;
- la trascrizione (*transcription*), ossia l'imitazione di suoni che sono insoliti per entrambe le lingue;
- la dislocazione (*dislocation*), che consiste nell'uso di mezzi linguistici diversi per mantenere lo stesso effetto;
- la condensazione (*condensation*), che si realizza in una sintesi dell'originale senza perdite di significato;
- la riduzione (*decimation*), consistente nell'eliminazione di una parte del testo originale contenente significati non essenziali;

- la cancellazione (*deletion*), ovvero l'eliminazione totale di una parte di testo con perdita di significati;
- la rinuncia (*resignation*), l'uso di espressioni differenti rispetto al testo originale, con alterazione di significato, poiché l'espressione è ritenuta "intraducibile".

Infine, analizzando i sottotitoli di uno stesso dialogo filmico realizzati in più lingue, è stata notata una forte tendenza alla normalizzazione, la quale comporta l'uso di espressioni meno gergali o colorite rispetto alla versione originale, con forti appiattimenti sullo standard anche a costo di sacrificare le varietà o deviazioni dalla lingua che, riprodotte nello scritto, potrebbero causare difficoltà di lettura e comprensione.

## 8. Sottotitolazione e doppiaggio a confronto

Spesso, nel tentativo di inquadrare meglio la sottotitolazione e il doppiaggio si ricorre alla loro messa a confronto. Un tale criterio di analisi è sicuramente impiegato per delineare le caratteristiche principali di queste due forme di traduzione audiovisiva, ma spesso anche per mettere in evidenza gli aspetti positivi e quelli negativi di ciascuna di esse nel tentativo –a volte vano– di identificare una procedura preferibile.

Sin dalle origini della traduzione audiovisiva, diversi studiosi si sono soffermati ad esaminare quali siano i vantaggi e gli svantaggi di queste due strategie traduttive, ma il dibattito è ancora aperto. Fino a non molto tempo fa, l'ipotesi più diffusa era quella che sosteneva che la preferenza per un metodo traduttivo piuttosto che per un altro fosse dovuta esclusivamente alla familiarità con la forma di traduzione usata in un determinato Paese (Cf. Luyken, Herbst, Langham Brown, Reid, Spinhof, 1991). Tuttavia, come è stato accennato precedentemente, al giorno d'oggi il panorama sta cambiando e quasi tutti i Paesi si mostrano aperti a metodi di trasferimento interlinguistico e interculturale diversi da quelli a cui è stato abituato (Cf. Antonini, 2008).

Le differenze tra le due forme di traduzione audiovisiva sono comunque molteplici, prime tra tutte quelle riguardanti i costi, elevati nel doppiaggio e più contenuti nel caso della sottotitolazione, e i tempi di realizzazione, molto più dilatati nel doppiaggio rispetto alla realizzazione di sottotitoli. Oltre a questi aspetti di natura pratica, le differenze tra le due modalità traduttive riguardano in modo particolare il rapporto tra il testo originale e il testo tradotto. La sottotitolazione rispetta infatti totalmente l'integrità del dialogo originale, mantenendo intatte le voci originali degli attori a cui si aggiunge la traduzione scritta (traduzione trasparente), aspetto vantaggioso per esempio per sordi, immigrati o apprendenti di una lingua straniera. Tuttavia non permette di mantenere la sovrapposizione dei turni e può veicolare meno varianti sociolinguistiche presenti nell'originale.

Contrariamente a ciò, nel doppiaggio si assiste alla perdita del dialogo originale a cui è sostituito il dialogo tradotto recitato dai doppiatori. Sebbene la sostituzione della traccia sonora sia stata considerata positiva dal momento che il film può essere presentato come prodotto autoctono e creare una maggiore illusione cinematografica rispetto al film sottotitolato, un aspetto negativo è rappresentato, perlomeno in Italia, dalla monotonia derivante dal costante reimpiego di una rosa ristretta di doppiatori. Tuttavia, a differenza di quanto avviene nella sottotitolazione, nel doppiaggio l'immagine filmica è rispettata completamente, senza essere deturpata dai sottotitoli, e in traduzione si hanno minori riduzioni rispetto al testo di partenza. La sottotitolazione, inoltre, è considerata dispersiva, ossia come fonte di affaticamento per lo spettatore che deve dividere la propria attenzione su canali multipli, attività non richiesta dal doppiaggio che invece permetterebbe allo spettatore di concentrarsi esclusivamente su dialoghi e scene. Secondo alcuni studi, infatti, il film doppiato, permettendo una maggiore concentrazione sul canale visivo, consentirebbe di apprezzare maggiormente il film (Cf. Díaz Cintas, 2001) rispetto a quanto non avverrebbe visionando un film sottotitolato, per il quale sarebbe richiesto un carico cognitivo maggiore. La situazione però appare essere diversa. Uno studio non troppo datato si è infatti proposto di individuare le differenze nel modo in cui i prodotti sottotitolati e i prodotti doppiati sono valutati dallo spettatore e di stabilire la capacità dello spettatore di decodificare e ricordare l'informazione (Cf. Perego y Del Missier, 2010).

Nel citato contributo, un frammento di film in una lingua ignota ai partecipanti è stato fatto visionare nella sua versione originale con sottotitoli a

un gruppo di spettatori, e nella versione doppiata in italiano ad un altro gruppo. I risultati hanno dimostrato che in realtà non vi è una differenza significativa nel modo in cui i prodotti doppiati e sottotitolati sono elaborati e valutati e la visione è risultata gradevole per tutti i partecipanti, avvalorando il fatto che sia possibile educare gli spettatori ad apprezzare forme di traduzione cui non sono abituati e che il metodo traduttivo non altera la piacevolezza globale dell'esperienza di visione. Pertanto, al di là delle preferenze personali che continueranno ad esistere, è possibile affermare che non esiste una forma più pregevole dell'altra e nessuna modalità di trasferimento linguistico compromette oggettivamente la piacevolezza della visione.



## CAPÍTULO 2

### ANALISI DI ALCUNI CASI SPECIFICI IN TRADUZIONE AUDIOVISIVA

Al fine di comprendere meglio il modo in cui il doppiaggio e la sottotitolazione sono utilizzati, può essere utile confrontare la loro applicazione pratica nella realizzazione di film o programmi televisivi in una nuova lingua.

Come già evidenziato, nella trasposizione linguistica di prodotti audiovisivi non è sempre facile mantenere le intenzioni o gli stessi effetti dell'originale. Nel passaggio dalla lingua di partenza alla lingua d'arrivo, infatti, può capitare che vadano persi degli elementi, tratti caratteristici o riferimenti culturali che invece funzionavano alla perfezione nel film o programma in lingua originale.

Tra le maggiori difficoltà che riscontra il traduttore audiovisivo, rientrano certamente la necessità di interpretare e, successivamente, adattare i riferimenti e gli impliciti culturali, le modalità attraverso cui rendere le connotazioni associate alla pronuncia, al tono e al timbro di voce dei personaggi e, infine, il problema di come veicolare la comicità e l'umorismo nella lingua d'arrivo. A tal riguardo è stato riscontrato come il traduttore audiovisivo, per far fronte a queste esigenze di natura pratica, faccia ampiamente ricorso a

strategie di adattamento linguistico e culturale, che si concretizzano per esempio nell'aggiunta di parti assenti nel prototesto o nell'eliminazione di alcune di esse, o ancora nella trasformazione delle battute se funzionali alla dominante che si vuole mantenere nel metatesto.

L'umorismo e i giochi di parole sono un esempio di dominante di innumerevoli film o serie televisive. I *puns* in particolare, i cosiddetti *plays on words* (giochi di parole) rappresentano una delle sfide traduttive più avvincenti per un traduttore, il quale deve riuscire a mantenerne non solo la creatività, ma anche l'effetto di sorpresa, curiosità e, talvolta, ilarità che questo dovrebbe suscitare nel pubblico. Delia Chiaro in un suo saggio (2000, pp. 27-42) si è occupata nello specifico del trattamento dei giochi di parole nel doppiaggio, individuando quattro opzioni principali:

- lasciare il gioco di parole invariato nella lingua del prototesto;
- rimpiazzare il gioco di parole con uno corrispondente;
- rimpiazzare il gioco di parole con un'espressione idiomatica che non necessariamente contenga gli elementi del gioco di parole usati nel prototesto;
- ignorare il gioco di parole completamente.

Un caso esemplare del trattamento di giochi di parole nella trasposizione linguistica di un film può essere rintracciato in una scena tratta da "Frankenstein Junior" (Young Frankenstein), pellicola americana del 1974 diretta da Mel Brooks, Film che si rifà in senso parodistico al romanzo di Mary

Shelley e agli altri celebri film da esso ispirati, tra cui Frankenstein di James Whale del 1931.

SONORO INGLESE	SONORO ITALIANO
INGA: Were-wolf.	<i>INGA: Lupo ulula-</i>
FREDERICK: Were-wolf?	<i>FREDERICK: Lupo ulula?</i>
IGOR: There.	<i>IGOR: Là.</i>
FREDERICK: What?	<i>FREDERICK: Cosa?</i>
IGOR: There wolf. There castle.	<i>IGOR: Lupo ululà e castello ululì.</i>
FREDERICK: Why are you talking that way?	<i>FREDERICK: Ma come diavolo parli?</i>
IGOR: I thought you wanted to.	<i>IGOR: È lei che ha cominciato.</i>
FREDERICK: No, I don't want to.	<i>FREDERICK: No, non è vero.</i>
IGOR: Suit yourself. I'm easy. Well, there is home...	<i>IGOR: Non insisto, è lei il padrone.</i>
	<i>Bene, eccola là, casa...</i>

Tabla 4

I personaggi di questa scena si stanno dirigendo verso il castello quando Inga sente dei lupi ululare e Igor e Frederick commentano il fatto in modo esilarante. L'equivoco o, meglio, il *play on words*, nasce nella versione originale in inglese dall'omofonia tra le parole «were» (voce del passato del verbo essere) e «where» (dove), da cui deriva l'interpretazione errata di «were-wolf» (lupo mannaro) inteso come «where wolf» (dove lupo?).

Questo primo fraintendimento giustifica le risposte successive «There!», «There wolf. There castle.» (Là. Là lupo, là castello). Il gioco di parole è stato risolto in italiano utilizzando la seconda delle opzioni proposte da Chiaro (2000), ossia sostituendo il gioco di parole con uno corrispondente. Per raggiungere tale scopo, il traduttore ricorre all’inserimento del verbo «ulula», che viene poi mal interpretato come «ulu-là» e «ulu-lì», riuscendo così a ricreare anche in italiano l’effetto comico e lo stile paradossale e assurdo della scena.

Un esempio differente può essere individuato in una scena della serie televisiva statunitense *Modern family*. Si tratta di una serie televisiva realizzata con la tecnica del falso documentario che racconta le vicende di una famiglia allargata offrendo uno scorcio realistico sulla figura, in costante cambiamento, della famiglia occidentale contemporanea, con la rappresentazione di personaggi contraddistinti da diversità caratteriali, sessuali, etniche e culturali.

SONORO INGLESE	SONORO ITALIANO	SOTTOTITOLI
PHIL: Actually, I'm gonna take a different approach.	<i>PHIL: Direi che userò un approccio diverso.</i>	<i>PHIL: Penso che userò un metodo diverso.</i>
CLAIRE: Actually, I'm gonna insist that you don't.	<i>CLAIRE: Direi che non è il caso.</i> <i>PHIL: Claire lo so che tu hai il tuo metodo</i>	<i>CLAIRE: Sarebbe meglio di no.</i> <i>PHIL: Claire, tu hai i tuoi metodi, io i miei. Poi, spiacente, ma non sono</i>

<p>PHIL: Claire, I know you got your methods but so do I. I'm sorry but I'm not a micromanager. Trust me, I can provide Luke with all the tools and guidance he needs without smothering him.</p> <p>CLAIRE: You think I smother our child?</p> <p>PHIL: It's not your fault honey. Mother's part of the word. You never hear of anyone being smothered to death.</p>	<p><i>ma anche io ho il mio. Vorrei che tu ti fidassi di me. Posso dare a Luke tutta la collaborazione di cui il ragazzo ha bisogno senza, per questo, soffocarlo.</i></p> <p><i>CLAIRE: Vuoi dire che lo soffoco?</i></p> <p><i>PHIL: Non è colpa tua, tesoro. Tu sei la madre, è naturale. Noi tutti amiamo essere soffocati da te.</i></p>	<p><i>un gerarca. Fidati, posso fornirgli tutto l'aiuto di cui ha bisogno senza opprimerlo.</i></p> <p><i>CLAIRE: lo lo opprimerei?</i></p> <p><i>PHIL: Non è colpa tua, tesoro. È nella natura materna. I papà hanno un ruolo meno "naturale":</i></p>
---	---	---

Tabla 5

In questo caso, il gioco di parole in lingua originale è dato dalla somiglianza dei termini «mother» (madre) e «smother» (soffocare), usati come punto di partenza per poi introdurre la parola «sfather», inesistente in inglese, con l'intento di sottolineare che è impossibile che sia un padre («father») a soffocare il figlio poiché è la parola «madre» ad essere contenuta nel verbo

«smother» e non, al contrario, la parola «padre». Il risultato in inglese sicuramente strappa un sorriso allo spettatore che colga il gioco di parole.

Tuttavia in italiano, né nella soluzione adottata per il doppiaggio né in quella adottata per i sottotitoli, si riesce ad ottenere lo stesso effetto. Il gioco di parole viene infatti ignorato completamente: il verbo «smother» è tradotto in modo letterale, ovvero con «soffocare» o «opprimere», e si ovvia al resto del dialogo, in cui si gioca sulla somiglianza di queste parole, chiarificando semplicemente che opprimere fa parte della natura di essere madre.

Diversamente accade nella traduzione per i sottotitoli nella versione tedesca in cui si legge:

SONORO INGLESE	SOTTOTITOLI TEDESCHI
PHIL: Actually, I'm gonna take a different approach.	<i>PHIL: Genau genommen verwende ich eine andere Herangehensweise, aber...</i>
CLAIRE: Actually, I'm gonna insist that you don't.	<i>CLAIRE: Genau genommen bestehe ich darauf das zu lassen.</i>
PHIL: Claire, I know you got your methods but so do I. I'm sorry but I'm not a micromanager. Trust me, I can provide Luke with all the tools and guidance he needs without smothering him.	<i>PHIL: Claire, ich weiß du hast deine Methoden, aber ich ebenfalls. Tut mir leid, aber ich bin kein Mikromanager. Vertrau mir, ich biete Luke die Werkzeuge und die</i>

CLAIRE: You think I smother our child?	<i>Führung, die er braucht, ohne ihn zu bemuttern.</i>
PHIL: It's not your fault honey. Mother's part of the word. You never hear of anyone being sfathered to death.	<i>CLAIRE: Ich bemuttere unser Kind? PHIL: Ist nicht deine Schuld, Schatz. "Bemuttern" trägt dazu bei. Man hört nie davon, dass jemand zu Tode "bevatert" wurde.</i>

Tabla 6

In questa versione, la traduzione appare essere più letterale e sembrerebbe che siano mantenuti gli stessi elementi dell'originale, grazie all'utilizzo del verbo «bemuttern» che si ricollega alla parola «mutter» (madre). Questa corrispondenza di termini permette altresì di “creare” il verbo «befatern» (derivata dalla parola «vater», ovvero «padre»), inesistente in tedesco, per replicare lo stesso effetto che lo scambio di battute aveva nella versione originale. Ciononostante, si può riscontrare una differenza nell'accezione del verbo «bemuttern», che in tedesco significa «coccolare», mentre il verbo in inglese «smother» significa «soffocare». Eppure, nonostante il significato sia quasi l'opposto di quello dell'originale, la versione in tedesco riesce comunque a mantenere il gioco di parole in modo efficace, generando lo stesso effetto di comicità.

La scena analizzata può inoltre essere utile per evidenziare alcuni tratti specifici delle due modalità di trasferimento linguistico prese in esame. Di queste, la più evidente è sicuramente la riduzione testuale tipica dei sottotitoli,

la cosiddetta *conciseness*, che appare in maggiore misura specialmente in italiano. È infatti possibile notare come le frasi siano più brevi e sintetiche, trasmettendo solo il messaggio principale, privo di elementi superflui. Il motivo per cui non sembra avvenire la stessa cosa nella fattispecie dei sottotitoli in tedesco è dovuto più semplicemente alla differenza tra le lingue coinvolte nel processo traduttivo. L'inglese e il tedesco, infatti, pur appartenendo entrambe al ramo delle lingue germaniche (Cf. Berruto e Cerruti, 2011), presentano alcune differenze tra cui, appunto, il fatto che la lingua tedesca sia nota per le parole e frasi più lunghe rispetto all'inglese che è, al contrario, una lingua più concisa e caratterizzata dalla presenza nel suo vocabolario di parole in maggioranza brevi.

Per quanto riguarda, invece, le tecniche usate per il doppiaggio della scena analizzata, è possibile riscontrare esempi di aggiunta o eliminazione, non tanto dovute e esigenze linguistiche ma piuttosto a necessità di sincronizzazione labiale. A tal proposito, entrambe possono essere riscontrare nella seconda battuta di Phil, in cui sono aggiunte le parole «al ragazzo», assenti nell'originale, ed è eliminata la frase «I'm not a micromanager», che non viene tradotta, mentre l'espressione «I can provide Luke with all the tools and guidance he needs» (posso dare a Luke tutti gli strumenti e la guida di cui ha bisogno) è condensata nella frase «Posso dare a Luke tutta la collaborazione di cui il ragazzo ha bisogno».

Un altro aspetto che si può incontrare spesso nei film è la circostanza in cui si presentino casi di *code-switching* e *code-mixing*, ovvero casi di



mescolanza o slittamento di codici. Quando si parla di *code-switching* ci si riferisce al passaggio da una lingua all'altra che avviene nelle interazioni fra persone bilingui e riguarda l'alternanza di intere battute in lingue diverse. Il *code-mixing*, per contro, consiste nell'inserimento di una o più parole in una lingua diversa da quella in cui il film è stato girato allo scopo di creare macchie di colore locale. Se in passato i personaggi stranieri dei film si appiattivano sulla lingua dello spettatore, a scapito della verosimiglianza della storia, oggi la situazione è diversa e il cinema negli ultimi tempi ha iniziato a rispecchiare sempre di più la realtà plurilingue di molti ambienti caratterizzati dal contatto fra persone di lingue e culture diverse. In questi casi, il traduttore dovrà anche fare attenzione ad altri aspetti che connotano il personaggio, come l'eventuale pronuncia straniera e la possibile devianza linguistica dovuta alla scarsa conoscenza del contesto linguistico in cui è inserito, soprattutto nel caso in cui questi aspetti possano veicolare dell'umorismo che deve essere trasmesso anche in lingua d'arrivo.

A tal riguardo può essere utile prendere come esempio una scena tratta dal decimo episodio della terza stagione della serie *Modern Family*, in cui interagiscono Luke e la nonna acquisita Gloria, una donna colombiana il cui personaggio è fortemente caratterizzato per i tratti linguistici e di pronuncia.

SONORO INGLESE	SONORO ITALIANO	SOTTOTITOLI ITALIANI
GLORIA: Luke!	GLORIA: Luke!	GLORIA: Luke!
LUKE: At what?	LUKE: Sei diventata	LUKE: Un buco?
GLORIA: What do you	inglese?	GLORIA: Ma che dici? Ti
mean 'at what'? I said	GLORIA: Che stai	ho chiamato.
'Luke'.	dicendo? Ho detto Luke.	LUKE: Sto cercando in
LUKE: I am looking.	LUKE: E io sto	ogni buco.
GLORIA: I know you are.	guardando.	GLORIA: Lo so. Stai
Stay on the beams!	GLORIA: Lo so, tesoro.	sulle travi. Forse è qui.
Maybe it's here. ¡Ay Dios	Attento a non cadere.	¡Ay Dios mío! El diablo è
mío! El diablo is back!	Magari è qui sotto. ¡Ay	tornato!
[...]	Dios mío! El diablo è	[...]
LUKE: Ouch!	tornato!	LUKE: Ahi!
GLORIA: Look where	[...]	GLORIA: Dove vai? C'è
you're going!	LUKE: Ahi!	un buco!
LUKE: To open more	GLORIA: Luke cosa fai?	LUKE: Apro altre
boxes	LUKE: Non parlare	scatole.
[Luke cade]	inglese!	[Luke cade]
LUKE: Oh, you said 'Look	[Luke cade]	LUKE: Avevi detto
where you're going',	LUKE: Ah, hai detto	"buco", vero?
didn't you?	"Luke cosa fai, vero?"	GLORIA: Sì.
GLORIA: Yes.	GLORIA: Esatto.	LUKE: Invece di "Luke"
		capisco sempre "buco".

LUKE: Every time you say 'Luke' I think you're saying 'look'.	LUKE: Ogni volta che dici "Luke" sembra che dici "look".	GLORIA: Non sento la differenza.
GLORIA: I don't hear the difference.	GLORIA: Io non la capisco la diferencia.	LUKE: Non è tanto difficile. Uno è il mio nome.
LUKE: It's not that hard! One is my name.	LUKE: Non è difficile! Uno è il mio nome.	GLORIA: Tu non ti chiami "Uno"! Piantala e attento al buco, Luke!
GLORIA: Juan is not your name. Stop kidding around and look, Luke!	GLORIA: "Uno" non è il tuo nome". Smettila di scherzare, tu te chiami Luke!	Ora ho capito! "Buco" suona un po' come "Luke".
Ay I get it: 'look' sounds like 'Luke'.	Ay ho capito: "look" vuol dire mira in inglese.	LUKE: Sì. Grazie a Dio. Questa storia va avanti da tre anni.
LUKE: Yes! Thank God! I've been carrying that one around for three years.	LUKE: Sì. Grazie a Dio. Sono tre anni che mi porto questo peso.	

*Tabla 7*

In questo episodio, la famiglia allargata ha deciso di anticipare il Natale, organizzando un «Natale espresso», e Luke e Gloria si trovano in soffitta per cercare un angioletto decorativo per l'albero di Natale. Durante la scena la comicità è dovuta al fatto che Gloria, a causa della sua pronuncia straniera, non riesce a far sentire la differenza tra il nome Luke e il verbo «look» (guardare), creando una serie di fraintendimenti con il ragazzo che, alla fine, non

comprendendo l'avvertimento «Look where you're going» (guarda dove vai), finisce per scivolare da una delle travi della soffitta. Anche quando Luke cerca di spiegarle la differenza di pronuncia tra le due parole, la donna non capisce subito e l'effetto comico continua quando lei risponde «Juan is not your name» (Juan non è il tuo nome), derivante dall'assonanza tra «one» (uno) e Juan.

È dunque evidente che l'effetto comico in lingua originale sia immediato e ben costruito ma, per quanto riguarda la trasposizione italiana per il doppiaggio e la sottotitolazione, le soluzioni non sono altrettanto efficaci. Sicuramente una traduzione letterale non sarebbe stata possibile in quanto, in italiano, sarebbe risultata incomprensibile. Nella traduzione per il doppiaggio è stato scelto di mantenere la contrapposizione dei termini Luke e «look», giustificandola con le risposte successive del ragazzo «Sei diventata inglese?» oppure «Non parlare inglese!», tuttavia questo non sembra essere abbastanza per motivare le battute che riguardano il fraintendimento in merito alla caduta del ragazzo. Risulta inoltre una scelta innaturale poiché, sapendo che il personaggio di Gloria è colombiano e parla spagnolo, il fatto che intercali delle parole in inglese appare privo di fondamento.

Per quanto riguarda invece i sottotitoli, la soluzione cui è stato fatto ricorso per ovviare al problema consiste nell'introduzione della parola «buco» al posto di quella inglese «look», per ricollegarsi al fatto che di lì a poco il ragazzo sarebbe caduto attraverso un buco nel pavimento. Tuttavia, l'affermazione finale «Luke suona un po' come buco» è chiaramente forzata in

quanto tra i due termini l'assonanza è davvero minima e, per questo motivo, l'intera scena perde l'effetto comico che aveva in lingua originale.

Infine, in merito alla questione del *code-mixing*, menzionato in precedenza, è possibile osservarne qualche esempio nella scena analizzata. Gloria, infatti, in un momento di spavento, intercala un'espressione in spagnolo («¡Ay Dios mío!») o alcune parole all'interno di una frase in inglese («El diablo is back!»). È inoltre possibile notare che, se nella traduzione per i sottotitoli questo tipo di intercalare è rimasto invariato, nella versione doppiata i fenomeni di *code-mixing* vengono aumentati, come risulta per esempio dalla scelta di usare la parola spagnola «diferencia», invece di «differenza», quando in versione originale il termine non era alterato.

## CAPÍTULO 3

# MARCADORES DISCURSIVOS Y TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

### 1. Notas introductorias

La traducción de los marcadores del discurso no es en absoluto un campo de investigación nuevo, pero sí muy fértil, ya que puede prestarse a indagaciones y reflexiones de muy diversa índole, en relación también con la combinación de lenguas implicada en el proceso de traducción. Ante las restricciones y limitaciones espaciotemporales impuestas por el canal audiovisual (Díaz Cintas, 2008), cabe plantearse qué tratamiento traductor pueden recibir estas unidades lingüísticas cuya especificidad, entre otras, reside en establecer relaciones de carácter lógico y textual entre las distintas partes de una oración o de un texto.

Al hilo de lo anteriormente señalado, lo interesante de la traslación de los marcadores discursivos es que está relacionada con la comunicación que se realiza en el ámbito audiovisual, ya que no debe sorprender que puedan producirse cambios, alteraciones o variaciones, incluso de calado, en el acto de la transposición interlingüística. Entra aquí en juego también el papel de la pareja lingüística involucrada, puesto que existe una tendencia generalizada a

creer que la proximidad lingüística o la pertenencia a la familia de las lenguas románicas es un factor facilitador, tanto en el ámbito del aprendizaje de una lengua como en el de la traducción. Sin embargo, siempre conviene considerar las peculiaridades de los elementos lingüísticos objeto de traducción desde varios puntos de vista: léxico-semántico, morfosintáctico, estilístico y pragmático, sin menospreciar la dimensión (inter)cultural que pueden conllevar.

En la estela de lo que acabamos de apuntar, en este capítulo vamos a profundizar en el tratamiento traductor de tres marcadores del discurso muy frecuentemente utilizados en el español peninsular en un amplio abanico de situaciones comunicativas más o menos formales, a saber: «bueno», «pues», «vamos».

Nuestro recorrido de reflexiones se rige por el artículo científico que publicamos recientemente en la revista brasileña *Trabalhos em Linguística Aplicada*, afiliada a la Universidade Estadual de Campinas y que tiene como título: «Estudio traductológico de tres operadores de la conversación del español peninsular (bueno, pues, vamos) mediante la subtitulación hacia el italiano: un estudio basado en la serie “Las chicas del cable”».

El artículo plantea el tratamiento traductor de los mencionados operadores de la conversación en el proceso de subtitulación del español al italiano de la primera temporada de la serie española «Las chicas del cable» (2017), producida y emitida en Netflix. A partir de las transcripciones de la versión original y de la subtitulada en italiano, se han localizado todos los casos

relativos a los marcadores objeto de estudio en español y, a continuación, se ha detectado su correspondencia en italiano. Una vez realizadas dichas operaciones, se ha adoptado la clasificación de los procedimientos de traducción característicos de la subtitulación de Gottlieb (1992, p. 166-168) con objeto de sistematizar —mediante un enfoque cualitativo con datos cuantitativos— los resultados obtenidos y analizar los cambios, variaciones y también, como se observará, las supresiones que se han producido a lo largo del trasvase de la lengua española hacia la italiana.

## 2. Breve acotación teóricoconceptual de los marcadores discursivos<sup>11</sup>

Los marcadores del discurso son unidades lingüísticas invariables cuya función es «marcar», o sea, señalar la relación o las relaciones que se establece(n) entre dos porciones textuales. Estas unidades no cumplen ninguna función sintáctica, sino que se configuran como enlaces supraoracionales que agilizan la cohesión textual y la interpretación de los enunciados.

Los marcadores discursivos han sido uno de los fenómenos lingüísticos más y mejor estudiados en la pragmática del español. De todas maneras, su acotación con respecto a los denominados «conectores» no siempre es clara.

María Antonia Martín Zorraquino y José Portolés Lázaro (1999) examinan los

---

<sup>11</sup> Esta acotación teórica se ha llevado a cabo teniendo en cuenta los planteamientos conceptuales del *Diccionario de términos clave de ELE* (versión en línea albergada en la página del Centro Virtual del Instituto Cervantes), que ofrece una visión completa, también en clave pedagógica, del fenómeno lingüístico que nos ocupa.



conectores como una subcategoría dentro de la categoría más amplia de los marcadores del discurso. Otros lingüistas, por el contrario, adoptan el término marcador con un sentido más restringido para hacer referencia a las unidades que articulan el discurso oral, o sea, unidades que Martín Zorraquino y Portolés denominan «marcadores conversacionales». D. Schiffrin (1987), por ejemplo, califica los marcadores como elementos vacíos de contenido, a menudo monosílabos (bien, ya, eh, etc.), que asumen cierto significado en el marco de la interacción conversacional.

Como rasgos distintivos de los marcadores del discurso, María Antonia Martín Zorraquino y José Portolés Lázaro (1999) enumeran las siguientes:

- Desde una perspectiva prosódica, los marcadores se encuentran limitados como incisos por la entonación; en la escritura, esta entonación peculiar se manifiesta con frecuencia colocando el marcador entre comas.
- En un nivel morfológico, se trata de unidades lingüísticas invariables, que pertenecen a diferentes categorías gramaticales (interjecciones como «eh», adverbios, como «bien», locuciones adverbiales como «por el contrario»).
- Desde un punto de vista sintáctico, son unidades no integradas en la oración, con un grado de autonomía que varía para cada marcador («bueno» puede aparecer independiente en un turno de habla; «por el contrario» es menos autónomo). A diferencia de las conjunciones, no

cuentan con una posición fija (el marcador «no obstante» puede aparecer al principio, en medio o al final de un enunciado); en algún caso, de todas formas, es difícil documentar algunas de estas unidades en una posición que no sea la inicial del miembro discursivo que introducen (es el caso de «a propósito», «a saber», «pues», entre otros). A diferencia de los adverbios que funcionan como complementos circunstanciales, no pueden recibir especificadores ni adyacentes complementarios. Otros rasgos sintácticos destacables son el hecho de no poder coordinarse entre sí o no admitir la negación.

- Los marcadores pueden incidir en miembros del discurso que representan categorías léxicas y sintagmáticas de muy diversa naturaleza: desde situarse con nombres («Muestra ilusión, imaginación y en definitiva arte») hasta encontrarse con oraciones («Me ha gustado la película. Los actores, en cambio, no han estado muy bien»).
- En el plano semántico, son elementos que no tienen un contenido referencial o denotativo, sino que muestran un significado de procesamiento: el de orientar, de acuerdo con sus distintas propiedades y características morfosintácticas, semánticas y pragmáticas, las inferencias que se han de llevar a cabo del conjunto de los dos miembros discursivos que conectan.

Se han propuesto numerosas taxonomías de los marcadores del discurso en español. Una de las más difundidas y comúnmente aceptada en la

actualidad es la de Portolés (1998) y Martín Zorraquino y Portolés (1999). Estos estudiosos diferencian cinco grupos de marcadores discursivos:

- **Estructuradores de la información:** indican la organización informativa de los discursos. En este grupo se distinguen varias subcategorías: los que introducen un nuevo comentario o comentarios (pues, bien, etc.); los que agrupan diversos miembros del discurso como partes de un único comentario, llamados ordenadores (en primer lugar, por último, etc.); y los digresores, que introducen un comentario lateral en relación con el tópico principal del discurso (por cierto).
- **Conectores:** relacionan un miembro del discurso con otro anterior, o con una suposición contextual. Se distinguen tres tipos: los aditivos (incluso, además, etc.); los conectores consecutivos o ilativos (pues, entonces, etc.); y los contraargumentativos (en cambio, ahora bien, etc.).
- **Reformuladores:** presentan el miembro del discurso en el que se encuentran como nueva formulación de lo que se quiere decir con un miembro anterior. Se distingue entre reformuladores explicativos (es decir, o sea, etc.), de rectificación (mejor dicho, más bien, etc.), de distanciamiento (en cualquier caso, de todos modos, etc.) y recapitulativos (en suma, en conclusión, etc.).
- **Operadores argumentativos:** ejercen de alguna forma influencia sobre las posibilidades discursivas del segmento en el que se incluyen, pero sin vincularlo con otro elemento anterior. Se diferencia entre

operadores de refuerzo argumentativo (en realidad, de hecho, etc.) y operadores de concreción (por ejemplo, en particular, etc.).

- Marcadores conversacionales. Son los que aparecen a menudo en la conversación. En este grupo se distinguen los marcadores de modalidad epistémica (claro, desde luego, por lo visto, etc.), de modalidad deóntica (bueno, bien, vale, etc.), enfocadores de la alteridad (hombre, oye, etc.) y metadiscursivos conversacionales (bueno, eh, este, etc.).

En cualquier caso, hay que tener en cuenta la vertiente polifuncional de los marcadores: por ejemplo, «entonces» puede funcionar bien como estructurador de la información en un discurso oral, bien como conector consecutivo. Lo mismo ocurre con «en fin», que, aparte de su función adverbial, puede perfilarse como un ordenador o un reformulador.

Desde la perspectiva de la didáctica de las lenguas extranjeras, el uso de los marcadores discursivos en las interacciones refleja el grado de dominio de una segunda lengua. Son necesarios y funcionales para los intercambios conversacionales y en el discurso escrito establecen conexiones imprescindibles para lograr coherencia entre las distintas unidades lingüísticas. Su aplicación a la enseñanza del español como lengua extranjera (ELE) ha ofrecido una significativa aportación a la investigación científica, dando como resultado monografías y diccionarios que describen la semántica y la pragmática particular de cada uno de los distintos tipos de marcadores. Baste con pensar, en este sentido, en el *Diccionario de conectores y operadores del español* (2018), de Catalina Fuentes Rodríguez, que se propone como una

reflexión teóricometodológica en el marco de la Gramática contextual y se enriquece de las aportaciones de la Pragmática.

### 3. *Buena, Pues, Vamos* Breve delimitación conceptual

Como se ha señalado con anterioridad, existe una amplia gama de marcadores y operadores de la conversación que tienen cabida en contextos comunicativos variados. En términos generales, el discurso transmitido mediante el canal oral se caracteriza por la presencia de dos o más interlocutores que alternan sus turnos de habla y, consecuentemente, no saben exactamente cómo va a reaccionar su interlocutor ante una determinada manifestación oral, ya sea una pregunta, una petición o una aclaración. Por lo tanto, la oralidad se perfila como un tipo de comunicación imprevisible y espontánea, caracterizada por la integración de códigos y por la abundancia de referencias exofóricas, sin olvidar la información implícita que solo puede deducirse mediante contexto. Todo lo anterior lleva a plantearse cómo se puede caracterizar la conversación desde un punto de vista discursivo y es en este marco donde encuentran su máxima expresión los operadores de la conversación. Se trata, pues, de partículas pragmáticas cuyo funcionamiento se realiza en el ámbito oral y sirven, entre otras cosas, para encadenar y ordenar el discurso. Los operadores objeto de nuestro estudio («bueno», «pues» y «vamos») se enmarcan de lleno en el ámbito de los intercambios conversacionales y, por esa razón, resulta interesante estudiarlos también

desde una óptica traductológica y contrastiva. Sin embargo, antes de centrarnos en la transposición hacia el italiano, cabe detenerse en sus usos y funciones:

BUENO: acudiendo al planteamiento teórico de Fuentes Rodríguez (2018, p. 62-63), este operador puede desempeñar cinco funciones:

1. Ordenador discursivo interactivo: marca el inicio de intervención.
2. Ordenador discursivo de cierre: indica cierre de lo que se ha dicho con anterioridad.
3. Reformulativo de corrección: explica, concreta y corrige lo que se ha afirmado.
4. Ordenador discursivo continuativo: sirve para mantener el turno de la conversación.
5. Operador modal: aparece en una intervención de respuesta, marcando acuerdo o aceptación

PUES: Fuentes Rodríguez (2018, p. 298-302) atribuye siete funciones a este elemento lingüístico muy dinámico en términos de funciones macrosintácticas y que, en varios casos, ejerce la función de enlace gramatical subordinante:

1. Conector consecutivo: introduce una consecuencia o conclusión de lo enunciado.

2. Ordenador discursivo continuativo: mantiene el hilo discursivo.
3. Ordenador discursivo interactivo: marca la cohesión de las intervenciones.
4. Conector de oposición: inicio de una intervención de réplica.
5. Operador informativo: anuncia el rema tras el tema.
6. Ordenador discursivo de cierre: cierra una narración o intervención.
7. Operador modal: intensifica lo dicho expresando el compromiso del hablante.

VAMOS: en su diccionario, Fuentes Rodríguez (2018, p. 356-358), hace hincapié en dos valores:

1. Operador enunciativo: el hablante apoya lo dicho anteriormente.
2. Conector reformulativo de explicación: el hablante explica, corrige, precisa y aclara lo dicho con anterioridad.

Sin duda alguna, no es fácil localizar equivalentes de traducción siempre atinados para los tres marcadores objeto de nuestro interés. Los resultados, además, pueden variar sensiblemente si marcamos una diferencia entre la traducción “tradicional” y la audiovisual.

#### **4. Planteamiento metodológico del estudio sobre el proceso de traducción audiovisual de los marcadores del discurso**

El propósito que ha motivado nuestro trabajo estriba en la posibilidad de comprobar qué tratamiento reciben estos operadores a lo largo de la subtitulación entre dos lenguas tipológicamente afines: italiano y español.

El estudio presenta un enfoque cualitativo con tipos de datos cuantitativos y su cualificación. En este sentido, hemos decidido proporcionar todos los ejemplos de apariciones detectadas en el rastreo llevado a cabo. La perspectiva cuantitativa ha quedado asimismo corroborada mediante un análisis estadístico que presentamos en la parte final.

Desde el punto de vista cualitativo, hemos comentado las muestras propuestas, con el fin de ofrecer una aproximación interpretativa a la cuestión. Como primera tarea, tuvimos que contar con el material lingüístico objeto de análisis, esto es, los episodios de la primera temporada. Por lo que se refiere a la versión española, se transcribió la banda sonora, manteniendo las pausas, interrupciones y solapamientos presentes en el original. En cuanto a la versión en italiano, se efectuó la transcripción de los subtítulos distribuidos por Netflix.

El número de palabras total referido a los ocho episodios de la primera temporada de la versión original española es de 48.868, mientras que la versión italiana ha arrojado un número equivalente a 39.203. Como puede apreciarse, la versión subtitulada exhibe un número de palabras considerablemente inferior con respecto a la versión original, esto es, 9.665 palabras menos, lo cual



está en línea con las técnicas de la compresión y la reducción típicas de la subtitulación.

Por lo que se refiere a la presencia de los marcadores del discurso analizados, podemos concluir que:

- Bueno: presenta 163 casos
- Pues: presenta 105 casos
- Vamos: presenta 23 casos

El análisis se ha llevado a cabo atendiendo a la taxonomía de los procedimientos de traducción formulada por Henrik Gottlieb (1992, pp. 166-168) que enumeramos a continuación:

- Expansión
- Paráfrasis
- Transferencia
- Imitación
- Transposición
- Dislocación
- Condensación
- Reducción
- Supresión

- Renuncia

Una vez detectados todos los casos, se han pasado por criba y se les ha asignado la técnica de traducción más apta y pertinente para su equivalencia.

### 5. Equivalentes de traducción en italiano de *bueno, pues, vamos*

Presentamos ahora, de manera sistematizada, las equivalencias de traducción identificadas tras el rastreo traductológico. Cabe precisar que no se han tenido en cuenta los ejemplos en los que los operadores de la conversación quedan suprimidos en la versión subtitulada, ya que el fenómeno de la supresión se configura como una peculiaridad en el tratamiento traductor de los marcadores del discurso en el campo de la comunicación audiovisual:

BUENO	PUES	VAMOS
<i>Ehi</i>	<i>Beh</i>	<i>Dai</i>
<i>Beh</i>	<i>Allora</i>	<i>Forza</i>
<i>O meglio</i>	<i>Certo</i>	<i>Andiamo</i>
<i>Ok</i>	<i>Perciò</i>	<i>Ma</i>
<i>Certo</i>	<i>Il fatto è che</i>	
<i>Bene</i>	<i>Va bene</i>	
<i>Sì</i>	<i>Ebbene</i>	

<i>Ma</i>	<i>Ma</i>	
<i>Cioè</i>		
<i>Va bene</i>		
<i>Forza</i>		
<i>No</i>		
<i>Senti</i>		

*Tabla 8. Equivalencias en italiano de bueno, pues, vamos*

Ahora bien, el operador que más opciones de traducción tiene es «bueno» (13 equivalencias), seguido por «pues» (8 equivalencias) y, finalmente «vamos» (4 equivalencias).

Puede apreciarse con claridad que la acción de subtitular arroja una interesante variedad léxica en todos los casos analizados, lo cual subraya la pluralidad de usos y, sobre todo, la variedad de valores y matices expresivos que los operadores estudiados pueden aportar. Mención aparte merece la frecuente combinación de dos de los operadores analizados («bueno pues») que en todos los casos tomados en consideración han sido traducidos mediante el adverbio italiano «allora». Para ahondar en la traducción del operador «bueno» en combinación con otros operadores como «pues», remitimos al trabajo de Medina Montero (2020).

## 6. Reflexiones finales y perspectivas de investigaciones futuras

En relación con el fenómeno lingüístico aquí abordado, podemos afirmar que tras el rastreo traductológico realizado, los operadores de la conversación han sido sometidos a una serie de operaciones interlingüísticas que apuntan – en abrumadora mayoría (79.16 %)– a su eliminación en la versión subtitulada. La supresión se configura, pues, como el procedimiento traslativo más característico en la subtitulación de la serie objeto de estudio.

Ahora bien, tres técnicas de la taxonomía de Gottlieb no han sido utilizadas (expansión, transcripción, renuncia), por no encontrar ninguna atribución. Cabe observar que la abundante presencia de operadores de la conversación en el español peninsular no queda reflejada a la hora de trasladarlos al italiano, de ahí que en el proceso de subtitulación se tienda a eliminarlos. Por ejemplo, el operador «bueno» como elemento introductorio de la oración se ha suprimido en el 80 % de los casos y en el casi 10 % se ha adaptado mediante la técnica de la imitación que apunta a reproducir –aunque sea en el plano escrito– algunos rasgos fonéticos comunes en la lengua meta. En este sentido, cabe destacar que en el fenómeno de la subtitulación no hay vínculos de sincronía labial, con lo cual la imitación podría configurarse como un procedimiento más enfocado al doblaje, pues se desprenden rasgos de tipo fonético. Sin embargo, al estar la técnica de la imitación enmarcada en el ámbito de los procedimientos traslativos aptos para la subtitulación según los postulados teórico-metodológicos de Gottlieb, hemos considerado pertinente mantener su presencia. Su justificación reside en la aparición del mismo sonido

que representa el fonema consonántico bilabial sonoro («bueno» – «beh»). En efecto, la interjección italiana «beh» como equivalente de traducción representa una buena opción, pues con la entonación apropiada sirve para expresar un estado de ánimo o bien para llamar la atención del oyente sobre lo enunciado. También los pocos casos de dislocación («bene») resultan adecuados desde una perspectiva pragmalingüística. Cabe señalar asimismo que son varios los casos en los que se aglutinan dos operadores («bueno pues») y no se produce una uniformidad traductológica: «va bene», «allora», «sì», «certo». Lo anterior queda corroborado en estudios recientes (Medina Montero, 2020).

Ahora bien, la adopción de varios procedimientos (reducción, condensación, paráfrasis) responde a las características contextuales de la comunicación en la lengua meta. Por lo que se refiere al enlace subordinante «pues», este operador con función de conector consecutivo y ordenador sirve para mantener el hilo discursivo y su función dialogal, así como su ubicación al principio de las intervenciones marcan una pausa, lo cual no necesariamente queda reflejado en italiano y no provoca una pérdida semántica, fenómeno que en cierta medida se aplica también a los operadores «bueno» y «vamos». Por las mencionadas razones, «pues» es el operador que más supresión sufre en la subtitulación. No obstante, en estudios de perfil contrastivo y traductológico entre el español y el italiano (Flores Requejo, 2019; Esposito, 2021), no se observa la misma tendencia. Es más, «pues» recibe varias equivalencias que no han quedado registradas en nuestro rastreo traductológico, como podrían ser: «ecco», «allora», «dunque», «ebbene», «quindi» (Flores Requejo, 2012).

En cuanto a «vamos», por muy limitados que sean los casos de aparición, además de la supresión, hallamos diferentes casos de uniformidad traductológica: «forza». Se trata de una expresión italiana también usada como interjección para exhortar e infundir ánimos. Ahora bien, sobre la base de los resultados de este estudio, la comparación interlingüística ha puesto de relieve los límites de la lingüística contrastiva a la hora de estudiar los operadores de la conversación mediante la subtitulación. La transferencia positiva, o sea, el fenómeno resultante de emplear con éxito comunicativo elementos propios de una lengua en otra lengua, no soluciona la problemática traductológica y resulta, pues, necesario plantearse diferentes opciones de traducción para que el texto de partida surta el mismo efecto en la lengua de llegada bajo un prisma comunicativo-pragmático.

En conclusión, a sabiendas de que son necesarios más estudios cualitativos y cuantitativos sobre el tratamiento de los operadores de la conversación en el ámbito de la subtitulación entre lenguas afines, creemos poder afirmar que queda suficientemente claro que su transposición hacia el italiano se caracteriza por su casi total supresión, lo cual se debe en buena medida a las mencionadas limitaciones espaciotemporales, de ahí que se pueda apuntar que la ausencia de uso de operadores en italiano depende de la restricción espaciotemporal impuesta por esta modalidad de traducción audiovisual.

Para corroborar nuestras reflexiones finales y conscientes de que no podemos considerar el presente estudio exhaustivo, sería deseable que se



siguiera profundizando en la comunicación audiovisual indagada desde la perspectiva que ha guiado nuestro análisis, a saber, el uso y el trasvase de algunos operadores de la conversación a raíz de la subtitulación. El estudio podría extenderse también a otros operadores comunes en la oralidad e involucrar otras parejas de lenguas afines (francés/español, portugués/español). A partir de ahí se podría ir perfilando y afianzando una línea de investigación que concilie aspectos lingüísticos, pragmáticos y traductológicos. Todo ello, en última instancia, podría asimismo aportar una contribución de gran envergadura a la práctica lexicográfica bilingüe español-italiano, enriqueciendo el panorama de opciones y equivalencias traductológicas.

## CAPÍTULO 4

### LENGUAJE SOEZ Y VULGAR Y SU ABORDAJE EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

#### 1. Notas introductorias

La vulgaridad y sus manifestaciones lingüísticas representan un fenómeno que solo en las últimas décadas ha venido despertando el interés del mundo académico y se ha concretado en la publicación de algunas tesis doctorales, estudios monográficos, artículos en volúmenes colectivos o en dossiers temáticos sobre el tema en revistas especializadas.

La investigación en este campo aún tiene dimensiones limitadas, pero es posible afirmar que ya existe una línea de investigación lo suficientemente sólida. A este respecto, cabe señalar que se ha empezado a realizar algún acercamiento a esta temática, si bien queda mucho camino por recorrer. Véase, a este respecto, la reciente tesis doctoral defendida en la Universidad de Valladolid por Dilia Di Vincenzo (2020) y titulada: *Análisis contrastivo español-italiano de términos y expresiones malsonantes en el registro coloquial del lenguaje cinematográfico*. Con este trabajo, la autora se ha propuesto estudiar las diferencias existentes entre el uso de palabras y expresiones malsonantes en el habla coloquial de las lenguas española e italiana, mediante los diálogos



fílmicos, la observación de los contextos comunicativos de los guiones cinematográficos y el estudio de las intenciones de los actos de habla groseros.

Pues bien, las razones que podrían justificar la escasez de estudios sobre el lenguaje vulgar y malsonante residen quizás en la dimensión tabú y estereotipada que desde siempre se ha achacado a esta parcela del discurso, sobre todo si se tiene en cuenta la vertiente de la oralidad. Si bien pueden existir diferencias entre las lenguas de nuestro entorno más cercano, la tendencia general estriba en eludir, las más de las veces, cualquier expresión lingüística considerada grosera, soez y cargada de una dimensión vulgar.

Las reflexiones que vamos a elaborar en este capítulo pivotan en torno al artículo científico que publicamos en el año 2021 en la revista española *Quaderns d'Italià*, afiliada a la Universidad Autónoma de Barcelona y que tiene como título *El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtítulo en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie «Alguien tiene que morir»*.

En concreto, el objetivo del artículo ha sido analizar la traducción de una serie de palabras y expresiones con carácter soez y malsonante a raíz del proceso de subtitulación en la dirección español > italiano. Como hemos tratado de argumentar, se trata de un fenómeno muy interesante, ya que la traducción del lenguaje vulgar es un campo de investigación poco explorado hasta ahora si tomamos en consideración la combinación lingüística objeto de esta tesis doctoral (español-italiano).

Nuestro interés se ha orientado hacia la observación del tratamiento traductor de determinadas palabras y expresiones generalmente clasificadas como soeces y/o vulgares en el marco del subtitulado entre dos lenguas afines. Las conclusiones a las que hemos llegado han resultado interesantes en cuanto a los resultados del trasvase interlingüístico y a cómo se concibe la vulgaridad en las dos lenguas examinadas.

## **2. Lenguaje soez y traducción: aportaciones de la lexicografía y la lingüística**

Al referirnos a la denominación de «lenguaje soez, términos o palabras malsonantes, vulgares, groseras y/u ofensivas», tendemos a aludir a un fenómeno que, en principio, se sigue considerando como un tabú (Fuentes Luque, 2014; Zamora Muñoz, 2015). En concreto, se trataría de expresiones que no se pueden nombrar o tratar explícitamente a causa de numerosos prejuicios o en razón de las convenciones culturales impuestas por la sociedad en la que vivimos. Este fenómeno acarrea importantes implicaciones en el ámbito tanto lingüístico como traductológico. Cabe observar que en el ámbito coloquial se hace referencia a este fenómeno mediante la etiqueta de «tacos».

Hace más de veinte años, se habían ocupado del lenguaje grosero en el campo de la traducción fílmica Pavesi y Malinverno (2000). Estas estudiosas fundamentaban su análisis en películas en lengua inglesa dobladas para el público italiano y señalaban una dimensión emotiva y afectiva en el uso de palabras y expresiones malsonantes. En especial, es interesante observar cómo

se lleva a cabo el proceso de transposición interlingüística entre lenguas tradicionalmente consideradas afines, como el italiano y el español. Desde este punto de vista, son relevantes los estudios llevados a cabo por Zamora Muñoz (2015; 2016; 2018), en los que se aborda la traducción del italiano hacia el español de una serie de vulgarismos italianos como «cazzo» y «minchia» en la traducción audiovisual, considerando asimismo la vertiente diatópica. De hecho, la variación lingüística puede llegar a desempeñar un papel realmente significativo en las elecciones traductológicas que el traductor-subtitulador decide efectuar. Aunque la correspondencia más directa de «minchia» es «carajo», según señala, entre otros, el DEL (*Diccionario de la lengua Española de la RAE*), en traducción puede que haya otras opciones más viables y pertinentes, de acuerdo con el contexto comunicativo. A este respecto, cabe mencionar la posibilidad de adoptar la técnica conocida como “equivalente acuñado” (Molina y Hurtado, 2002), para garantizar la fidelidad en el plano lingüístico y cultural.

Como venimos apuntando, el contexto se configura como el factor determinante a la hora de marcar el nivel de ofensa o transgresión de un término vulgar con respecto a lo que se considera como la norma lingüística estándar. En una línea similar, en un estudio de hace poco más de veinte años, Toledano (2002) abordaba la obscenidad en relación con la traducción, fenómeno condicionado por el contexto social en el que tiene origen y adquiere visibilidad.

Según una perspectiva lexicográfica, el uso apropiado de una palabra o expresión puede depender de varios factores, generalmente asociados al contexto de comunicación. En este sentido, Castillo Peña (2007, p. 56) destaca que las formas vulgares están muy marcadas con respecto a la lengua estándar y se identifican con facilidad, con independencia del nivel de lengua que se adopte. No obstante, en ocasiones los criterios empleados para la correcta marcación diatópica, diafásica o diastrática no siempre están bien clasificados y definidos, de ahí que resulte difícil confiar en los diccionarios a pies juntillas, sobre todo en lo referente a la actividad de traducción.

### **3. Planteamiento metodológico del estudio sobre el proceso de traducción audiovisual del lenguaje soez y malsonante**

El objetivo principal que ha motivado nuestro estudio gira alrededor de la identificación de las correspondencias traslativas en lengua italiana de una serie de palabras y expresiones con carácter soez y malsonante, a partir de la miniserie televisiva hispano-mexicana distribuida por Netflix titulada «*Alguien tiene que morir*», creada por Manolo Caro y conformada por 3 episodios.

Dicha serie está ambientada en el año 1954 en una España conservadora y tradicional durante la época franquista donde la temática sexual, entre otras cuestiones, se configuraba como un auténtico tabú. Por lo tanto, a nuestro modo de ver, ha resultado interesante observar y estudiar qué tratamiento se lleva a cabo del fenómeno de la traducción del lenguaje soez y vulgar a través del

proceso de subtitulación y qué tendencias se vislumbran en el panorama actual de la traducción audiovisual.

Desde un punto de vista metodológico, se ha tratado de efectuar las transcripciones de los diálogos por lo que se refiere a la versión original en español y de los subtítulos proporcionados y distribuidos por Netflix, por lo que a la versión italiana se refiere. Los resultados obtenidos son los que ofrecemos a continuación:

EPISODIOS	PALABRAS ESPAÑOL	PALABRAS ITALIANO
<i>Soltar la presa</i>	4929	4266
<i>Tomar puntería</i>	3998	3443
<i>Apretar el gatillo</i>	3619	3135
TOTAL	12546	10844

Tabla 9

Como es de esperar a raíz de las limitaciones espaciotemporales impuestas por el subtitulado (Díaz Cintas, 2001; 2008), el número de palabras en la versión italiana es inferior frente a la versión original española. De todos modos, el fenómeno de la compresión no conlleva una diferencia especialmente relevante: se trata de 1702 palabras menos en la versión subtitulada. Sin embargo, se deslinda una tendencia en línea con los postulados teórico-metodológicos de esta modalidad de la traducción audiovisual.

#### 4. Presentación de los términos vulgares y malsonantes presentes en la serie televisiva

Los términos y expresiones vulgares que se han localizado tras emprender el rastreo traductológico son los siguientes y los enumeramos según el número de casos detectados:

TÉRMINO / EXPRESIÓN	N. CASOS
Maricón	16
Maricones	6
Puta	6
Coño	4
Mierda	3
Me cago en...	2
Joder	2
Cojones	2
Carajo	1
Culo	1
Marica	1
TOTAL	44

Tabla 10

Son en total 44 las voces y expresiones malsonantes y vulgares identificadas. En el apartado posterior, daremos cuenta de las correspondencias traductológicas que cada término o expresión ha recibido a raíz del proceso de subtitulación.

## 5. Resultados del rastreo traductológico

En este apartado, pretendemos dar cuenta de la parte más práctica de nuestra labor investigadora, es decir, la identificación de las correspondencias de traducción que hemos localizado tras llevar a cabo el rastreo traductológico. A partir de los resultados obtenidos, ha sido posible formular algunos comentarios en torno a las posibilidades que ofrece la lengua italiana a la hora de trasladar a partir del español algunas expresiones enmarcadas en el lenguaje soez y vulgar. A continuación, proporcionamos los datos lingüísticos recabados, señalando mediante cursiva las palabras o expresiones objeto de análisis:

Maricón	<i>Frocio</i> <i>Frocetto</i> <i>Finocchio</i>
Me cago en la puta	<i>Porca puttana</i>
Abre la puta boca	<i>Apri quella cazzo di bocca</i>

Hijo de puta	<i>Figlio di puttana</i>
Coño	<i>Porca puttana</i> <i>Maledizione</i>
Vete a la mierda	<i>Fottiti</i>
Joder	<i>Cazzo</i> <i>Dannazione</i>
¿Qué carajos te pasa?	<i>Che diavolo ti prende?</i>

Tabla 11

Se puede notar una importante variedad y variabilidad traductológica en los resultados del rastreo efectuado. La uniformidad terminológica no es la tónica en el tratamiento de las expresiones vulgares y malsonantes, de ahí que, por ejemplo, la interjección malsonante «joder» que, por lo general sirve para expresar enfado, irritación o asombro, reciba dos opciones traslativas. La primera «cazzo», evidentemente marcada como vulgar (Cf. Dizionario Treccani), fenómeno en línea con lo expresado en el diálogo original. Sin embargo, en el segundo caso, se atenúa la carga ofensiva y vulgar de esta interjección mediante la correspondencia «dannazione», que en lengua italiana se configura como una exclamación más tenue, apta para expresar asombro o decepción.



## 6. Comentario de las opciones de traducción

Traducir el lenguaje soez no es en absoluto una tarea fácil. Ahora bien, a la hora de emprender el proceso traductor, una contribución valiosa debiera proceder de las obras lexicográficas. Sin embargo, los diccionarios no siempre son de gran ayuda en este sentido. De hecho, como apunta Fontcuberta i Gel (2001), las soluciones traductológicas que los repertorios lexicográficos ofrecen son a menudo neutras y no reflejan realmente las intenciones comunicativas de los hablantes, sin mencionar el hecho de que cada lengua evoluciona rápidamente en el plano léxico, lo cual por obvias razones no puede verse reflejado en un diccionario bilingüe.

En relación con nuestro corpus de análisis, el término soez más utilizado es «maricón», pues la homosexualidad es la temática principalmente abordada en la miniserie, considerada tabú en la España de los años 60 del siglo pasado, una España franquista cerrada y conservadora.

Si acudimos a los diccionarios monolingües DLE y Clave, nos damos cuenta de que las dos obras lexicográficas califican el término abordado respectivamente como “despectivo, malsonante, insulto” y “vulgar, despectivo, se usa como insulto”. Por lo que se refiere a las correspondencias de traducción, el término más empleado en los subtítulos es «finocchio». Este término está marcado como vulgar en el diccionario de la lengua italiana Treccani y como vulgar y despectivo en el *Grande Dizionario Italiano Hoepli*. De todas maneras, observamos que se dan dos casos en los cuales la traducción se concreta en la correspondencia «frocetto», elección probablemente determinada por razones

de tipo pragmático (Cf. Bazzanella, 2020: 22). Se trata del diminutivo italiano del término «frocio». El Dizionario Treccani señala que esta palabra tiene un origen etimológico incierto, la marca como vulgar y ofrece una indicación de tipo diatópico, pues señala su uso como típico del área romana. Por su parte, causa cierta sorpresa notar que el *Grande Dizionario Italiano Hoepli* no menciona en absoluto la vertiente vulgar o malsonante de este término: se ciñe a etiquetarlo como dialectal y de uso romano.

Dos expresiones típicas del español peninsular presentes en la serie tratada «me cago en la puta» / «me cago en tu puta madre» reciben en un caso la traducción mediante la exclamación algo injuriosa «porca puttana», pero sorprendentemente, en el otro caso, la expresión se matiza con «Per l'amor del cielo!», una locución interjetiva que suele expresar contrariedad e impaciencia. De todas maneras, esta expresión no posee ninguna carga vulgar en italiano. Podemos, pues, afirmar que en este último caso se produce un fenómeno de atenuación de la expresión vulgar o malsonante. En esta circunstancia también, es posible barajar la hipótesis de que las soluciones traductológicas están determinadas por cuestiones de naturaleza pragmática y expresiva (Orrù, 2020: 67), que en determinados casos conducen a la atenuación del alcance vulgar en la lengua meta.

En cuanto al tratamiento traductológico de «puta», resultan interesantes dos casos. En uno, se usa para hacer referencia a las cucarachas («scarafaggi»): se les dirige este insulto por ser bichos molestos («Estas putas tienen más dignidad que tú»). En ambos idiomas, es muy común calificar de forma vulgar algunos animales o insectos que despiertan una sensación de asco. En este caso

concreto, en italiano en «Questi scarafaggi hanno più dignità di te» se atenúa la dimensión vulgar presente en la versión española mediante el nombre directo de esta clase de artrópodos y se adopta como técnica de traducción la particularización (Cf. Hurtado Albir, 2011: 269). En el segundo caso, estamos ante un empleo muy común en el español peninsular, o sea, el uso como adjetivo antepuesto a un sustantivo para indicar descontento o fastidio, de ahí que la expresión «abre la puta boca» se convierta en italiano en «apri quella cazzo di boca».

Pasemos ahora a la expresión vulgar y malsonante «coño», usada para indicar extrañeza, sorpresa, admiración o disgusto. Es interesante analizar este término en contraste con la lengua italiana. En este sentido, la versión en línea de *Il Grande Dizionario di Spagnolo Zanichelli* la marca como vulgar, ofreciendo como equivalente general de traducción «fica». Además, añade como equivalente la palabra italiana masculina «cazzo», señalando su valor pleonástico. Cabe asimismo notar su valor como interjección («¡qué coño!» = «e che cazzo!»). Así pues, según esta fuente lexicográfica, en el proceso traslativo del español al italiano debería producirse el paso del género femenino al masculino, aun manteniéndose en el ámbito de los órganos genitales.

De los cuatro casos identificados, solo uno remite a nivel traductológico al carácter vulgar de dicha expresión («porca puttana»). En un caso («No seas pesado, coño») no se ha traducido, quizás por las limitaciones espaciotemporales impuestas por el subtítulo. En otro caso («¿Qué coño haces?» = «chi credi di essere?»), se pierde la dimensión grosera del original. En la cuarta ocurrencia, se adopta una opción traductológica acertada

(«maledizione»), si bien aquí también se desvanece el carácter vulgar. De hecho, el Dizionario Treccani señala que esta exclamación interjectiva expresa rabia, contrariedad, descontento.

Es interesante analizar ahora los casos en los que se producen fenómenos de ligera atenuación con respecto a la versión original. Los mencionados casos se manifiestan tanto en la expresión «mexicano de mierda» que se traslada al italiano mediante «dannato messicano», como en la interjección vulgar y malsonante «joder» que es traducida como «dannazione». Tanto el participio con función adjetiva («dannato») como el sustantivo («dannazione»), desde el punto de vista de las técnicas de traducción pueden considerarse como calcos del inglés («damn», «damnation») y se perfilan como rasgos típicos de otra modalidad de la traducción audiovisual, esto es, el doblaje. A este respecto, como apunta Rossi (2010), la lengua del doblaje es la creación más original de la historia lingüística del cine y se ha difundido de manera amplia gracias a la exposición del público a las películas americanas adaptadas. En este sentido, ningún italiano usaría en sus intercambios conversacionales espontáneos las expresiones antes abordadas. Sin embargo, la lengua empleada en el cine ha permitido una difusión bastante rápida de dichas expresiones, de ahí que los calcos del inglés se hayan convertido en un fenómeno de atenuación lingüística.

La expresión muy cargada a nivel vulgar «¡Me tienes hasta los cojones!» se matiza en italiano a través de «sono stufo di queste stronzate!», cuyo uso en lengua italiana se sitúa en un plano más coloquial.

Algo parecido puede decirse a propósito de «¿Qué carajos te pasa?» donde el elemento de vulgaridad se pierde en la lengua meta, pues en la versión italiana se elabora la siguiente formulación: «Che diavolo ti prende?». En este caso también, podemos afirmar que se trata de una expresión característica de la lengua del doblaje que no se corresponde con un uso lingüístico auténtico. Estamos ante lo que Rossi (2006; 2010) define en lengua italiana como *doppiaggese*, es decir, una variedad lingüística típica de las películas dobladas (*“quella forma d’italiano ibrida tra falsa colloquialità ricca di calchi e stereotipi, pronuncia impeccabile e formalismo. Il nitore della pronuncia e l’impostazione teatrale delle voci dei doppiatori sono garantiti dalla solida formazione tradizionale di questi ultimi”*). Una vez más, notamos la influencia que ejerce la lengua inglesa en la traducción fílmica, como señala, entre otros, Pavesi (2013).

Por otra parte, un caso de casi idéntica correspondencia entre los dos idiomas lo tenemos con la locución «empalarte por el culo», traducido por «impalarti». En esta ocasión, en italiano se puede prescindir del sustantivo «culo», pues la forma verbal lleva aparejado el significado vulgar con un trasfondo sexual.

## **7. Las técnicas de traducción más aptas para la transposición del lenguaje soez**

Ahora bien, teniendo en cuenta una de las clasificaciones de las técnicas de traducción más comúnmente aceptadas en ámbito traductológico, a saber,

la propuesta por Hurtado Albir (2011: 269), observamos que se ha empleado un amplio abanico de procedimientos a lo largo del proceso de subtitulación. A continuación, brindamos una somera sistematización de algunas de las técnicas de traducción presentes:

Calco	Joder = <i>Dannazione</i> Cojones = <i>Dannazione</i>
Particularización	Putas = <i>Scarafaggi</i>
Ampliación lingüística	Abre la puta boca = <i>Apri quella cazzo di bocca!</i> Coño = <i>Porca puttana!</i>
Compresión lingüística	Me cago en la puta = <i>Porca puttana!</i> Vete a la mierda = <i>Fottiti!</i> Empalado por el culo = <i>Impalarti!</i>
Modulación	¿Qué coño haces? = <i>Chi credi di essere?</i> Me tienes hasta los cojones = <i>Sono stufo di queste stronzate</i>
Elisión	No sea pesado, coño = <i>Non fare il difficile</i> Callad, maricones = <i>Zitto!</i>

Tabla 12

Es interesante asimismo poner de relieve que contamos con elementos anafóricos («Hay maricones con suerte» = «alcuni sono fortunati»), pues en la versión italiana se utiliza el pronombre indefinido para hacer referencia a algo que ya se ha enunciado («los maricones»). Un caso parecido lo tenemos con «Yo quiero ver al marica bailar», subtulado por «Voglio vederlo ballare». Para evitar en italiano la repetición del sustantivo vulgar y despectivo «marica», se emplea un deíctico.

## 8. Reflexiones finales

Con nuestro estudio, nos hemos propuesto analizar el tratamiento que reciben determinadas palabras y expresiones marcadas como vulgares o malsonantes en el trasvase interlingüístico realizado mediante el proceso de la subtitulación. Al tratarse de una modalidad particular de traducción audiovisual sujeta a varias limitaciones de tipo espaciotemporal, lo primero que en términos generales hemos tenido en cuenta ha sido la posibilidad de que en la versión subtitulada en italiano pudiesen faltar varios elementos léxicos presentes en la versión original. Cabe precisar que nuestro análisis solo se ha centrado en la localización de voces vulgares y malsonantes, de ahí que no podamos extender nuestras reflexiones a la totalidad de los ítems lingüísticos que conforman la miniserie. En lo que al objeto de nuestro artículo atañe, podemos afirmar que hemos localizado escasos ejemplos de supresión de información lingüística de la versión original, lo cual nos permite asegurar que los ítems groseros,

malsonantes y vulgares han recibido a todos los efectos un tratamiento traductor concreto.

Ahora bien, cabe plantearse qué se puede calificar como vulgar o malsonante hoy día. Existen, sin duda, palabras y expresiones que hace diez o veinte años no podían formar parte de las conversaciones cotidianas e intercambios dialógicos más o menos informales por ser consideradas tabúes, pues ofendían al pudor, al buen gusto o a la religiosidad. Sin embargo, hoy día, nos guste o no, el lenguaje malsonante, vulgar y grosero forma parte de nuestra cotidianeidad (Fuentes Luque, 2014: 3) y cada vez más varias categorías de personas hacen un uso más abundante del registro vulgar, incluso en franjas de la población –los mayores, por ejemplo– que tradicionalmente no pronuncian palabrotas. En el estudio de Fuentes Luque (2014), encontramos una interesante categorización de los principales sistemas de referencia del lenguaje tabú y soez que se suelen utilizar en algunas de las lenguas más comunes en el ámbito de la traducción audiovisual: sexo (anatomía, obscenidad); escatología (fluidos, sólidos, corporales, muerte); religión (blasfemia, profanación); familia (presentes y/o ancestros); nominalia (despectivos).

No todas las lenguas conciben la utilización del lenguaje vulgar y soez de la misma manera. Hay lenguas y culturas en las que por tradición las expresiones ofensivas, indecentes o groseras no se toleran en contextos de comunicación estándar, mientras que hay otras donde ya no causa ningún escándalo oír tacos y vulgarismos. A pesar de ser el italiano y el español dos lenguas emparentadas en el nivel histórico y filogenético, si tomamos en



consideración la miniserie televisiva objeto de nuestro análisis, podemos afirmar que el recurso al lenguaje soez se produce con más contundencia en español. A este respecto, cabe realizar una aclaración: no en todo el mundo hispanohablante se adopta del mismo modo el lenguaje vulgar. En la mayoría de los países de Latinoamérica, el hecho de utilizar el lenguaje vulgar no está bien visto y, como también señala Pérez Fernández (2019: 98), la cultura latinoamericana está menos acostumbrada al empleo del lenguaje soez.

Como observa Pérez Fernández (2020: 154), cada cultura cuenta con sus propios sistemas de referencia en lo que a la creación y expresión del lenguaje soez se refiere y, desde este punto de vista, el italiano y el español no son excepciones. Además, siendo la subtitulación una modalidad de transferencia de textos multimedia y multimodales de una lengua / cultura A a una lengua / cultura B, hay que prestar especial atención –a la hora del trasvase interlingüístico– a la combinación de la dimensión auditiva y de la visual, lo cual puede acarrear dificultades de orden traductológico.

Aun conscientes de que la amplitud del corpus de expresiones con carácter soez y malsonante analizado no permite extraer conclusiones definitivas, creemos, de todas maneras, que, mediante el estudio presentado en este artículo, ha quedado corroborado que en italiano se produce un fenómeno de atenuación y de desintensificación de los términos y expresiones con carácter vulgar y soez con respecto al español peninsular. En este sentido, Ávila-Cabrera (2015: 16) apunta al fenómeno de la suavización a la hora de transmitir la carga ofensiva de determinadas palabras, lo cual está en

consonancia con nuestro planteamiento. Sentado lo anterior, no se puede infravalorar que las palabras o expresiones malsonantes del italiano y del español no siempre manifiestan la misma intención comunicativa, las mismas emociones o sentimientos (Di Vincenzo, 2020), de ahí que una conclusión general sea que la afinidad lingüística no garantiza una perfecta equivalencia traductológica en el plano pragmatolingüístico, por lo que la traducción literal en contados casos cumple una función apropiada. Para confirmar o bien desmentir lo anteriormente expuesto, sería sin duda deseable y oportuno ampliar el corpus analizado y comprobar si se manifiestan las mismas tendencias a la hora de estudiar los resultados del proceso de traducción / subtitulación.

## CAPÍTULO 5

# LAS PARTÍCULAS DISCURSIVAS EN LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL: EL CASO DE LA INTERJECCIÓN ITALIANA *MAGARI* Y SU TRANSPOSICIÓN AL ESPAÑOL

### 1. Notas introductorias

Los estudios consagrados a la contrastividad lingüística analizada desde el prisma de la actividad de traducción gozan, hoy en día, de una tradición científica consolidada. Así pues, el fenómeno traductor declinado según la perspectiva de la comparación interlingüística ha supuesto un hito en el campo de la investigación de perfil lingüístico y traductológico. En este escenario, la pareja de lenguas español-italiano ha recibido una notable atención y se ha producido una intensa actividad investigadora encaminada a examinar los contrastes que surgen a lo largo del proceso de traducción entre dos lenguas tradicionalmente consideradas afines en varios niveles (léxico-semántico, morfosintáctico, fonético-fonológico).

En el terreno de la investigación referente a la combinación lingüística español-italiano, son muchos los aspectos que se han venido indagando, como, por ejemplo: el régimen preposicional, las perífrasis verbales, las unidades

fraseológicas, los culturemas, por mencionar los ámbitos más fértiles. Una atención más anecdótica ha recibido, por el contrario, la traducción de una serie de elementos lingüísticos de más difícil catalogación léxica y morfosintáctica, que abarcan la dimensión pragmática y contextual de la comunicación (Cf. San Vicente, 2007: 7).

Ahora bien, en este cajón de sastre denominado «partículas», se encuentran unidades lingüísticas como por ejemplo las: conjunciones, interjecciones, adverbios, clíticos, marcadores discursivos. En el campo de la lingüística y la pragmática, muchos de estos elementos cuentan con la etiqueta terminológica de «operadores de la conversación» (Cf. Fuentes Rodríguez, 2018), ya que su función en el entramado textual es la de conectar las frases y establecer entre ellas relaciones orientadas a marcar el flujo de la conversación, gestionar los turnos de palabra u ordenar cronológicamente las pautas comunicativas.

Dado que el estudio contrastivo entre dos lenguas aplicado a la traducción es un buen procedimiento, como demuestran quienes se ocupan de tipología, para descubrir fenómenos que de otro modo pasarían inobservados, nuestro objetivo es precisamente el de analizar en una óptica contrastiva español-italiano el tratamiento que recibe la interjección italiana con modalidad epistémica «magari» en el trasvase hacia el español realizado a través del doblaje fílmico.

Nuestras reflexiones girarán en torno al artículo científico que publicamos en el año 2022 en la revista científica italiana *Artifara. Revista de*

*Lenguas y Literaturas ibéricas y latinoamericanas*, afiliada a la *Università degli Studi di Torino* y que tiene como título: *El tratamiento de la interjección italiana con modalidad epistémica 'magari' en el español peninsular a través del doblaje fílmico: una aproximación lingüística, lexicográfica y traductológica*.

El artículo plantea el tratamiento lingüístico, lexicográfico y traductológico de una interjección italiana dotada de una extensa gama de funciones y valores comunicativos, a saber, «magari». En el ámbito de la lingüística contrastiva de español e italiano, el estudio de esta unidad lingüística está bastante desatendido, de ahí que se antoje oportuno y necesario profundizar en sus usos y funciones, para llegar a continuación a observar los mecanismos que posibilitan su transposición al castellano. Basándonos en las aportaciones procedentes de la lingüística italiana y de la lexicografía monolingüe y bilingüe, se realizará un recorrido por los entresijos de esta interjección con modalidad epistémica y se catalogarán las distintas posibilidades y estrategias de traducción hacia el español peninsular.

## **2. Breve acotación teórico-conceptual de la partícula *magari*: una interjección con modalidad epistémica**

Los adverbios, partículas o bien las interjecciones se configuran como partes invariables de la oración que pueden equivaler a una oración completa y, mediante la entonación apropiada, sirven para expresar un estado de ánimo o para llamar la atención del interlocutor. Por lo general, las interjecciones

presentan la forma de enunciados exclamativos o realizan actos de habla apelativos. Ejemplos de interjecciones en español son: «eh», «hola», «uf».

La interjección italiana «magari» cuenta con una notable difusión de uso en un variado abanico de intercambios comunicativos y dialógicos, desde los más formales hasta los más informales y está dotada de una polifuncionalidad de funciones y valores comunicativos.

El vocablo de la lengua italiana «magari» se coloca dentro de la categoría de las interjecciones, o sea, una clase de palabras que no constituye una parte de la oración y “se especializa en la formación de enunciados exclamativos” (NGLE, 2009-2011: 623). Desde un punto de vista pragmático, una interjección se configura como un auténtico acto de habla y equivale, pues, a una oración completa que puede expresar una emoción («¡ay!»), una llamada realizada con energía («¡eh!») o bien servir para describir de manera básica una determinada acción («¡zas!», zigzag), sin contar con una real organización léxica o sintáctica. Asimismo, una interjección se puede categorizar como un signo pregramatical que cuenta con tres funciones: expresiva, conativa y representativa. Desde una perspectiva fonética, es posible afirmar que las interjecciones se pronuncian con cierta entonación exclamativa e/o interrogativa, lo cual crea un paralelismo con el interesante fenómeno de las onomatopeyas. De hecho, cabe observar que las interjecciones comparten rasgos y características comunes con las onomatopeyas que constituyen una manifestación del fonosimbolismo, fenómeno que establece una relación

directa entre los sonidos y las impresiones y sensaciones que pueden producir en quien los percibe.

En términos etimológicos, el vocablo «interjección» procede del latín 'interiectio' con el significado de intercalación y según las pautas ortográficas correctas las interjecciones deben escribirse entre signos de admiración. En su *Grammatica spagnola*, Carrera Díaz (2012: 165-177), introduce el tema de las interjecciones en el apartado relativo a la expresión de la afirmación, negación y posibilidad. Es asimismo interesante constatar que en *La Nuova Grammatica della lingua italiana*, Dardano y Trifone (1997: 383) argumentan que las interjecciones no son simplemente la expresión de un estado de ánimo; de lo contrario, se equivaldrían en todas las lenguas. Los autores defienden el carácter no natural y espontáneo de las interjecciones, sino más bien histórico y cultural. En definitiva, tendrían una naturaleza artificial. En relación con «magari», los dos estudiosos reivindican la polifuncionalidad de esta interjección como poderoso medio de expresividad y como elemento de organización oracional (1997: 384).

Ahora bien, desde una perspectiva diacrónica, es posible establecer un somero paralelismo entre la conjunción española concesiva desusada «maguer» y la interjección italiana «magari». El nexos español parece proceder del griego «makárie» (feliz, bienaventurado), porque «maguer» significó primero «ojalá», y luego adquirió un valor concesivo como fingimiento a favor de lo que el interlocutor objeta (cf. Diccionario Clave, 2012). Por su parte, la forma italiana «magari» entró en la lengua italiana en el siglo XIII con un

significado solo optativo y se solía utilizar como adjetivo pospuesto, con entonación exclamativa e introducido por el completivo «che» (Cf. Masini y Pietrandrea, 2010: 33).

Además, cabe aclarar que atendiendo a la vertiente gramatical, las interjecciones pueden clasificarse en: propias e impropias. El primer grupo está conformado por unidades lingüísticas que se utilizan única y exclusivamente como interjecciones sin considerar los usos nominalizados; no cumplen ninguna función gramatical y presentan una estructura fonética generalmente simple («¡ah!», «¡bah!», «¡eh!»). Por otro lado, las interjecciones impropias son creadas a partir de formas nominales, verbales, adverbiales o adjetivales («¡socorro!», «¡adelante!», «¡vaya!», «¡olé!», «¡hombre!», «¡bravo!»). A esta clasificación hay que añadir una tercera clase, es decir, las locuciones interjectivas (Cf. San Vicente et al., 2021), generalmente utilizadas como oraciones exclamativas orientadas a expresar emociones y sentimientos de gran intensidad («¡vaya por Dios!», «¡y dale!», «¡toma ya!», «¡que me quiten lo bailao!», «¡naranjas de la China!»).

La NGL (2009-2011: 595) establece, entre otras, que algunas interjecciones («¡claro!») sirven también para mantener un vínculo anafórico con algo mencionado con anterioridad, de ahí que cumplan una función significativa en el marco oracional y, a diferencia de los sustantivos y adjetivos, no modifican ni determinan a las demás clases de palabras ni se predicán de ellas, sino que forman enunciados bien por sí solas (Cf. NGL, 2009-2011: 624).



Ahora bien, la interjección italiana «magari» cuenta con una polifuncionalidad de funciones y valores comunicativos como señalan autores como Masini y Pietrandrea (2010) y Falcinelli (2015: 3). En particular, Falcinelli (2015) es uno de los pocos autores que abordan desde el prisma contrastivo español-italiano el tema de las interjecciones, haciendo especial hincapié en «magari». En su estudio, el investigador apunta cinco valores semánticos de esta interjección: i) optativo (expresión del deseo); ii) evaluación epistémica; iii) propuesta; iv) función atenuadora; v) posibilidad alética (Cf. Falcinelli, 2015: 33).

En la lengua italiana, el uso de la interjección «magari» remite con más frecuencia a la modalidad epistémica, es decir, la expresión del grado de certeza o duda que el emisor muestra con respecto a la verdad de la proposición contenida en su enunciado. Veamos algunos ejemplos que dan cuenta de la variedad de posibilidades de expresión en castellano de la interjección objeto de análisis:

*Magari potessi vincere la lotteria* = ¡Ojalá me tocara la lotería!

*Magari ti avessi conosciuto prima* = ¡Quién te hubiera conocido antes!

*Magari gliel'hai detto e non lo ricorda* = A lo mejor se lo has dicho y no lo recuerda

Son numerosos los valores de «magari» y su uso en las oraciones puede conllevar soluciones de traducción de muy diversa índole, como veremos en lo sucesivo.

### **3. Breve sistematización de las opciones de traducción procedentes de los repertorios bibliográficos bilingües**

La lexicografía bilingüe español-italiano ha sufrido un paulatino proceso de mejora y, sobre todo, de enriquecimiento de obras, especialmente en la última década, lo cual demuestra el interés creciente hacia el español.

Consideramos interesante proporcionar los equivalentes de traducción procedentes de los diccionarios bilingües de tamaño medio y grande que tienen más circulación y aceptación en el mapa lexicográfico español-italiano. En concreto, hacemos referencia a los diccionarios bilingües:

- Laura Tam (2021)
- Zanichelli (2020)
- Garzanti (2018)
- Herder (2011)
- Paravia (2009)
- Zanichelli (Sañé y Schepisi, 2005)
- Collins (2005)

Veamos ahora las correspondencias traslativas identificadas tras el rastreo lexicográfico:

Ojalá
Ojalá pudiera
Aunque
Igual
A lo mejor
Hasta
Incluso
Tal vez
Acaso
Es posible
A costa de
Quizá
Quizás

*Tabla 13*

Son trece en total las posibilidades que brinda la lexicografía bilingüe y que resultan aptas para expresar la interjección «magari» en castellano. Por lo tanto, el usuario del diccionario o el traductor, novato y también profesional, cuentan con una amplia batería de opciones de traducción que podrán utilizar cuando llegue el momento de verter al español esta interjección.

#### 4. Planteamiento metodológico y corpus de estudio: el proceso de traducción audiovisual de la interjección *magari*

A la vista del carácter de «magari» más bien orientado a la oralidad, hemos creído conveniente valernos de la vertiente audiovisual de la traducción. En otras palabras, nuestro interés se ha centrado en estudiar las correspondencias traslativas de «magari» en productos audiovisuales puestos a disposición mediante un servicio de televisión a la carta, en este caso concreto: Netflix.

A tal fin, hemos seleccionado algunas series de televisión y películas en lengua italiana original que contaran con una versión doblada hacia el español. En términos metodológicos, resulta importante precisar que nuestro estudio se sitúa en una dimensión cualitativa, de ahí que no hayamos propuesto largas listas de correspondencias traslativas. Por el contrario, nos hemos ceñido a presentar casos significativos e interesantes desde el punto de vista del fenómeno lingüístico-traductológico aquí abordado, con el fin de analizar el tratamiento que la interjección estudiada recibe a lo largo del proceso de doblaje.

En lo que atañe al corpus de estudio, nos hemos decantado por los siguientes productos audiovisuales:

- *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose*: película reciente (2020), basada en una historia real, a saber, los avatares del ingeniero anarquista

Giorgio Rosa, fundador de la República de la Isla de las Rosas, o sea, una plataforma artificial ubicada sobre el Mar Adriático.

- *Curon*. se trata de una serie televisiva de género fantástico reciente (2020), compuesta por siete episodios. Se habla de una desaparición que no tiene explicación y del descubrimiento de situaciones y hechos misteriosos.
- *Summertime*. es una serie dramática italiana televisiva reciente (2020) que narra las vicisitudes de una joven de nombre Summer y del amor de su vida, Ale, en la localidad turística de Cesenatico, en Emilia-Romaña. La historia está inspirada en la novela *Tres Metros por encima del cielo*, de Federico Moccia.

Después de efectuar las transcripciones, tanto de la versión original italiana como de la versión doblada al castellano, hemos ido localizando las distintas ocurrencias de «magari» con sus respectivas opciones traductológicas que vamos a presentar de forma sistematizada en el apartado sucesivo.

##### 5. Sistematización de los equivalentes de traducción en castellano de *magari*

A raíz del rastreo traductológico que hemos llevado a cabo y presentado de manera más exhaustiva en el artículo que presentamos al final de esta tesis doctoral como apéndice, se desprende una interesante variedad y variabilidad de posibilidades de transposición interlingüística del italiano hacia el español.

Las opciones más recurrentes que permiten trasladar al español la interjección con modalidad epistémica «magari» son las siguientes:

Quizás
Quizá
Tal vez
Uso del condicional (podría...)
Eliminación en la versión doblada
Otras estrategias

*Tabla 14*

Pues bien, la propuesta de traducción más empleada es «quizás», opción presente en casi todos los diccionarios bilingües, excepción hecha del diccionario de Laura Tam. No faltan, de todas formas, casos en los que se ha utilizado «quizá», probablemente como alternativa a «quizás». Ambas opciones denotan la posibilidad de que lo expresado sea cierto, lo cual está en consonancia con la modalidad epistémica generalmente expresada por «magari». Solo hay un caso en el que se opta por la locución adverbial tal vez («magari il mondo sull'isola» = «tal vez el mundo en la isla»), sinónimo de «quizá(s)».

Resultan, en cambio, interesantes los varios casos de eliminación de la interjección italiana en el doblaje hacia el español. Como se puede comprobar, la supresión de este elemento lingüístico en la versión doblada no acarrea

ningún empobrecimiento en términos de significado. También los casos en los que se usa el modo condicional («magari a qualcuno va di bere qualcosa» = «algunos podrían querer otra cosa» / «Magari ci alleniamo insieme» = «Podríamos entrenar juntos») dan cuenta de la antes mencionada modalidad epistémica, ya que se expresa la acción del verbo como posible. Los restantes casos remiten a otros procedimientos de transposición. Los ejemplos en que se usa «un día» ofrecen una idea de posibilidad en una perspectiva de futuro («Magari te la racconto» = «Un día te lo contaré» / «Magari ti guardi allo specchio» = «Un día te miras al espejo»).

Resulta también atinada la correspondencia «pues seguramente» («Magari pensi bene» = «Pues seguramente»). En efecto, entre los múltiples valores de la conjunción «pues», encontramos el de interjección coloquial que sirve para denotar la certeza de un juicio anteriormente formulado o de algo que se esperaba. Por el contrario, la opción del ejemplo («Eh magari!»= «Sí, está bien») atenúa la carga expresada en italiano.

## 6. Reflexiones finales y perspectivas de investigaciones futuras

En el presente capítulo hemos llevado a cabo un análisis de las correspondencias traslativas de la interjección «magari» en el español peninsular mediante las operaciones interlingüísticas del doblaje, es decir, una modalidad de traducción audiovisual muy empleada actualmente y disponible a

través de plataformas de televisión a la carta, como Netflix, Amazon Prime, Disney+...

Para ofrecer una panorámica lo más exhaustiva posible, también hemos abordado la cuestión desde una perspectiva lingüística y lexicográfica (español-italiano). De hecho, el diccionario –ya sea en papel o en formato electrónico– se perfila como la herramienta de más ágil e inmediata consulta por parte de todo usuario o traductor potencial. Por muy encomiable que sea la labor de los lexicógrafos, desgraciadamente un repertorio bilingüe casi nunca está exento de faltas o imprecisiones de distinta naturaleza (ortotipográfica, de equivalentes de traducción o relativa a la información gramatical o semántica que presenta).

Si bien es un hecho notorio que la lexicografía italoespañola ha venido experimentando cambios paradigmáticos en los últimos quince o veinte años, como corrobora Baldissera (2015: 21), sigue habiendo silencio en cuanto a las técnicas lexicográficas adoptadas, fenómeno que dificulta la correcta interpretación y elección de los equivalentes traductológicos.

Si bien nuestro estudio cuenta con una dimensión cualitativa, los ejemplos aportados son buena muestra de lo que acabamos de exponer, ya que las estrategias empleadas para transponer al español peninsular la interjección «magari» no quedan contempladas en su totalidad en los diccionarios bilingües analizados. En este sentido, «quizá(s)» y «tal vez» son las opciones contempladas en todos los diccionarios consultados, pero en otros muchos casos estas obras lexicográficas no han aportado datos útiles con vistas a la



labor traductora. Ninguno menciona, por ejemplo, que es posible traducir esta interjección mediante el modo condicional, ni se ofrece información acerca de la posibilidad de no traducirla.

Está claro que el fenómeno traductológico aquí abordado presenta una naturaleza compleja y se sitúa entre los aspectos que pueden dar pie a consideraciones de tipo contrastivo entre el español y el italiano, ya que no existe una real correspondencia simétrica entre las dos lenguas en cuanto al tratamiento traductor de la interjección italiana «magari». La mencionada complejidad se agudiza al trasladar dicho fenómeno al terreno de la traducción audiovisual y, más concretamente, al doblaje. Como afirman Di Fortunato y Paolinelli (2012), el doblaje se perfila como una forma de “arte imperfecta”, de ahí que los resultados puedan variar sensiblemente entre la lengua A y la lengua B.

Entran en juego multitud de factores que pueden determinar el éxito o el fracaso del producto audiovisual, de ahí que sea de fundamental importancia tener en cuenta y llevar a la práctica “la heterogeneidad de los mecanismos de compensación al cambiar los códigos comunicativos y la tipología de receptores” (Garzelli, 2013: 274).

La decisión de acudir al doblaje fílmico se justifica, entre otras cosas, a raíz de que la interjección estudiada se usa con mucha frecuencia en la oralidad, con propósitos comunicativos muy variados. No obstante, cabe aclarar que la selección de películas italianas traducidas al español como muestra traductológica de la oralidad, apunta más bien a una oralidad que podríamos

calificar de *representada* o bien  *fingida*, como todo producto audiovisual. Este fenómeno, además, podría contribuir a trazar líneas iniciales y orientar a los estudiosos de traducción y aprendices de la lengua hacia formas y estrategias aptas para traducir la interjección objeto de nuestro artículo.

En futuros estudios, sería asimismo interesante y deseable analizar la cuestión que nos ocupa desde el terreno de la variación lingüística, en concreto, estudiar si existen otras posibilidades de expresión de la interjección «magari» en otras variedades diatópicas del español, con respecto a las que hemos venido observando en nuestro trabajo.

## CAPÍTULO 6

# EL PAPEL DE LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN LA DIDÁCTICA DE LAS LENGUAS EXTRANJERAS: LA EXPLOTACIÓN DE LOS SUBTÍTULOS

### 1. Notas introductorias

El papel de la traducción y su contribución en el proceso de enseñanza-aprendizaje de segundas lenguas es un tema que se planteó ya hace muchos decenios y que avivó el debate de lingüistas y pedagogos durante largo tiempo. De hecho, el conocido método de gramática y traducción fue pionero y sentó las bases para que se pudieran aplicar actividades de traducción, tanto directa como inversa, dentro de un contexto comunicativo.

Hoy en día, se empieza a debatir acerca de la integración de la traducción audiovisual en la enseñanza de lenguas extranjeras, con el fin de potenciar algunas destrezas, por ejemplo, la comprensión auditiva y la expresión oral. A este respecto, autores como Lertola (2018) proponen la subtitulación como tarea de traducción audiovisual que se puede aprovechar de manera eficaz en el aprendizaje de una lengua extranjera en el marco de una didáctica comunicativa.

Las reflexiones que vamos a elaborar en este capítulo se vertebran en torno al artículo científico que publicamos en el año 2021 en la revista española *Lenguaje y Textos*, afiliada a la Universidad de Valencia y que tiene como título *Didáctica de las lenguas y nuevos entornos digitales: el valor pedagógico del subtítulo en la enseñanza del español a italo parlantes*.

En concreto, a lo largo del mencionado artículo hemos tratado de poner de relieve que las nuevas tecnologías se configuran hoy en día como un complemento imprescindible en el campo de la didáctica en su sentido más amplio y, más aún, en el ámbito de la enseñanza de las lenguas extranjeras. De todos es sabido que siempre ha existido un sólido vínculo entre la traducción y la didáctica de segundas lenguas, lo que ha conllevado cambios paradigmáticos a la hora de impartir clases de lenguas. El objetivo del artículo ha sido explorar el potencial pedagógico de una modalidad de la traducción audiovisual, a saber, el subtítulo en el ámbito de la enseñanza del español a estudiantes italo parlantes. A través de una metodología de tipo cualitativo y heurístico-especulativo, nuestro interés se ha orientado a demostrar que mediante el proceso de subtitulación es posible abordar pedagógicamente determinados aspectos lingüísticos y culturales que redundan en beneficio de la competencia lingüístico-comunicativa del alumnado italo parlante de español como lengua extranjera (ELE).

## 2. Las TIC y la didáctica: un complemento imprescindible

Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y, de paso, los entornos digitales que las nuevas tecnologías han generado en los últimos decenios representan en la actualidad una realidad que nos acompaña en nuestras vidas diarias y de la que ya no podemos prescindir. El móvil se ha convertido en una herramienta insoslayable, pues con él conseguimos realizar un sinfín de operaciones que antes requerían más tiempo o bien el desplazamiento a lugares físicos. Por poner un ejemplo, ya no es necesario acudir a un banco para efectuar una transferencia bancaria, porque con el móvil lo hacemos mediante un *clic* desde cualquier lugar, siempre que tengamos cobertura.

Los avances tecnológicos son visibles también en el campo educativo y, más concretamente, en el ámbito de la didáctica de lenguas extranjeras. En la actualidad, sería impensable ofrecer un curso de inglés, francés o español sin el auxilio de herramientas informáticas u online. El uso de la pizarra digital o el recurso al canal de YouTube se configuran como modalidades didácticas que se han venido incorporando paulatinamente a nuestras aulas y que no van a desaparecer. Las metodologías que los nuevos entornos digitales posibilitan son variadas y permiten un amplio abanico de explotaciones didácticas.

Con nuestro trabajo, nos hemos propuesto profundizar en el potencial pedagógico procedente de la traducción aplicada a la enseñanza de segundas lenguas. En concreto, hemos analizado el papel de la subtitulación en el proceso

de enseñanza-aprendizaje del español a estudiantes italo parlantes, con el fin de observar, entre otros aspectos, cómo esta modalidad de traducción intersemiótica puede contribuir a mejorar las destrezas lingüístico-comunicativas del alumnado y qué aspectos específicos se pueden trabajar entre dos lenguas clasificadas como tipológicamente afines, como el italiano y el español.

### **3. Potencialidades pedagógicas de la traducción audiovisual en la enseñanza de segundas lenguas**

Asumido el hecho de que venimos asistiendo a una rehabilitación del uso de la traducción en su sentido más amplio en la clase de lenguas extranjeras (Trovato, 2014; 2019), resulta interesante estudiar cómo la comunicación audiovisual –propiciada por todos los productos multimedia y multimodales aprovechables en el panorama actual– puede contribuir al proceso de enseñanza-aprendizaje.

Es verdad que durante varias décadas la adopción de un enfoque traductológico fue denostada, porque no favorecía los aspectos de la lengua más enfocados a la comunicación oral. Hoy en día, por el contrario, los nuevos horizontes en el campo de la didáctica de las lenguas abogan por cierto eclecticismo, que permite conciliar técnicas y enfoques pedagógicos de muy distinta naturaleza dentro de un mismo contexto educativo. Ante este escenario, la traducción ha encontrado su colocación apropiada en la clase de lengua

extranjera, apartándose del papel que le venía atribuido tradicionalmente por el antiguo y conocido método de gramática-traducción (Cf. Sánchez, 2009: 46).

Son diversos y recientes los trabajos científicos que han puesto de relieve el potencial y las ventajas didácticas que puede ofrecer la traducción audiovisual y, más concretamente, la subtitulación como herramienta eficaz en el aula de lengua extranjera (Díaz Cintas, 2008; 2012; Lertola, 2018; Talaván, 2013; Soler Pardo, 2017; Talaván y Ávila-Cabrera, 2015). En cuanto al papel del doblaje en la enseñanza de segundas lenguas, por el contrario, el interés es mucho más reciente y apenas hay investigaciones. A este propósito, es oportuno destacar la tesis doctoral presentada en el año 2022 por Mengzhi Lian en la Universidad de Valencia y titulada *La aplicación didáctica del doblaje a la enseñanza del español como lengua extranjera (ELE) para estudiantes chinos del tercer y cuarto curso de filología hispánica*.

Además, autores como Cepon (2011) defienden que los consumidores de productos audiovisuales subtitulados cuentan con un nivel de competencia lingüística en lengua extranjera más elevado, sobre todo en lo que se refiere a la comprensión auditiva. Desde este punto de vista, el usuario potencial de una película o de una serie televisiva subtitulada está sistemáticamente expuesto al audio y, por lo tanto, realiza de forma inconsciente una práctica constante que redundará en beneficio de su recorrido de aprendizaje.

De todas maneras, también se trabajan las demás destrezas lingüísticas, como por ejemplo la comprensión escrita, ya que se proyecta la serie o película en la pantalla.

El hecho de poder visualizar lo que se escucha se perfila como un elemento de indudable valor didáctico, ya que permite conciliar armónicamente dos dimensiones pedagógicas que por lo general se trabajan por separado en el aula de lengua extranjera.

Escuchar un mensaje y verlo escrito en la pantalla simultáneamente ofrece un doble *input* a nivel didáctico, lo cual inevitablemente mejora la adquisición de una lengua extranjera. Se presta, por lo tanto, atención a los subtítulos desde el punto de vista estrictamente lingüístico (morfosintaxis y léxico, principalmente). El usuario o alumno recibe estímulos gráficos que posibilitan, entre otras cosas, la reflexión metalingüística acerca de determinados ítems de la lengua como los acentos o las preposiciones, por poner dos ejemplos que pueden ser causa de errores en varias categorías de estudiantes.

Una atención particular se reserva al análisis de aspectos fonéticos y fonológicos de la lengua extranjera, lo cual puede dar pie a consideraciones pedagógicas sobre las variedades diatópicas (inglés británico vs. inglés americano; español peninsular vs. español de América).

Este análisis va también en la dirección de mejorar la pronunciación, aspecto generalmente desatendido en la enseñanza de una lengua extranjera por falta de tiempo.

Otro aspecto digno de mención radica en la comprensión del humor en la lengua extranjera estudiada. En efecto, resulta a veces difícil entender un chiste o una broma en nuestro propio idioma. Las cosas se complican más aún



en el ámbito de una lengua que no dominamos a la perfección. La presencia simultánea de un apoyo escrito y otro oral ofrece una clave de interpretación más completa y fructífera a la hora de identificar los aspectos humorísticos de una cultura que no necesariamente se corresponden con otra, con independencia de la proximidad lingüístico-cultural.

Además, trabajar los subtítulos en una clase de lengua extranjera contribuye, sin duda, a favorecer una mayor participación, entusiasmo y motivación por parte del alumnado (Soler Pardo, 2017: 170) que se siente involucrado en la actividad que hay que llevar a cabo. Se fomenta asimismo la idea de aprendizaje colaborativo y en grupo, así como el reparto de responsabilidades en la realización de la tarea didáctica.

#### **4. Ventajas y potencialidades del uso de la subtitulación: un análisis enfocado al alumnado italófono**

Como se ha apuntado con anterioridad, el italiano y el español son generalmente clasificadas como dos lenguas tipológica e históricamente emparentadas en varios niveles (morfológico, sintáctico, fonético, léxico), de ahí que se produzca una tendencia generalizada a creer que el aprendizaje del español por parte de estudiantes italo parlantes o, viceversa, el aprendizaje del italiano por hispanófonos no conlleva dificultades especiales. Es más, se tiende a considerar que la afinidad lingüística facilita en buena medida el proceso de enseñanza-aprendizaje. No obstante, esta supuesta afinidad en muchas

ocasiones representa la causa de importantes interferencias lingüísticas que amenazan con fosilizarse si no se subsanan a lo largo del proceso de aprendizaje de la lengua.

Han corrido ríos de tinta acerca de la problemática contrastiva (español-italiano) en el ámbito didáctico y la mayoría de los trabajos se ha inclinado por advertir sobre los riesgos que se corren a la hora de aprender una lengua afín si no se presta la debida atención a lo largo del aprendizaje.

Sin embargo, en esta pareja lingüística apenas se ha analizado la contribución potencial de la traducción audiovisual al aprendizaje lingüístico, de ahí nuestra curiosidad e interés por estudiar y profundizar en los aspectos que pueden facilitar o dificultar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lengua española por parte de estudiantes universitarios italianos.

Cabe aclarar que estamos concibiendo el uso de los subtítulos como herramienta didáctica, sin considerar su carácter orientado a la profesionalización de esta disciplina que, como corresponde, se lleva a cabo bajo remuneración. Por esta razón, no nos hemos centrado en la realización de los subtítulos por parte del alumnado, que sí puede ser una actividad entretenida y motivadora para llevar a cabo en otras sesiones didácticas. Lo que hemos intentado sacar a colación tiene que ver con el ámbito de la reflexión acerca de la lengua que puede verse beneficiado por el recurso al subtítulo. En especial, nos hemos dedicado desde una óptica didáctica al análisis de algunos aspectos lingüísticos que en los manuales no cuentan con el espacio que merecen y que pueden recibir la atención oportuna si acudimos al canal

audiovisual, lo cual pone una vez más de manifiesto que la adopción de un enfoque ecléctico en la enseñanza de una lengua extranjera puede perfilarse como una estrategia eficaz e integradora y responde a la necesidad de satisfacer las exigencias cada vez más actuales de multimedialidad y multimodalidad en el campo educativo.

#### **4.1. El aprendizaje de los operadores de la conversación en la traducción audiovisual**

Los manuales de español como lengua extranjera, sobre todo los confeccionados específicamente para un público italofoño no suelen dedicar mucha atención a los marcadores y operadores de la conversación, es decir, un fenómeno lingüístico que se sitúa a caballo entre la pragmática y la lingüística textual.

Es muy importante que los estudiantes aprendan a manejar correctamente estas unidades lingüísticas invariables que, aun no ejerciendo una función sintáctica en el marco de la predicación oracional, sirven para guiar, orientar y pautar los intercambios conversacionales en numerosos contextos comunicativos.

Saber emplear de forma apropiada estos conectores no es una tarea fácil, especialmente si consideramos que, con respecto a otros temas gramaticales, los libros de texto no ofrecen una gran ayuda. La subtitulación puede proporcionar una contribución significativa en el plano didáctico, ya que

la posibilidad que brinda de cotejar la versión original de una serie televisiva o de una película con la versión traducida orienta al aprendiente en el uso concreto de algunas partículas discursivas. De esta manera, mediante la traducción el estudiante adquiere conciencia sobre determinados mecanismos lingüísticos e interioriza cómo se usan de manera apropiada.

Son numerosísimos los marcadores y operadores de la conversación que pueden dar juego en el aula. En nuestro estudio, hemos abordado como botón de muestra el caso de «pues», ya que para un italofoño puede llegar a representar un auténtico problema y desafío lingüístico.

En efecto, en italiano no existe solo un equivalente de traducción, sino que los matices de significado expresados por el «pues» pueden ser muy variados y contar con diversos equivalentes de traducción. En términos generales, podemos afirmar que «pues» es un enlace gramatical subordinante y siguiendo a Fuentes Rodríguez (2018: 298-302) puede llegar a desempeñar siete funciones macrosintácticas que enumeramos a continuación:

- Conector consecutivo: introduce una consecuencia o conclusión de lo enunciado.
- Ordenador discursivo continuativo: sirve para mantener el hilo discursivo.
- Ordenador discursivo interactivo: marca la cohesión de las intervenciones.

- Conector de oposición: determina el inicio de una intervención de réplica.
- Operador informativo: anuncia el rema tras el tema.
- Ordenador discursivo de cierre: cierra una narración o intervención.
- Operador modal: intensifica lo dicho expresando el compromiso del hablante.

Está claro que ningún manual didáctico, aunque vaya dirigido a estudiantes de niveles avanzados, puede abarcar la variedad de funciones antes mencionada y un profesor tampoco puede esperarse de sus estudiantes que las aprendan en su totalidad. Sin embargo, este operador de la conversación es muy frecuentemente utilizado en español y no se puede prescindir de presentarlo en el aula de manera integradora. Aunque nuestro artículo no haya presentado una intervención o unidad didáctica, hemos creído oportuno aportar una mínima caracterización de los posibles participantes y usuarios de los subtítulos.

Se trata, concretamente, de estudiantes universitarios que cuentan con un nivel B2 según el Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas y que están cursando el segundo año en el marco de una titulación universitaria italiana de duración trienal en el ámbito de las lenguas extranjeras, la mediación lingüística y la traducción. Todos tienen el español como lengua de especialización junto con el inglés y no tienen ninguna formación en el campo de la traducción audiovisual. Sin ninguna intención de ser exhaustivos, hemos

proporcionado una serie de ejemplos extraídos de la reciente serie televisiva española distribuida por Netflix y titulada «Valeria». Se trata de una serie televisiva que se estrenó en 2020, basada en las novelas de Elisabet Benavent y cuenta con tres temporadas. Se narran las vivencias de una escritora llamada Valeria, quien atraviesa por una crisis matrimonial y ante esta situación delicada fortalece sus vínculos de amistad con sus compañeras Carmen, Lola y Nerea.

En la tabla que hemos presentado en el artículo que adjuntamos en el apéndice final, hemos mostrado el uso de «pues» enmarcado en un contexto de comunicación y su correspondencia en lengua italiana. Esta operación ha resultado útil no solo de cara a la comparación interlingüística, sino que ha servido también para fomentar la reflexión metalingüística.

A pesar de haber aportado una casuística de ejemplos restringida, contamos con una panorámica muy interesante si consideramos la vertiente pedagógica del tema tratado. Como se puede notar a partir de los resultados que incluimos en el artículo, el «pues» cumple la función de ordenador discursivo interactivo, ordenador discursivo continuativo y operador modal.

Las posibilidades de expresión de esta partícula discursiva que brinda la lengua italiana son múltiples, lo cual tiene mucho interés en el ámbito didáctico. El material auténtico que nos proporciona este producto audiovisual es más valioso que la información procedente de un manual de lengua española, ya que abarca una dimensión comunicativa más integradora. Al presentar al alumnado el abanico de opciones expresivas de «pues», se le permite entender

en qué contextos de comunicación y según qué modalidades se puede emplear con eficacia comunicativa. En las muestras propuestas, encontramos numerosos equivalentes en italiano:

- *Beh*
- *Allora*
- *Cavolo*
- *Ehi*
- *Certo*
- *Ecc*

Sin considerar un fenómeno muy interesante que destaca en la traducción audiovisual. Nos referimos concretamente a la eliminación del conector «pues» en la versión italiana. No se trata claramente de un error del subtitulador, sino de una elección concienzuda por su parte. Su función de ordenador discursivo continuativo cobra relevancia de cara a la reflexión metalingüística, ya que el profesor cuenta con la posibilidad de concienciar a sus alumnos acerca de la falta de correspondencia exacta entre el español y el italiano. Ante este escenario, el análisis contrastivo juega un papel sobresaliente porque permite desenmascarar el tópico de la afinidad lingüística y, de paso, desentrañar la idea de que existe siempre una simetría entre el italiano y el español a nivel morfológico, sintáctico y léxico. Lo que acabamos de exponer no tiene validez solo en el campo de la traducción, sino que tiene también repercusión en el proceso de aprendizaje lingüístico. La comparación

entre las dos lenguas posibilita que el estudiante centre su atención en el contexto de enunciación y aprenda a continuación a reproducir el uso del marcador «pues» en sus producciones lingüísticas. La subtitulación contribuye, por lo tanto, a un fortalecimiento lingüístico. En este marco, el italiano solo actúa como filtro para ofrecer un input adicional.

#### **4.2. Los verbos “comodín” (sacar, coger, tomar) en la traducción audiovisual**

Otro aspecto interesante a nivel didáctico es representado por el uso de una serie de verbos que entrarían en la categoría de los verbos denominados “comodín”, por tratarse de verbos polisémicos que pueden acompañar a una multiplicidad de sustantivos y dar lugar asimismo a expresiones y locuciones con carácter idiomático. Su particularidad reside, entre otras cosas, en que pueden aparecer en contextos de comunicación variados, desde los más informales a los más formales. Por esta razón, su traducción al italiano varía en función del contexto de enunciación y eso hace que el alumnado italofoño consiga comprender su significado, pero a la hora de expresarse en lengua extranjera, surgen los problemas y el estudiante no es capaz de seleccionar el verbo adecuado. Tres verbos que constituyen una amenaza en términos de uso para los aprendientes italofoños son sin duda: «sacar», «coger», «tomar».

La dificultad estriba en que en la mayoría de los casos se usa en italiano un único verbo, o sea, «prendere», pero en español existe más de una posibilidad, como señalamos a continuación:



*Prendere il treno* = coger el tren

*Prendere un caffè* = tomar(se) un café

*Prendere un buon voto* = sacar una buena nota

En las muestras que proporcionamos en el artículo presente en el apéndice final, se pone de relieve que existe una gran diferencia entre el español y el italiano en cuanto a su reformulación y la correspondencia más inmediata mediante el verbo «prendere» no es siempre la solución más viable.

En los casos mencionados, el recurso a la subtitulación permite a los estudiantes observar las combinaciones más frecuentes de estos verbos con una serie de sustantivos y, a renglón seguido, adquirir familiaridad para saberse orientar en su uso en varios contextos comunicativos.

Si bien es cierto que en los manuales de español como lengua extranjera los verbos abordados son objeto de atención, lo que pasa es que se tratan por separado. A través del subtitulado, en cambio, el profesor puede hacer hincapié en esta cuestión bajo un prisma comparativo y abordar los tres verbos en una única sesión, sin la necesidad de dedicar una clase entera a cada uno de los tres verbos.

## **5. Consideraciones conclusivas**

En este capítulo nos hemos propuesto reflexionar en torno a las potencialidades pedagógicas de una modalidad de la traducción audiovisual –el

subtitulado– en el ámbito de la didáctica del español como lengua extranjera y, más concretamente, la didáctica del español para estudiantes italo parlantes. Nuestro interés se ha centrado en la subtitulación que, como hemos venido señalando en los apartados anteriores, ofrece válidos motivos para su incorporación en el aula de lengua extranjera. A nuestro modo de ver, la traducción audiovisual tiene perfecta cabida dentro de un enfoque orientado a la comunicación, ya que permite trabajar con material didáctico auténtico que no ha sufrido ningún proceso de adaptación con vistas a una simplificación didáctica, como a menudo ocurre con los manuales didácticos. Díaz-Cintas (2012: 97) resume de manera muy eficaz el potencial educativo de la subtitulación en el aprendizaje de idiomas, afirmando que se trata de una forma lúdica y entretenida de acercamiento a la lengua extranjera. También otros autores defienden la relevancia y el valor pedagógico de la traducción audiovisual a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje de las lenguas extranjeras (Borghetti, 2011; Borghetti y Lertola, 2014; Talaván y Rodríguez-Arancón, 2014; Talaván y Ávila-Cabrera, 2015), de ahí que ya no se pueda hacer la vista gorda ante esta realidad educativa.

Cabe aclarar que la introducción del subtitulado en la clase de español como lengua extranjera no apunta al desarrollo de una competencia traductora de tipo profesional. En otras palabras, no se trata de que los estudiantes aprendan a ser profesionales de la subtitulación, sino que mediante los subtítulos desarrollen y consoliden sus habilidades lingüísticas y comunicativas, como por ejemplo la capacidad de reconocer y entender acentos diferentes (español peninsular vs. español de América). Además, el uso de esta

técnica didáctica puede revelarse fructífero en el ámbito de la didáctica de lenguas afines como hemos venido observando a lo largo del presente capítulo. En el marco de esta pareja de idiomas se tiende a dar por descontado que el parentesco histórico y filogenético existente sea un elemento facilitador de cara al proceso de enseñanza- aprendizaje. No obstante, se trata de una idea preconcebida que tiende a menoscabar su relevancia pedagógica.

Si bien es cierto que existen aspectos lingüísticos que en las etapas iniciales del aprendizaje no conllevan problemas de gran calado, llega un momento en el que surgen las primeras dificultades que se pueden abordar satisfactoriamente solo si se adopta un enfoque didáctico integrador. Dentro de este enfoque, la comunicación audiovisual puede llegar a desempeñar un papel fructífero, especialmente para tratar asuntos que apenas tienen cabida en los manuales didácticos.

En nuestro estudio, hemos tratado el caso de uno de los marcadores y operadores de la conversación más usados en español («pues») y de algunos verbos muy frecuentes en los intercambios comunicativos de hablantes nativos («sacar», «coger», «tomar»). La decisión de adoptar la técnica de los subtítulos en la didáctica del español a itálofonos responde a la necesidad de favorecer la reflexión metalingüística en torno a ítems de la lengua que reciben escaso tratamiento en los manuales, entre otros. La posibilidad que ofrecen los subtítulos de realizar una comparación entre las lenguas es sumamente útil de cara al análisis contrastivo, fenómeno imprescindible entre lenguas afines como son el italiano y el español.

Además de la reflexión metalingüística, a través de los subtítulos los aprendientes reciben muchos inputs audiovisuales y gráficos, lo cual les permite enfrentarse con material lingüístico auténtico. El hecho de observar cómo una determinada partícula discursiva o bien una combinación léxica están enmarcadas dentro de un contexto comunicativo contribuye a profundizar en el proceso de adquisición lingüística y, en una etapa posterior, el estudiante estará en condiciones de seleccionar de manera acertada los ítems lingüísticos, en función del contexto de enunciación. Por esta razón, no es necesario emprender con los estudiantes una labor de propuesta de subtitulado activo. Se pueden emplear los subtítulos ya existentes y accesibles mediante un servicio de televisión a la carta como Netflix o Amazon Prime. Además, la labor de transcripción de la versión original de una película o de una serie televisiva y de los subtítulos representa ya de por sí una tarea con un elevado valor didáctico que se presta, a continuación, a la reflexión (meta)lingüística.

Ahora bien, consideramos que nuestra contribución al campo de la traducción audiovisual con fines didácticos radica en haber ofrecido una visión de conjunto en torno a posibles explotaciones pedagógicas de la traducción audiovisual en el aula de lengua extranjera, con especial referencia a la enseñanza del español a estudiantes universitarios de origen italo-fono. En una etapa futura, nos proponemos realizar una intervención didáctica y comentaremos los resultados mediante la publicación de un artículo, con el fin de observar concretamente las ventajas de su implementación en el aula. De este modo, se podrá dar pie y concretarse en estudios más específicos para la aplicación efectiva en el aula.

No quisiéramos finalizar nuestras reflexiones sin antes haber reiterado la importancia de adoptar un enfoque didáctico mixto y ecléctico en el que tengan cabida varios métodos y técnicas orientados al desarrollo y consolidación de las destrezas integradas, o sea aquel fenómeno que permite integrar de forma armónica la comprensión auditiva con la comprensión lectora, o bien la producción oral con la interacción. Un enfoque ecléctico es, por lo tanto, un enfoque integrador, dentro del cual la traducción audiovisual – concebida como una forma de mediación interlingüística– puede brindar su aportación. Será al docente a quien le corresponda identificar y llevar a cabo la modalidad más apta para utilizar este tipo de traducción dentro del aula, combinándolo con otras técnicas y estrategias didácticas, atendiendo al contexto educativo y al grupo de estudiantes.

## CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN FUTURAS

La presente tesis por compendio de publicaciones es el fruto de un interés creciente de su autor por el campo de estudio de la traducción audiovisual, ámbito al que nos hemos venido acercando en los últimos años de manera natural y paulatina, motivados, entre otras cuestiones, por la necesidad de ampliar nuestros horizontes de investigación en el campo traductológico, con vistas a impartir clases de traducción audiovisual en el máster de Traducción especializada de la Università Ca' Foscari Venezia, Campus Universitario de Treviso.

Además, nos gustaría subrayar que la presente tesis representa nuestra segunda tesis doctoral; es más, se configura como un nuevo desafío al que nos hemos querido enfrentar y, si cabe, una nueva aventura en nuestra labor didáctica en el aula y de investigación. Nuestra primera tesis estuvo centrada en el ámbito más bien lingüístico y relacionado con la didáctica del español como lengua extranjera (ELE) y sentíamos la necesidad de ir perfilando nuestras competencias en el ámbito de la traducción, tratándose de una asignatura que empezamos a impartir hace ya varios años y acerca de la cual hemos venido publicando numerosos estudios, especialmente aplicados a la contrastividad lingüística entre español e italiano. De ahí, nuestra voluntad y

afán por cumplir esta misión mediante una tesis doctoral por compendio de publicaciones.

En nuestra opinión, la práctica didáctica en el aula tiene que ser motivo de reflexión por parte del docente, ya que no se puede impartir un curso que no haya estado en el corazón del interés científico de un investigador-profesor. En este sentido, la dimensión teórica debería fundirse armónicamente con la vertiente práctica, para que ambas facetas se retroalimenten y actúen sinérgicamente. Este ha sido, precisamente, el objetivo que nos ha animado a consolidar como una de nuestras líneas de investigación el estudio de la traducción audiovisual y sus diferentes facetas y dimensiones.

En concreto, nuestro interés se ha concentrado en estudiar cómo la traducción audiovisual se puede estudiar desde el contraste interlingüístico, concretamente, entre la pareja de lenguas español-italiano.

En realidad, han corrido ríos de tinta acerca del fenómeno de la afinidad lingüística entre español e italiano aplicado a la actividad de traducción. Por ejemplo, si acudimos al Portal Contrastiva (<http://www.contrastiva.it/wp/>), proyecto de lingüística contrastiva español-italiano dirigido por el profesor Félix San Vicente, de la Universidad de Bolonia (Campus de Forlì), es posible encontrar un amplio abanico de estudios e investigaciones en torno a este tema.

Sin embargo, si dirigimos la mirada hacia la relación que se establece entre estas dos lenguas afines en el ámbito de la comunicación audiovisual, constatamos que la investigación sigue presentando muchos puntos deficitarios y la literatura científica especializada es aún escasa y poco significativa. No

obstante, existen valiosos estudios como los de De Laurentiis (2019), De Laurentiis y Lupe Romero (2018), Garzelli (2013, 2020), Tonin y Tortosa (2021), Valero Gisbert (2018, 2021) o Zamora Muñoz (2015, 2016, 2018).

La presente tesis por compendio de publicaciones se mueve, por lo tanto, en esta dirección, es decir, tiene como fin colmar una laguna importante, por el escaso número actual de publicaciones científicas que aborden la amplia temática de la traducción audiovisual entre el español y el italiano, lenguas que por tradición han recibido la etiqueta de “afines”, debido a su parentesco tipológico, histórico y filogenético.

A pesar de la tendencia generalizada a considerar que la proximidad lingüística puede configurarse como un factor facilitador, tanto a lo largo del proceso de enseñanza-aprendizaje lingüístico como en el ámbito del proceso traductor, la práctica demuestra con creces que se producen con frecuencia fenómenos de disimetrías léxicas y morfosintácticas al entrar en contacto estos dos idiomas.

Pues bien, los artículos que hemos presentado y descrito en el cuerpo de esta tesis doctoral se han propuesto precisamente hacer hincapié en los peligros que acechan a la actividad de traducción audiovisual que, como se ha señalado en numerosas ocasiones, al ser una forma de transposición con carácter multimodal e intersemiótico, está sujeta a una serie de limitaciones de tipo espaciotemporal. Dichas restricciones repercuten inevitablemente en el resultado de la actividad de subtitulación o de doblaje, lo cual queda claramente



reflejado en el hecho de que se tienden a sacrificar algunos elementos lingüísticos para conservar otros.

En términos generales, se trata de algunas unidades y/o combinaciones léxicas y sintagmáticas de las que es posible prescindir, al no aportar información relevante desde una perspectiva semántica. Es el caso, por ejemplo, entre otras cuestiones, de los marcadores y operadores del discurso, cuyo uso está muy difundido en lengua española. Se trata, en concreto, de elementos lingüísticos y discursivos con marcado carácter procedimental que orientan la interpretación del discurso y sirven para conectar distintas porciones textuales, para argumentar, para estructurar y reformular un discurso, para focalizar o controlar los turnos de habla. Como afirma Briz en el *Diccionario de partículas discursivas del español* (2008), su función va más allá de la gramática, de ahí que estas unidades no se correspondan necesariamente con ninguna de las categorías gramaticales establecidas, sino que son el resultado de un paulatino proceso de gramaticalización.

Este fenómeno ha sido estudiado con menor intensidad en la lingüística italiana, cuyas aportaciones más paradigmáticas proceden de la labor investigadora de Carla Bazzanella acerca de los *segnali discorsivi* (2011). Ahora bien, el trasvase de una lengua a otra en lo referente a estas partículas discursivas no es inmediato ni mucho menos lineal, ya que no podemos establecer a ciencia cierta qué conector del italiano se corresponde con exactitud a uno del español y viceversa. En este sentido, la labor se complica al no existir un repertorio lexicográfico bilingüe español-italiano de partículas

discursivas, de ahí que el traductor-subtitulador tenga que recurrir a sus conocimientos lingüísticos y teóricos, con el fin de establecer las correspondencias traslativas más atinadas. Además, como hemos apuntado en nuestro estudio sobre el tratamiento traductor de los operadores de la conversación mediante el proceso de subtitulación del español hacia el italiano, este fenómeno lingüístico sufre un evidente proceso de supresión en las versiones italianas. A tenor de lo anterior, podemos concluir que el concepto de linealidad no es ciertamente la tónica entre el español y el italiano en lo que atañe a la traducción en general y a la traducción audiovisual, en particular.

Algunas consideraciones parecidas pueden elaborarse con respecto a otra unidad lingüística que puede enmarcarse en el ámbito de las partículas discursivas y que ha sido objeto de otro de los trabajos incluidos en la presente disertación, a saber, la interjección italiana con modalidad epistémica «magari». En este caso, hemos afrontado la cuestión atendiendo a las características técnicas y procedimentales del doblaje fílmico. Los resultados recabados a raíz de nuestro estudio cuantitativo y cualitativo apuntan a una interesante variedad y variabilidad de correspondencias y opciones traslativas, no todas contempladas en los repertorios lexicográficos bilingües. Aparte de los equivalentes de traducción más directos como «quizá(s)» y «tal vez», las operaciones interlingüísticas llevadas a cabo a través de la traducción audiovisual han puesto de relieve que es posible adoptar diferentes estrategias de traducción, como el uso de tiempos y modos verbales (condicional simple), otras formas adverbiales («pues seguramente») y, como es de esperar, la eliminación directa de la partícula lingüística. Una vez más, ha quedado

meridianamente claro que son más numerosas las desemejanzas y disimetrías léxicas que las analogías y simetrías entre el español y el italiano.

La anteriormente mencionada falta de linealidad se manifiesta también en el ámbito de la expresión del lenguaje soez y malsonante, tema que abordamos en el tercero de los artículos científicos que conforman la presente tesis por compendio de publicaciones. En este caso, nos hemos interesado por observar qué tendencias se observan en el tratamiento del fenómeno de los tacos y vulgarismos entre dos lenguas tipológicamente emparentadas. Una vez más, se ha demostrado que la afinidad lingüística no garantiza una perfecta equivalencia traductológica en el plano pragmalingüístico, por lo que la traducción literal en contados casos se presenta como la opción más plausible. En este sentido, no se puede infravalorar que las palabras o expresiones malsonantes del italiano y del español no siempre manifiestan la misma intención comunicativa ni vehiculan las mismas emociones o sentimientos y, por esta razón, su función dentro del entramado textual y comunicativo puede variar sensiblemente. Habida cuenta de que el lenguaje soez y malsonante sigue siendo considerado como un auténtico tabú, será aún más difícil localizar equivalencias traductológicas funcionales entre una lengua y otra, porque el concepto de ofensa y vulgaridad tiene connotaciones y evocaciones diferentes, así como un grado de frecuencia variable entre el español y el italiano, dependiendo de los contextos comunicativos y los actores involucrados, sin olvidar la cuestión de la variación lingüística en sus distintos planos. En todo caso, lo que ha quedado refrendado a raíz del estudio es que en italiano se produce un fenómeno de atenuación, suavización y de desintensificación de los

términos y expresiones con carácter vulgar y soez con respecto al español, lo cual está también en consonancia con las tendencias que se dan en el panorama de Latinoamérica.

En la cuarta y última contribución que se ha incorporado a esta tesis por compendio de publicaciones, se ha tratado el papel de la traducción audiovisual en la didáctica de lenguas extranjeras/segundas lenguas y su aportación potencial al desarrollo de la competencia lingüístico-comunicativa del estudiantado que, atendiendo a las directrices y orientaciones más actualizadas del *Plan Curricular* del Instituto Cervantes (2006), tienen que actuar y convertirse en agentes sociales, aprendientes autónomos y hablantes interculturales.

Ahora bien, la traducción audiovisual representa la modalidad de mediación lingüística que más se consume en la actualidad y, precisamente por esta razón, varios autores han puesto de relieve su rentabilidad en la enseñanza de idiomas extranjeros (Días Cintas, 2012; Díaz Cintas y Remael, 2021; Lertola, 2011, 2018; Talaván, 2013; Talaván y Ávila-Cabrera, 2015; Talaván y Rodríguez-Arancón, 2014).

Una de las ventajas más evidentes que posibilita la explotación de la traducción audiovisual en la enseñanza comunicativa de las lenguas reside en la gran cantidad de contenidos traducidos fácilmente accesibles gracias a la tecnología más puntera. De hecho, hoy en día, mediante un clic en un móvil o una tableta, es posible tener acceso a una ingente cantidad de información.

Dada la relación cada vez más intensa entre la didáctica de las lenguas extranjera y la traducción audiovisual, se ha venido consolidando la etiqueta de Traducción Audiovisual Didáctica (TAD), denominación que destaca efectivamente su potencial pedagógico en el aula. La particularidad de la TAD estriba en que se trata de material auténtico, no concebido para presentarlo en el aula como recurso simplificado. La ausencia de alteraciones o manipulaciones, realizadas con fines didácticos, en los documentos textuales producidos fuera del aula y llevados a ella directamente o mediante los materiales publicados, permite una concienciación (meta)lingüística más eficaz y aumenta las posibilidades de asimilación por parte del alumnado, amén de configurarse como un auxilio y recurso didáctico ameno y entretenido.

A la luz de todo lo anteriormente señalado, hemos tratado de desenmascarar el falso tópico de la afinidad lingüística entre el español y el italiano en el campo de la comunicación y traducción audiovisual. El concepto de linealidad en los diferentes niveles de los que se compone la lengua (morfológico, sintáctico, léxico, cultural, pragmático, fonético y fonológico) no se puede aplicar a pies juntillas a estas dos lenguas, debido a su proximidad. Caeríamos, pues, en burdas generalizaciones si creyéramos que el trasvase interlingüístico se perfila como una serie de operaciones sencillas y automáticas. Por lo general, traducir entre el español y el italiano es una tarea que supone un gran esfuerzo de reflexión sobre los dos sistemas lingüísticos y su relación, así como de atenta reelaboración y reformulación para evitar interferencias.



Con los cuatro artículos que han conformado la presente tesis por compendio de publicaciones, esperamos haber aportado nuestro granito de arena al campo de estudio de la traducción audiovisual entre el español y el italiano, desgranando los numerosos elementos y factores susceptibles de entorpecer el proceso de traducción que puede materializarse en el proceso de subtitulación y de doblaje. En este sentido, no está de más reiterar que, tras la apariencia de la evidente semejanza o afinidad formal, la distancia entre el español y el italiano deriva de su condición de sistemas exclusivos y autónomos con características propias y peculiares. A pesar de la indudable conexión etimológica (románica) y del inevitable contacto interlingüístico europeo con el apoyo de las tendencias intercomunicativas, el proceso de traducción en su vertiente más amplia y heterogénea, se presenta como un auténtico reto que solo puede abordarse con eficacia mediante un sólido aparato de conocimientos teóricos y metodológicos.

Somos, además, plenamente conscientes de que es necesario afianzar este ámbito de investigación y la única manera para conseguirlo es continuar indagando en las facetas y peculiaridades que se despliegan al entrar en contacto el español y el italiano en el campo de la comunicación audiovisual. Por nuestra parte, seguiremos en la dirección que venimos apuntando en los últimos años, al interesarnos por el apasionante y retador ámbito de la traducción audiovisual.

# **PRESENTAZIONE DELLA TESI IN LINGUA ITALIANA: obiettivi, metodologia, corpus, risultati**

**(para optar a la mención de doctorado europeo/internacional)**

## **1. Note introduttive**

La ricerca è uno degli ambiti dell'attività umana senza dubbio più avvincenti e interessanti, in quanto permette di esplorare confini ed orizzonti spesso lontani da ciò che conosciamo e con cui abbiamo familiarità nel quotidiano. Intraprendere una attività di ricerca è inoltre un compito complesso e a volte stressante, dato che non è sempre facile reperire il materiale oggetto della stessa o non è sempre chiaro quale metodologia può risultare più idonea, senza poi contare i tempi frequentemente poco dilatati di cui si dispone per la pubblicazione di un lavoro. Tuttavia, la ricerca si ama ed è proprio questo l'aspetto che giustifica l'impegno profuso in essa e i sacrifici che spesso volte si compiono per portarla a termine.

Il lavoro che ho presentato nella presente dissertazione vuole configurarsi come un percorso di ricerca, sebbene non si tratti della classica tesi di dottorato che, in linea di principio, si svolge subito dopo avere conseguito la laurea specialistica/magistrale o un master universitario e si consegue anche prima dei trent'anni di età. Inoltre si tratta di una tesi per compendio di

pubblicazioni, modalità di svolgimento consueta nell'ambito accademico spagnolo, ma poco conosciuta nel contesto italiano. Mi preme specificare che questo progetto di tesi dottorale è stato concepito dopo quasi dieci anni dalla conclusione della prima tesi di dottorato realizzata dall'autore della presente dissertazione e vuole profilarsi come un completamento della personale formazione in ambito linguistico e traduttologico, nonché come uno stimolo di cui spesso si ha bisogno per individuare nuovi e fertili ambiti di indagine scientifica.

Fin da molto giovane, dall'anno accademico 2009-2010, iniziai il mio percorso di docenza nel contesto universitario italiano nell'ambito della didattica delle lingua spagnola e delle tecniche di traduzione (scritta e orale) tra lo spagnolo e l'italiano, due lingue notoriamente conosciute come lingue affini. Tale esperienza di insegnamento è stata davvero arricchente per me sotto svariati profili e mi ha permesso di studiare tanto e di approfondire le mie conoscenze, specialmente quelle teoriche e metodologiche in relazione all'affinità linguistica e alle sue ricadute sulla didattica dello spagnolo e dell'italiano come lingue straniere, nonché sulla pratica traduttiva. Scrisi la mia prima tesi di dottorato sulla mediazione linguistica tra spagnolo e italiano, conciliando tre ambiti precisi: quello didattico, professionale e di ricerca.

Dopo svariati anni di attività di docenza a contratto presso varie università italiane, sono finalmente approdato presso l'Università Ca' Foscari Venezia, dapprima in qualità di ricercatore a tempo determinato (lettera a e



lettera b)<sup>12</sup> e, successivamente, alla fine dell'anno 2022, come professore di II fascia nel settore scientifico disciplinare L-LIN/07 – Lingua e Traduzione – Lingua Spagnola, settore concorsuale 10/11 Lingue, Letterature e Culture spagnola e ispano-amicane.

In Italia, l'insegnamento universitario delle lingue straniere è strettamente connesso anche agli aspetti linguistici e della traduzione, elemento che è sempre stato alla base della mia attività di ricerca, in quanto personalmente credo che non si possa scindere la ricerca dalla propria attività didattica in aula con gli studenti. In effetti, questi ultimi sono sempre stati per me linfa vitale e mi hanno offerto interessantissimi spunti di riflessione, con particolare riguardo al contrasto interlinguistico spagnolo-italiano. Negli ultimi anni, da quando sono stato immesso come docente di ruolo nell'organico dell'Università di Venezia, la mia attività didattica si è espletata tanto nel corso di laurea triennale in mediazione linguistica e culturale, quanto nel corso di laurea magistrale in traduzione specializzata e interpretariato. Proprio in seno a questo secondo percorso di studi più specialistico, è previsto lo studio della traduzione audiovisiva tra lo spagnolo e l'italiano, ragion per cui la mia attività di ricerca degli ultimi tre anni si è orientata verso questo ambito di studio nel quale fino ad allora non mi ero mai imbattuto.

---

<sup>12</sup> Con la famosa legge 240 del 2010, conosciuta altresì come «legge Gelmini» che ha preso il nome dalla Ministra dell'Università e della Ricerca dell'epoca, sono state istituite due figure di docente-ricercatore a tempo determinato in Italia: il ricercatore *junior* (lettera a) e il ricercatore *senior* (lettera b). Si tratta di contratti con una durata non superiore ai 5 anni (ricercatore lettera a) e 3 anni (ricercatore lettera b) che prevedono incarichi di didattica e di ricerca e sono propedeutici al passaggio al ruolo di professore di II fascia a seguito dell'ottenimento dell'abilitazione scientifica nazionale (ASN). La normativa attuale, tuttavia, prevede dei cambiamenti. Queste due figure sono state abolite e verrà istituita una nuova figura di ricercatore a tempo determinato (RTT) sulla base della legge 79 del 2022.

## 2. Obiettivi dell'attività di ricerca: il testo audiovisivo

In una fase iniziale, il mio approccio è stato piuttosto di approssimazione e familiarizzazione con un campo della traduzione particolarmente specialistico e complesso per via della sua natura ibrida. Difatti un testo può essere definito audiovisivo se è costituito dalla combinazione di tre componenti semiotiche: verbale, visiva e sonora (Cf. Diadori, 2012, p. 221). Nella didattica e nella pratica della traduzione cosiddetta "tradizionale", troviamo unicamente quella verbale o scritta, da cui deriva la notevole complessità nell'affrontare la traduzione di prodotti audiovisivi.

Grazie alla lettura di numerosi testi, contributi scientifici, tesi di dottorato e volumi monografici, nonché alla partecipazione a congressi internazionali sulla traduzione audiovisiva, è stato via via possibile e naturale «impossessarmi degli strumenti» idonei per intraprendere una attività di ricerca solida nel campo di studio qui trattato. È stato molto interessante osservare che le relazioni che intercorrono tra le parole e le immagini in movimento presuppongono gradi diversi di complessità semiotica in relazione al messaggio da veicolare e, pertanto, di comprensibilità del messaggio stesso. I messaggi più semplici sono senza dubbio quelli caratterizzati dalla ridondanza: difatti, se il contenuto trasmesso dalle parole equivale a quello veicolato dalle immagini, non si creano problemi sul piano comunicativo. Per contro, siamo di fronte al fenomeno della complementarità se tanto il messaggio visivo quanto quello verbale si completano a vicenda. Il grado più elevato di complessità si realizza nel caso di un rapporto parallelo, ovvero, quando le immagini risultano

indipendenti o poco identificabili con il significato trasmesso dalle parole o, nel peggiore dei casi, quando le immagini sono in contraddizione con il messaggio verbale stesso. Analogamente, anche la colonna sonora e i rumori di sottofondo possono contribuire a connotare la sequenza filmica (Cf. Diadori, 2012, p. 221), orientando in questo modo le aspettative che il pubblico va via via creandosi. Ad esempio, le musiche possono produrre il classico effetto di *suspense* oppure conferire al contesto comunicativo una sensazione di gradevolezza.

Inoltre, la tipologia di lingua che si può riscontrare in un prodotto audiovisivo difficilmente può essere ascritta ad un genere discorsivo dotato di caratteristiche univoche. Sono vari i fattori da tenere in conto da questo punto di vista come ad esempio: il genere di film o serie televisiva, il luogo e il momento della produzione, ecc.

In termini generali, è possibile affermare che nell'ambito della comunicazione audiovisiva si possono identificare vari tipi di lingua, come argomenta, tra gli altri, Diadori (2012, p. 222):

- lingua scritta: si tratta concretamente dei sottotitoli presenti nei film o nelle serie televisive, oppure le parole poste in sovrainpressione sullo schermo o le scritte presenti nel *setting*);
- lingua orale: prende la forma del cosiddetto “parlato spontaneo”, vale a dire quel tipo di lingua caratteristico di programmi televisivi come talk-shows o programmi di intrattenimento). Esiste anche il “parlato letto ad

alta voce”, ad esempio nei documentari o notiziari; il “parlato recitato” nei film o serie televisive.

Va specificato che un testo audiovisivo viene concepito in prospettiva scritta per poi essere successivamente adattato mediante una serie di fasi di lavoro e produzione audiovisiva. In altre parole, si parte sempre da un prodotto scritto come un copione cinematografico per giungere poi al “dialogo spontaneo cinematografico”.

In ultima battuta, occorre parlare del “parlato filmico”, la cui natura specifica rimanda senza ombra di dubbio alle varietà sociolinguistiche che ne determinano le peculiarità:

- varietà diacronica: produzione cinematografica attuale o del passato;
- varietà diatopica: presenza di varietà regionali di una determinata lingua;
- varietà diafasica: determinata dalla situazione comunicativa e dai ruoli dei personaggi;
- varietà diastratica: livello socioculturale dei personaggi coinvolti;
- varietà diamesica: determinata dal mezzo di comunicazione.

La variazione linguistica è una tematica estremamente importante e anche interessante in ambito traduttivo ed acquisisce particolare rilievo nel

campo della traduzione audiovisiva, ambito nel quale si mira a riprodurre in maniera autentica la spontaneità del linguaggio parlato, con i suoi tratti colloquiali e a volte volgari. Ciononostante, le restrizioni di carattere spazio-temporale imposte dal mezzo audiovisivo (Díaz Cintas, 2001; 2008) possono comportare l'adozione di strategie volte alla compressione e alla standardizzazione linguistica per via delle esigenze sceniche.

In questo senso, sulla scia degli studi intrapresi da Raffaelli (1992) e Diadori in collaborazione con Micheli (2010) il cinema italiano rappresenta uno dei mezzi di comunicazione di massa che hanno maggiormente determinato i fenomeni linguistici caratteristici dell'italiano contemporaneo, consentendo che la dimensione scritta e quella orale entrassero in più stretto contatto e dando vita alla denominazione di "italiano standard contemporaneo" su cui Berruto (1987) si è espresso in maniera prolifica nel suo noto manuale sulla sociolinguistica dell'italiano contemporaneo.

### **3. La traduzione del testo audiovisivo**

Affinché un prodotto audiovisivo raggiunga un pubblico vasto, è necessario che venga sottoposto a un processo di adattamento sul piano non solo linguistico ma anche culturale. Con l'etichetta di "prodotto audiovisivo", si è soliti fare riferimento a: film, telefilm, cartoni animati, documentari, serie televisive, videogiochi, ecc. Questo processo di adattamento appare assolutamente necessario se si vuole raggiungere pubblici linguisticamente e

culturalmente molto lontani rispetto a quello per cui il documento audiovisivo era stato pensato in origine. All'inizio si era diffusa la denominazione di "traduzione multimediale per il cinema, la televisione o per la scena" (Cf. Heiss y Bollettieri Bosinelli, 1996) e, successivamente, si è consolidata la denominazione di "traduzione audiovisiva" (Cf. Perego, 2014).

I problemi connessi alla comunicazione audiovisiva giocano un ruolo determinante nell'ambito del processo di trasposizione linguistica e culturale, con particolare riferimento alla traduzione multimediale, come ben argomenta Bollettieri Bosinelli *et. al.* (2000). Anche Rossi (2006; 2010) mette in evidenza le problematiche legate alla trasposizione interlinguistica del linguaggio cinematografico, dato che si innescano meccanismi a carattere interdisciplinare che non possono essere trascurati in sede di traduzione.

Oggigiorno, i progressi tecnologici consentono di disporre della versione originale di un prodotto audiovisivo e anche delle sue versioni sottotitolate e doppiate in numerose lingue/culture. Basti pensare alle novità apportate da Netflix, solo per citare una delle piattaforme in streaming più in voga attualmente. Se scegliamo di vedere una serie televisiva o un film in inglese, possiamo poi selezionare i sottotitoli in lingua francese e/o il doppiaggio in italiano. Quanto, invece, alla lingua spagnola, è molto importante notare che vengono frequentemente proposte due versioni: lo spagnolo europeo<sup>13</sup> e lo spagnolo nella sua variante ispano-americana. In ambito traduttivo, appare estremamente interessante analizzare come un prodotto audiovisivo originale

---

<sup>13</sup> Si tratta precisamente della denominazione che viene proposta da Netflix.

italiano o inglese sia stato trasposto in una delle due varianti della lingua castigliana, allo scopo di confrontare le analogie e le divergenze esistenti nell'ambito della stessa lingua, non solo sul piano puramente lessicale ma anche morfosintattico e della pragmatica interculturale.

La traduzione audiovisiva realizzata mediante il fenomeno del sottotitolaggio consiste nel trasporre le battute del dialogo in formato scritto, effettuando degli adattamenti in sovrainpressione sullo schermo. Allo scopo di trasferire i contenuti da un codice sonoro a un codice visivo, il traduttore audiovisivo si troverà nella condizione di dovere adottare una serie di adattamenti strettamente legati alle restrizioni di carattere spazio-temporale. In linea di principio, i sottotitoli devono essere più corti delle battute, poiché ogni riga consente al massimo 33-40 caratteri e può restare sullo schermo da un minimo di un secondo e mezzo a un massimo di sei o sette secondi (Cf. Perego, 2014, pp. 53-54).

La sottotitolazione non è certamente un'attività caratterizzata dalla interlinearità, ma è determinata da un processo di sintesi, in quanto le battute frequentemente vengono compresse. Non è difatti facile riprodurre nella sua interezza il significato del messaggio originale dovendo ridurre, talora anche drasticamente, il numero di elementi linguistici utili per la veicolazione del messaggio stesso. Occorre altresì prestare particolare attenzione al fatto che coloro che fruiscono di questa modalità di traduzione dovranno affrontare una serie di operazioni di grande complessità dal punto di vista cognitivo. Tali attività vengono sintetizzate da Diadori (2012, p 226) come segue:

- lettura dei sottotitoli;
- decodifica delle immagini;
- decodifica del sonoro non verbale;
- decodifica del sonoro verbale (tono di voce, timbro, tratti intonativi).

Nell'ambito della traduzione audiovisiva, si osserva inoltre una tendenza al fenomeno della standardizzazione o normalizzazione linguistica, che consiste nell'adozione di espressioni meno gergali o comunque non sempre sovrapponibili e riconducibili alla versione originale, in quanto è necessario operare nella direzione dell'adattamento linguistico-culturale. In tal senso, Henrik Gottlieb è senza dubbio uno degli studiosi di traduzione audiovisiva che hanno offerto un contributo significativo a questo campo di studio. In un suo lavoro sulle tecniche di traduzione più idonee alla trasposizione audiovisiva dei sottotitoli (Cf. Gottlieb, 1992, pp. 166-168), l'autore propone una classificazione composta da dieci procedimenti traduttivi:

- inserimento di note esplicative;
- modifica di alcuni elementi frasali per facilitare il passaggio dalla lingua di partenza alla lingua d'arrivo;
- traduzione letterale;
- riproduzione di alcuni elementi caratteristici della lingua di partenza;
- imitazione di suoni;
- adozione di risorse linguistiche diverse per sortire il medesimo effetto;



- sintesi dell'originale senza che il significato vada perso;
- eliminazione di una parte dell'originale senza perdite sul piano semantico;
- completa eliminazione di una porzione di testo con conseguente perdita del significato.

### 3.1. Profilo del traduttore audiovisivo

Il traduttore di testi audiovisivi non è una figura assimilabile a quella del traduttore specializzato in testi settoriali (ambito tecnico-scientifico, economico, politico, giuridico) o editoriale. Si tratta certamente di una figura complessa che riunisce in un unico profilo competenze e abilità che spaziano dalla pura comprensione orale di testi alla pragmatica interculturale. Difatti, un traduttore audiovisivo che non fosse in grado di individuare e riconoscere i riferimenti e gli impliciti culturali, nonché gli aspetti connotativi e di natura sociolinguistica che inevitabilmente emergono nei prodotti audiovisivi, avrebbe notevoli difficoltà ad affrontare il processo di trasposizione interlinguistica e interculturale intesa come un processo di adattamento.

Inoltre, un traduttore audiovisivo deve sapere chi è il pubblico al quale è destinato il prodotto audiovisivo, perché in tal modo sarà in grado di adottare le scelte linguistico-traduttive più pertinenti. Sapere se un film o serie televisiva è rivolto a un pubblico adulto o di adolescenti è un fattore determinante nella prospettiva del prodotto audiovisivo tradotto.

Due sono fondamentalmente gli approcci che il traduttore audiovisivo ha a disposizione nell'espletamento della sua professione: l'addomesticamento (*domestication*) e lo straniamento (*foreignization*). Nel primo caso, si tratta di attuare una vera e propria sostituzione degli equivalenti culturali della cultura di partenza con quelli della cultura di arrivo. In tale processo, sono inclusi elementi di tipo storico, geografico, sociale. Nel secondo caso, invece, si tendono a mantenere i riferimenti temporali e spaziali<sup>14</sup>, il che potrebbe provocare un effetto di poca chiarezza e trasparenza per il pubblico finale. Si tratta di approcci traduttivi rispetto ai quali il traduttore audiovisivo deve manifestare rispetto e coerenza metodologica. Esiste, tuttavia, anche una prospettiva intermedia su cui si è espresso Bruno Osimo (2011, pp. 186-228). Questo studioso parla di universali traduttivi sia sul piano dello spazio che del tempo, che permettono di aggiornare i riferimenti presenti nel testo e possono pertanto essere d'aiuto per il traduttore.

Spesso il traduttore audiovisivo avrà a che fare con il testo mescolato (Cf. Diadori, 2012, pp. 42-43), vale a dire, un tipo di testo caratterizzato dalla presenza di più codici linguistici. Non è raro che in un film o serie televisiva siano presenti più lingue o più sottocodici della stessa lingua. Anche i fenomeni del *code-mixing* (parole o sintagmi appartenenti a diverse lingue straniere) e del *code-switching* (alternanza di codice scritto con codice orale) giocano un ruolo importante nel processo traduttivo.

---

<sup>14</sup> In questo caso, Diadori (2012, p. 52) parla di «storicizzazione» ed «esotizzazione».

Per un traduttore audiovisivo non è per nulla facile operare delle scelte su quali parti di dialogo eliminare e quali lasciare sullo schermo, nel caso dei sottotitoli o sopratitoli. Riconoscere i nuclei informativi essenziali per il corretto passaggio dei contenuti audiovisivi è un compito arduo ma allo stesso tempo determinante per la buona riuscita della trasposizione interlinguistica. Per quanto concerne il doppiaggio, si verifica la presenza di più professionisti della traduzione, anche se va comunque precisato che in una prima fase vi è un unico traduttore che si occupa di tradurre il copione originale con i dialoghi del prodotto audiovisivo (film, serie televisiva, documentario, reportage). All'interno del team di traduttori per il doppiaggio, oltre ad esserci un direttore del doppiaggio, esiste altresì la figura dell'adattatore-dialoghista. Questa figura professionale riceve da parte del traduttore del prodotto audiovisivo la traduzione dei dialoghi originali ed opera un adattamento e una rielaborazione che rispondano al sincronismo ritmico e labiale che poi verrà consegnato all'équipe di doppiatori. Questa attività di rielaborazione prevede inevitabilmente una serie di adattamenti di tipo linguistico, culturale e pragmatico. È quindi possibile che nel copione tradotto ai fini del doppiaggio, manchino delle parti dell'originale o che nel testo finale siano state "stravolte" per rendere meglio nella versione finale.

Un fenomeno interessante a cui si assiste da quando le attività di doppiaggio e sottotitolazione sono entrate a tutti gli effetti nella casa dei fruitori di film e serie televisive mediante piattaforme di streaming come Netflix e Amazon Prime, è rappresentato dai calchi linguistici e culturali (Cf. Diadori, 2012, p. 229). Non è infrequente che nel doppiaggio o nei sottotitoli di serie televisive

di matrice anglo-americana trasposte in italiano, si siano consolidate espressioni linguistiche calcate per l'appunto dall'inglese, come ad esempio:

- *You know what?* = Sai una cosa?
- *So?* = E allora?
- *You know what I mean* = Sai a cosa mi riferisco
- *That's not the point* = Non è questo il punto

Tali espressioni si sono ormai affermate nella comunicazione quotidiana, specialmente delle generazioni più giovani che sono oltretutto anche quelle che fruiscono in misura maggiore dei prodotti audiovisivi. Per cui, possiamo dire che l'italiano di oggi è altresì il frutto di tendenze linguistiche orientate alla omologazione e standardizzazione della lingua e dettate dalla circolazione di quello che potremmo classificare come una «lingua italiana degli audiovisivi».

In ultima analisi, un ulteriore aspetto da annoverare in relazione al profilo del traduttore audiovisivo ha a che vedere con la trasposizione dei fenomeni dell'umore e dell'ironia. Come giustamente afferma Diadori (2018, p. 251), già il fatto di riuscire a comprendere l'umorismo in una lingua/cultura straniera è una sfida di per sé, in quanto i tabù che determinano la comicità variano da cultura a cultura. A tal proposito, va precisato che ogni lingua possiede ed attua meccanismi idiosincratici per manifestare l'umore o l'ironia.

Tali meccanismi non sono certamente sovrapponibili da una lingua a un'altra, per cui sarà via via necessario individuare nella lingua/cultura d'arrivo dei riferimenti idonei e pertinenti. Per fare un esempio, nella cultura italiana sono molto popolari le barzellette che hanno come protagonisti i Carabinieri, forza armata afferente al Ministero della Difesa italiano che, nell'immaginario collettivo non spicca per elevate doti intellettive. In Spagna, non esiste un corpo delle forze dell'ordine che equivalga a quello dei Carabinieri italiani. Pertanto, trasporre una barzelletta italiana con i Carabinieri in spagnolo risulterà estremamente complesso, perché anche volendo adottare come equivalente culturale quello della Guardia Civil, non sortirebbe lo stesso effetto. In primo luogo, i Carabinieri e la Guardia Civil non sono due Corpi dello Stato assimilabili e, in seconda battuta, nella cultura popolare spagnola la Guardia Civil non viene resa oggetto di scherno o burla per il fatto di non essere particolarmente intelligente. Da queste brevi riflessioni, emerge chiaramente quanto sia difficile affrontare la trasposizione audiovisiva di filastrocche, canzoni, scioglilingua, nonché giochi di parole.

#### **4. Metodologia**

Le nozioni che abbiamo appena esposto mettono certamente in luce la complessità della comunicazione audiovisiva, in particolare se la correliamo all'attività traduttiva. Eppure, tale complessità comporta a mio avviso una

considerevole dose di rilevanza scientifica che si è rivelata per me il motore propulsore nell'avviare il progetto di tesi dottorale che presento in questa sede.

Sul piano metodologico, il ricorso alla Linguistica dei corpora (*Corpus Linguistics*) è stato un elemento decisivo, in quanto mi ha permesso di creare in maniera dinamica i corpora di riferimento da cui estrarre il materiale linguistico che è stato successivamente oggetto di analisi linguistica e traduttiva. Un corpus può essere definito come un insieme di testi che mira ad essere rappresentativo dello stato di una lingua o di una varietà di essa, con l'obiettivo di realizzare una descrizione complessiva e panoramica. Grazie alle moderne tecnologie, la creazione di corpora avviene secondo modalità informatizzate, che consentono di essere accessibili elettronicamente e si possono interrogare facilmente mediante il computer.

Inoltre, un corpus può essere costituito da una serie di documenti in vari formati. Alla base della Linguistica dei corpora troviamo concetti quali l'autenticità, la rappresentatività, la campionatura, l'informatizzazione e la rappresentazione dei dati linguistici.

Inoltre, gli articoli che ho presentato come corredo della presente dissertazione dottorale sono caratterizzati dall'adozione di un approccio metodologico di tipo ibrido, in cui viene combinata la dimensione qualitativa con quella quantitativa. Ritengo, difatti, che la fusione di entrambe le prospettive metodologiche possa contribuire a rendere più robusta la metodologia di ricerca. L'interpretazione di dati linguistici è sempre vincolata alla presenza degli stessi all'interno di un repertorio di materiali presi in considerazione.

L'ampiezza del corpus di riferimento è senza dubbio rilevante ai fini dell'analisi, però non è detto che per un'analisi accurata sia necessario essere in possesso di un corpus eccessivamente vasto. L'aspetto importante è che sia rappresentativo dei dati linguistici oggetto di studio.

## 5. Corpus

I corpora di riferimento creati ai fini delle mie ricerche sono tutti legati a prodotti audiovisivi tratti dalla nota piattaforma in streaming Netflix. Dopo avere selezionato i prodotti audiovisivi –film o serie televisive– ritenuti idonei ai fini degli obiettivi della ricerca, ho proceduto alle attività di trascrizione, tanto della versione originale proposta da Netflix, quanto dei rispettivi sottotitoli o della versione doppiata.

Di seguito, presento i prodotti audiovisivi su cui ho deciso di lavorare nella prospettiva dell'analisi linguistica, contrastiva e traduttiva:

<i>Alguien tiene que morir</i>	Miniserie creata da Manolo Caro (2020) e composta da 3 episodi. La serie è ambientata nel 1954 in una Spagna conservatrice e tradizionale durante l'epoca franchista, momento storico in cui il tema della sessualità, tra le altre cose, era un vero e proprio tabù. È stato quindi interessante
--------------------------------	---

	osservare e studiare come il fenomeno della traduzione del linguaggio scurrile e volgare in riferimento al mondo omosessuale maschile sia stato trattato attraverso il processo di sottotitolazione e quali tendenze stiano emergendo nel panorama attuale.
<i>L'incredibile storia dell'Isola delle Rose</i>	Si tratta di un film recente (2020), basato su una storia vera, vale a dire le vicende dell'ingegnere anarchico Giorgio Rosa, fondatore della Repubblica dell'Isola delle Rose, una piattaforma artificiale nel Mar Adriatico.
<i>Curon</i>	È una serie televisiva di genere <i>fantasy</i> recente (2020), composta da sette episodi. Tratta di una scomparsa inspiegabile e della scoperta di situazioni ed eventi misteriosi.
<i>Summertime</i>	Si tratta di una recente (2020) serie televisiva italiana che segue le vicende di una giovane donna di nome Summer e del suo amore della vita Ale, nella località turistica italiana di Cesenatico, in Emilia Romagna. La storia è ispirata a "Tre metri sopra il cielo" di Federico Moccia.
<i>Las chicas del cable</i>	Questa famosissima serie che ha debuttato in tutto il mondo nel 2017 e conta cinque stagioni,



	<p>per un totale di quarantadue episodi.</p> <p>L'ambientazione è tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, in una Spagna ancorata a valori morali ed etici molto conservatori, dove il ruolo delle donne era relegato in secondo piano rispetto a quello degli uomini. Nello specifico, la serie ruota attorno alla vita di quattro teleoperatrici della Compañía Telefónica Nacional de España, con sede a Madrid, e al loro desiderio di emanciparsi e distinguersi in seno ad una società caratterizzata da una cultura maschilista.</p>
<i>Valeria</i>	<p>È una serie televisiva che ha debuttato nel 2020, basata sui romanzi di Elisabet Benavent e composta da tre stagioni. Racconta le esperienze di una scrittrice di nome Valeria, che sta attraversando una crisi coniugale e, di fronte a questa delicata situazione, rafforza i suoi legami di forte amicizia con le sue colleghe Carmen, Lola e Nerea.</p>

Tabla 15

## 6. Risultati e prospettive di ricerca future

In termini generali, possiamo affermare che dall'attività di ricerca intrapresa e presentata attraverso i contributi che compongono questa tesi di dottorato per compendio di pubblicazioni, è emerso che l'affinità linguistica tra lo spagnolo e l'italiano non può essere considerata come l'elemento caratterizzante nell'ambito della comunicazione e della traduzione audiovisiva che si esplica mediante il processo di doppiaggio o sottotitolazione.

In termini più concreti, i fenomeni di simmetria lessicale e morfosintattica non possono essere generalizzati e considerati come la «norma» nel passaggio tra lo spagnolo e l'italiano e viceversa. Ciò che è emerso chiaramente è che in numerose circostanze comunicative si producono fenomeni di eliminazione di determinati items linguistici. È il caso dei cosiddetti segnali o operatori discorsivi, *marcadores/operadores de la conversación* in spagnolo. Lo studio su «bueno», «pues», «vamos» ha messo in luce che il messaggio può essere tranquillamente veicolato senza la presenza in lingua italiana di una di queste unità linguistiche che nello spagnolo peninsulare hanno la funzione di collegare varie porzioni testuali per garantirne la coesione logica e la coerenza semantica. Il caso più lampante è quello dell'item linguistico «pues», usato nello spagnolo peninsulare con una polivalenza di significati e valori semantici. In realtà, tale unità linguistica può esprimere causa, conseguenza, ipotesi, enfasi su un aspetto della comunicazione o, semplicemente, può essere impiegato come una interiezione o un riempitivo.

Spesso il «pues» viene usato per “prendere tempo” in spagnolo, prima di realizzare l'enunciato seguente.

In italiano, non esiste un elemento linguistico che possa essere ritenuto equivalente, pertanto, sarà necessario adottare via via delle opzioni traduttive in linea con il contesto comunicativo e di enunciazione. Eppure, in una notevole gamma di casi, il processo di sottotitolazione ha dato come risultato la soppressione del «pues», senza che tale operazione interlinguistica abbia comportato un impoverimento sul piano del significato. Di conseguenza, è plausibile asserire che non esiste una corrispondenza univoca tra il «pues» e un altro equivalente italiano. Oltre a disporre di varie corrispondenze traduttive in relazione al «pues» (quindi, pertanto, dunque, allora), l'operazione di eliminazione di questo elemento in italiano è una delle varie possibilità traslative che vanno tenute in conto nel processo traduttivo.

Per quanto concerne, per contro, l'espressione del linguaggio volgare, anche in questo caso, non si è prodotto un fenomeno di affinità e simmetria linguistica tra lo spagnolo e l'italiano. In tale prospettiva, vanno senz'altro tenuti in conto fattori di natura sociale, politica e storica. Ciò giustifica che lo spagnolo sia una lingua in cui è più socialmente accettata l'adozione di volgarismi anche in contesti in cui in lingua italiana si tenderebbe ad eluderli. In altre parole, l'italiano è sempre stata una lingua più restia all'inclusione di parolacce o espressioni volgari, anche se in epoche più recenti, tale tendenza sta subendo delle variazioni, come argomenta Gargiulo (2020: 27). Inoltre, in questa cornice va fatta una precisazione: il trattamento del linguaggio volgare non è lo stesso

nello spagnolo peninsulare e nella variante ispano-americana. In questa ultima variante diatopica, come segnala Miquel Cortés (2004), è frequente la tendenza alla omissione e neutralizzazione di espressioni con carattere grossolano e volgare. In tempi più recenti anche García Aguiar y García Jiménez (2013) collocano le loro riflessioni sulla stessa scia di Miquel Cortés. I due studiosi mettono in luce che nelle operazioni di doppiaggio per il contesto ispano-americano, vi è la tendenza ad adottare strategie di attenuazione del linguaggio volgare, il che conduce ad un fenomeno di neutralizzazione linguistica.

Alla luce di quanto appena esposto, credo che sia possibile affermare che l'analisi delle simmetrie e dissimmetrie tra lo spagnolo e l'italiano nel contesto della traduzione audiovisiva sia un ambito di ricerca fertile su cui ancora non si è indagato con profusione.

La presente tesi per compendio di pubblicazioni si è proposta di colmare, auspicabilmente almeno in parte, questa lacuna nel campo della ricerca di matrice linguistica e traduttologica tra lingue considerate tradizionalmente affini sul piano tipologico e filogenetico.

In prospettiva futura, ritengo che sia opportuno e necessario continuare ad osservare le tendenze che si manifestano nell'atto di trasposizione audiovisiva, allo scopo di studiare più a fondo l'evoluzione dei comportamenti lessicali e morfosintattici che vanno via via consolidandosi tanto nell'italiano quanto nello spagnolo attuali.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOST CANÓS, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

ÁVILA-CABRERA, J. J. (2015). "Propuesta de modelo de análisis del lenguaje ofensivo y tabú en la subtitulación". En *Verbeia*, 0, pp. 8-27. Recuperado de: <https://journals.ucjc.edu/VREF/article/view/4067>. [Consulta: 19-07-2023].

ANTONINI, R. (2008). "The Perception of Dubbese: An Italian Study". En D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (eds.). *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

ARRÉS, E. (2016). "Traducir Netflix: traductores bajo demanda". Entrada de blog. Recuperado de: <https://earres.com/traducir-netflix/> [Consulta: 12-07-2023].

BALDISSERA, A. (2015) "Hacia un gran diccionario español-italiano / italiano-español: observaciones crítico-metodológicas sobre tres diccionarios mayores". En *Cuadernos Aispi*, 6, pp. 15-36.

BAÑOS, R. (2018). "Technology and audiovisual translation". En S. Chan (ed.). *An encyclopedia of practical translation and interpreting*. Hong Kong: Chinese University Press, pp. 15-41.

BASSNETT, S. (2009). *La traduzione: teorie e pratica*. (trad. G. Bandini, D. Portolano). Milán: Fabbri Editori.

BAZZANELLA, C. (2011). "Segnali discorsivi". En *Enciclopedia dell'italiano*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

BAZZANELLA, C. (2020). "Insulti e pragmatica: complessità, contesto, intensità". En *Quaderns d'Italià*, 25, 11-26. Recuperado de: [https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v25\\_bazzanella](https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v25_bazzanella). [Consulta: 18-07-2023].

BERRUTO, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.

BERRUTO G. & CERRUTI M. (2011). *La linguistica. Un corso introduttivo* Novara: UTET Università.

BERTAZZOLI, R. (2015). *La traduzione: teorie e metodi*. Roma: Carocci editore.

BOLLETTIERI BOSINELLI R. M., HEISS, C., SOFFRITTI, M., BERNARDINI, S. (eds.) (2000). *Traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?* Bologna: CLUEB.

BORGHETTI, C. (2011). "Intercultural learning through subtitling: The cultural studies approach". En Incalcaterra McLoughlin, L. & Biscio, M. & Ní Mhainín, M. A. (eds.). *Audiovisual translation subtitles and subtitling. Theory and practice*. Bern: Peter Lang. pp. 111-137.

BORGHETTI, C. & LERTOLA, J. (2014). "Interlingual subtitling for intercultural language education: a case study". En *Language and Intercultural Communication*, 14(4), pp. 423-440. <https://doi.org/10.1080/14708477.2014.934380> [Consulta: 20-07-2023].

BRIZ GÓMEZ, A. (2008). *Diccionario de partículas discursivas del español*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

BUFFAGNI, C. & GARZELLI, B. (eds.) (2012). *Film translation from East to West. Dubbing, subtitling and didactic practice*. Berna: Peter Lang.

CARRERA DÍAZ, M. (2012). *Grammatica spagnola*. Bari: Laterza.

CARRERO MARTÍN, J. F., CEREZO MERCHÁN, B., MARTÍNEZ SIERRA, J. J., ZARAGOZA NINET, G. (2019). *La traducción audiovisual. Aproximaciones desde la academia y la industria*. Granada: Editorial Comares.

CASTILLO PEÑA, C. (2007). "Las marcas de uso en los modernos diccionarios bilingües español-italiano". En San Vicente F. (ed.), *Perfiles para la historia y crítica de la lexicografía bilingüe del español*. Milano-Monza: Polimetrica, pp. 39-58.

CEPON, S. (2011). "Interlingual Subtitling as a Mode of Facilitating Incidental Foreign Language Acquisition". En *English for Specific Purposes World*, 11, 33, pp. 1-37.

CEREZO MERCHÁN, B. (2012). *La didáctica de la traducción audiovisual en España: Un estudio de caso empírico-descriptivo*. Tesis Doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. Recuperado de: <https://www.tdx.cat/handle/10803/83363#page=1> [Consulta: 09-07-2023].

CEREZO MERCHÁN, B., CHAUME, F. GRANELL, X., MARTÍ FERRIOL, J. L., MARTÍNEZ SIERRA, J. J., MARZÀ, A., TORRALBA MIRALLES, G. (2016). *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume I.

CESyA (2015). *Seguimiento del subtitulado y la audiodescripción en la TDT. 2014*. Disponible en: <https://www.cedid.es/es/documentacion/ver-seleccion-novedad/503667/> [Consulta: 12-07-2023].

CHAUME VARELA, F. (2002). "Models of Research in Audiovisual Translation". En *Babel*, 48 (1), pp. 1-13. Recuperado de: <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/babel.48.1.01cha> [Consulta: 11-07-2023].

CHAUME VARELA, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

CHAUME VARELA, F. (2005). "Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual". En *Puentes*, 5, pp. 5-12.

CHAUME VARELA, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome Publishing.

CHAUME VARELA, F. (2013). "Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje". En *Trans, Revista de Traductología*, 17, pp. 13-34. Recuperado de: <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3225> [Consulta: 10-07-2023].

CHAUME VARELA, F. (2018a). "An Overview of Audiovisual Translation: Four Methodological Turns in a Mature Discipline". En *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 40-63.

CHAUME VARELA, F. (2018b). "Is Audiovisual Translation putting the concept of translation up against the ropes". En *JoSTrans. The Journal of Specialised Translation*, (30), 84-104.



CHAUME VARELA, F. (2019). "Audiovisual Translation". En R. A. Valdeón y A. Vidal Claramonte (eds.). *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 311-351.

CHIARO, D. (2000). "Servizio completo. On the (un)translatability of puns on screen". En R. M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti, S. Bernardini (eds.). *La Traduzione Multimediale: Quale traduzione per quale testo?*. Bologna: CLUEB, pp. 27-42.

CRONIN, M. (2008). *Translation goes to the Movies*. Londres: Routledge.

CRONIN, M. (2017). *Eco-Translation. Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. Oxon y Nueva York: Routledge.

DARDANO, M. & TRIFONE, P. (1997). *La Nuova Grammatica della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli

DEJARDINS, R. (2017). *Translation and Social Media*. Londres: Palgrave Macmillan.

DE LAURENTIIS, A. (2019). "El Ministerio del Tiempo. versioni sottotitolate a confronto". En *AGON, 23 (Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari)*, pp. 5-37. Recuperado de: <https://portale.unime.it/agon/files/2019/12/2301.pdf> [Consulta: 24-07-2023].

DE LAURENTIIS, A. & LUPE ROMERO (2018). "Aspectos ideológicos en la traducción para el doblaje de *Física o química*". En *MonTi (Monografías de Traducción e Interpretación)*, Special Issue 3, *Translating Orality*, pp. 157-179.

DYDEWALLE, G., VAN RENSBERGEN J., POLLET J. (1987). "Reading a Message when the Same Message Is Available Auditorily in Another Language. The Case of Subtitling". En J. K. O'Regan, A. Lévi-Schoen (eds.). *Eye Movements. From Psychology to Cognition*. Amsterdam-New York: North-Holland.

DE ROSA, G. L. (2010). "Naturalizzare il parlato cartoonistico de A Turma da Mônica". En De Rosa G. L. *Dubbing Cartoonia. Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati*. Napoli: Loffredo Editore.

DIADORI, P. (2012). *Teoria e tecnica della traduzione. Strategie, testi e contesti*. Milán: Mondadori Education.

DIADORI, P. (2012). *Verso la consapevolezza traduttiva*. Perugia: Guerra Edizioni.

DIADORI, P. (2018). *Tradurre: una prospettiva interculturale*. Roma: Carocci editore.

DIADORI, P. & MICHELI, P. (2010). *Cinema e didattica dell'italiano L2*. Perugia: Guerra Edizioni.

DÍAZ CINTAS, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos.

DÍAZ CINTAS, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés/español*. Barcelona: Ariel.

DÍAZ CINTAS, J. (2008). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

DÍAZ-CINTAS, J. (2012). "Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera". En *Abeache*, año 2, n. 3, pp. 95-114. Disponible en: [https://www.researchgate.net/publication/314261869\\_Los\\_subtitulos\\_y\\_la\\_subtitulacion\\_en\\_la\\_clase\\_de\\_lengua\\_extranjera](https://www.researchgate.net/publication/314261869_Los_subtitulos_y_la_subtitulacion_en_la_clase_de_lengua_extranjera) [19/07/2023].

DÍAZ CINTAS, J. (2018). "Subtitling's a carnival: New practices in cyberspace". En *The Journal of Specialised Translation*, 30, pp. 127-149.

DÍAZ-CINTAS J. & ANDERMAN, G. (2009). *Audiovisual Translation: Language Transfer or Screen*. Londres: Palgrave Macmillian,

DÍAZ CINTAS, J. & REMAEL, A. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices*. Londres: Routledge.

DI FORTUNATO, E. & PAOLINELLI, M. (eds.) (2012). *La questione del doppiaggio: barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive*. Roma: AIDAC.

DI VINCENZO, D. (2020). *Análisis contrastivo español-italiano de términos y expresiones malsonantes en el registro coloquial del lenguaje cinematográfico*. Tesis Doctoral: Universidad de Valladolid. Disponible en línea: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/40604/Tesis1702-200310.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consulta: 17-07-2023].

ESPOSITO, G. (2021). "Partículas discursivas y contrastividad: un estudio sobre 'pues'". En *Orillas (Rivista d'Isanistica)*, 10, p. 347-377. Recuperado de <http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/34> [Consulta: 13-07-2023].

FAINI, P. (2008). *Tradurre. Manuale teorico e pratico*. Roma: Carocci editore.

FALCINELLI, A. (2015) "Modalidad epistémica y adverbios de duda: el caso de 'magari' en italiano". En *LINGVAE &*, 14, n. 221, pp. 29-46.

FERNÁNDEZ I TORNÉ, A. & MATAMALA, A. (2016). "Machine translation in audio description? Comparing creation, translation and post-editing efforts. En *Skase. Journal of Translation and Interpretation*, 9 (1), pp, 64-87.

FLORES REQUEJO, M. J. (2012). *Los marcadores del discurso en el español peninsular y sus equivalencias en italiano, 1. Estructuradores de la información, conectores, reformuladores y operadores discursivos* (segunda edición revisada y ampliada). Roma: Aracne Editrice.

FLORES REQUEJO, M. J. (2019). *Los marcadores bueno, bien y vamos en el español peninsular y sus equivalencias en italiano*. Padova: Libreria Universitaria (Collana "Linguistica e Traduzione")

FONTCUBERTA I GEL, J. (2001). "La traducción en el doblaje o el eslabón perdido". En Duro Moreno M. (eds.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, pp. 299-313.

FUENTES LUQUE, A. (2014). "El lenguaje tabú en la traducción audiovisual: Límites lingüísticos, culturales y sociales". En *CVC E-Aesla, Revista Digital de Lingüística Aplicada*, 1, 1-11. Recuperado de: <https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/pdf/01/70.pdf>. [Consulta: 17-07-2023].

FUENTES RODRÍGUEZ, C. (2018). *Diccionario de conectores y operadores del español*. Madrid: ArcoLibros.

GAMBIER, Y. (2003). "Screen Translation". En *Special Issue of The Translator* (Volumen 9/2), Routledge.

GAMBIER, Y. (2018). "Concepts of Translation". En L. D'Hulst & Y. Gambier (eds.). *A History of Modern Translation Knowledge. Sources, Concepts, Effects*. Ámsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 19-38.

GARCÍA, J. C. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.

GARCÍA AGUIAR, L. C. & GARCÍA JIMÉNEZ, R. (2013). "Estrategias de atenuación del lenguaje soez: algunos procedimientos lingüísticos en el doblaje para Hispanoamérica de la película "Death Proof". En *Estudios de Traducción*, 3, pp. 135-148. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/41995> [Consulta: 23-06-2023].

GARGIULO, M. (2020). "Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta". En *Quaderns d'Italià*, 25, pp. 27-46. Recuperado de: <https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v25-gargiulo> [Consulta: 22-06-2023].

GARZELLI, B. (2013). "El discurso cinematográfico entre traducción intersemiótica, doblaje y subtitulación: Como agua para chocolate (1992) y Mar adentro (2004)". En *Cuadernos AISPI*, 2, pp. 257-276. Recuperado de: <https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1073> [Consulta: 12-07-2023].

GARZELLI, B. (2020). *La traducción audiovisual español-italiano. Películas y cortos entre humor y habla soez*. Linguistic Insights, vol. 269, Bern, Peter Lang.

GENTZLER, E. (2017). *Translation and Translation in the Age of Post-Translation Studies*. Londres y Nueva York: Routledge.

GOTTLIEB, H. (1992). "Subtitling. A new University Discipline". En Cay Dollerup y Anne Loddegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 161-170.

GOTTLIEB, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Copenhagen: University of Copenhagen.

GOTTLIEB, H. (1998). "Subtitling". En M. Baker (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London-New York: Routledge.

GOTTLIEB, H. (2000). "Texts, Translation and Subtitling. In Theory and in Denmark". En Id. *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-Over*. Copenhagen: Center for Translation Studies-Department of English-University of Copenhagen.

GREGORY M. & CARROLL, S. (1978). *Language and Situation. Language Varieties and Their Social Context*. London: Routledge and Kegan Paul.

HALLIDAY, M. A. K. (1987). "Spoken and Written Modes of Meaning". En R. Horowitz, S. J. Samuels (eds.). *Comprehending Oral and Written Language*. Orlando (FL): Academic Press.

HATIM B. & MUNDAY J. (2004). *Translation: an advanced resource book*. London-New York: Routledge.

HATIM B. & MASON, I. (2000). "Politeness in Screen Translating". En L. Venuti, M. Baker (eds.). *The Translation Studies Reader*. London-New York: Routledge.

HEISS, C., BOLLETTIERI BOSINELLI R. M. (eds.) (1996). *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione, la scena*. Bologna: CLUEB.

HENRY, S. L. (2002). *Another-Ability: Accesibility Primer for Usability Specialists*, Proceedings of UPA (Usability Professionals' Association Annual Conference). Recuperado de: <http://www.uiaccess.com/upa2002a.html>. [Consulta: 24-06-2023].

HURTADO ALBIR, A. (2011). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. (quinta edición revisada). Madrid: Cátedra.

INSTITUTO CERVANTES (2006). *Plan Curricular del Instituto Cervantes*. Madrid: Instituto Cervantes. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/plan\\_curricular/](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/plan_curricular/) [Consulta: 21-07-2023].

IVARSSON J. (1992). *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Stockholm: TransEdit.

IVARSSON J., CARROLL M. (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.

JAKOBSON R. (1966). "On Linguistics Aspects of Translation". En Brower R. A., *On Translation*. Cambridge MA: Harvard University Press, pp. 113-118.

KELLY, D. A. (2005). *A Handbook for Translator Trainers*. Manchester: St. Jerome Publishing.

LEADBEATER, C. & MILLER, P. (2004). *The Pro-Am Revolution*. Londres: Demos.

LEY GENERAL DE LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL (2010). Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-11311> [Consulta: 11-07-2023].

LERTOLA, J. (2011). "The effect of the subtitling task on vocabulary acquisition". En A. Pym, D. Orrego-Carmona (eds.). *Translation Research Projects 4*. Tarragona: Intercultural Studies Group.

LERTOLA, J. (2018). "From Translation to Audiovisual Translation in Foreign Language Learning". En *TRANS. Revista de Traductología*, 22, pp. 185-202.

LIAN, M. (2002). *La aplicación didáctica del doblaje a la enseñanza del español como lengua extranjera (ELE) para estudiantes chinos del tercer y cuarto curso de filología hispánica*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. Disponible en: <https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/184815/Lian%20%20LA%20APLICACION%20DIDACTICA%20DEL%20DOBLAJE%20A%20LA%20ENSEÑANZA%20DE%20ESPANOL%20COMO%20LENGUA%20EXTRANJERA%20ELE%20....pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 20-07-2023].

LIVERANI, E. (2012). *Contributi di lingua e traduzione spagnola*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche

LOGALDO, M. (2021). *Teoria e tecnica della traduzione audiovisiva. Tradurre, adattare, sottotitolare per lo schermo*. Roma: Audino Editore.

LUIKEN, G. M. (1990). "Language Conversion in Audiovisual Media". En Maiorcas, P. (ed.), *Translating and the Computer*, 10. London: Cilt.



LUYKEN G.-M., HERBST T., LANGHAM BROWN J., REID H., SPINHOF H. (1991). *Overcoming Language Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.

MARASCHIO, N. (1982). "L'italiano del doppiaggio". En *La lingua italiana in movimento*, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 135-158.

MARTÍN ZORRAQUINO, M. & PORTOLÉS, J. (1999). "Los marcadores del discurso". En I. Bosque y V. Demonte (dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, capítulo 63.

MARTÍNEZ SÁNCHEZ, R. (1997). *Conectando texto*. Barcelona: Octaedro.

MASINI, F. & PIETRANDREA, P. (2010) "Magari". En *Cognitive Linguistics*, 21.1, pp. 75-121.

MEDINA MONTERO, J. F. (2020). "El marcador del discurso 'bueno' en combinación con otros marcadores, y sus posibles traducciones en italiano". En *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, 49, p. 279-308.

MIQUEL CORTÉS, C. (2004). "Traducción y (auto)censura: el caso de Kill Bill en España y Latinoamérica". En *Fòrum de recerca*, 10.

MINUTELLA, V. (2009). *Translating for Dubbing from English into Italian*. Turín: Celid.

MOLINA, L. & HURTADO ALBIR, A. (2002). "Translation techniques revisited: a dynamic and functionalist approach". En *Meta*, 47 (4), 498-512.

MORILLAS, E. (2013). "Léxico, polifonía y traducción. Un caso italiano". En *Babel: Revue Internationale de la Traduction = International Journal of Translation*, Vol. 59, Nº 4, pp. 393-405.

MORILLAS, E. (2022). "Hibridación de géneros y traducción: La alumna de Alessia Gazzola" En *Sendebarr*, 33, pp. 65-82.

MOUNIN, G. (1965). *Teoria e storia della traduzione*. Turín: Einaudi.

NIELSEN J. (2002). *Usability 101. Introduction to Usability*. Recuperado de: <http://www.useit.com/alertbox/20030825.html>. [Consulta: 25-06-2023].

ORREGO-CARMONA, D. (2013). "Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital". En *Mutatis Mutandis. Revista latinoamericana de traducción*, 6 (2), pp. 297-320. Recuperado de: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/17081>. [Consulta: 05-07-2023].

ORRÚ, P. (2020). "Capra sarai tu e anche maleducato!!": insulto e interazione nei commenti Facebook. En *Quaderns d'Italia*, 25, pp. 65-82. Recuperado de: <https://revistes.uab.cat/quadernsitalia/article/view/v25-orrú>. [Consulta: 18-07-2023].

OSIMO, B. (2011). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Milán: Hoepli.

PAVESI, M. & MALINVERNO, A. L. (2000). "Usi del turpiloquio nella traduzione filmica". En Taylor C. (ed.), *Tradurre in cinema. Actas del Congreso* (Trieste, 29-30 de noviembre de 1996). Trieste: EUT Edizioni Università Trieste, pp. 75-90.

PAVESI, M. (2013). *La traduzione fílmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci Editore.

PEREGO, E. (2014). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.

PEREGO E. & TAYLOR C. (2012). *Tradurre l'audiovisivo*, Roma: Carocci editore.

PEREGO, E. & GHIA E. (2011). "Subtitle Consumption According to Eye Tracking Data. An Acquisitional Perspective". En L. Incalcaterra McLoughlin, M. Biscio, M. Á. Ní Mhainnín (eds.). *Audiovisual Translation – Subtitles and Subtitling. Theory and Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

PEREGO E. DEL MISSIER F. (2010). "Dubbing vs. Subtitling: An Experimental Comparison on the Cognitive and Evaluative Dimensions". *6° EST Conference Tracks and Treks in Translation Studies*. Leuven, 23-25 de septiembre de 2010.

PÉREZ FERNÁNDEZ, L. M. (2019). "La traducción del lenguaje soez: diferencias entre la traducción al español de España y de Latinoamérica en la película Sausage Party". En *Estudios de Traducción*, 9, pp. 97-111. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/65704>. [Consulta: 17-07-2023].

PÉREZ FERNÁNDEZ, L. M. (2020). "Análisis comparativo de los sistemas de referencias del lenguaje soez: el caso de la serie de animación Rick y Morty". En *Estudios Interlingüísticos*, 8, 154-173. Recuperado de: <https://estudiosinterlinguisticos.files.wordpress.com/2020/11/perez-fernandez-lucila-maria.pdf>. [Consulta: 18-07-2023].

PÉREZ-GONZÁLEZ, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Londres y Nueva York: Routledge.

PORTOLÉS, J. (1998). *Marcadores del discurso*. Barcelona: Ariel.

QUARAGNOLO, M. (2000). "Il doppiato in italiano". En Taylor, C. (ed.). *Tradurre il cinema*. Trieste: Università di Trieste.

RAFFAELLI, S. (1992). *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze: Le Lettere.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009-2011). *Nueva gramática de la lengua española*. 2 vols. Madrid: Espasa Libros (NGLE).

REVERTER OLIVER, B., MARTÍN SIERRA, J.J., GONZÁLEZ PASTOR, D., CARRERO MARTÍN, J. F. (2021). *Modalidades de traducción audiovisual. Completando el espectro*. Granada: Editorial Comares.

RODRÍGUEZ, F. (2019). *Cómic y traducción: preliminar teórico-práctico de una disciplina*. Madrid: Editorial Síndesis.

ROMERO-FRESCO, P. (2011). *Subtitling Through Speech Recognition: Respeaking*. Manchester: St. Jerome Publishing Company.

ROMERO, L. & DE LAURENTIIS, A. (2016). "Aspectos ideológicos en la traducción para el doblaje de Física o Química". En *MonTi*, (3), 157-179.

ROSSI, F. (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne editrice.

ROSSI, F. (2010). "Doppiaggio e lingua". En Enciclopedia dell'italiano. Recuperado de: [https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio-e-lingua\\_\(Enciclopedia\\_dell'Italiano\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/doppiaggio-e-lingua_(Enciclopedia_dell'Italiano)). [Consulta: 23-06-2023].

ROSSI, F. (2013). *Lingua italiana e cinema*. Roma: Carocci Editore.

SABATINI, F. (1997). "Prove per l'italiano "trasmesso". En AA. VV., *Gli italiani trasmessi*. Firenze: Accademia della Crusca.

SALCEDA, H. (2005). "La traducción para medios audiovisuales". *El Trujamán. Revista diaria de traducción*. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre\\_05/28112005.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/noviembre_05/28112005.htm) [Consulta: 09-07-2023].

SALMON, L. (2003). *Teoria della traduzione. Storia, scienza, professione*. Milán: Vallardi.

SÁNCHEZ, A. (2009). *La enseñanza de idiomas en los últimos cien años. Métodos y enfoques*. Madrid: SGEL.

SANDERS M. S. & MCCORMICK, E. J. (1993). *Human Factors in Engineering and Design*. McGraw-Hill: Blacklick.

SAN VICENTE, F. (2007) [ed.]. *Partículas / Particelle. Estudios de lingüística contrastiva español e italiano*. Bologna: Clueb.

SAN VICENTE, F, BARBERO BERNAL, J. C., BERMEJO, F. (2021). *Grammatica della lingua spagnola*. Bologna: Clueb.

SCHIFFRIN, D. (1987). *Discourse Markers*. Cambridge: C.U.P.

SERBAN, A., MATAMALA, A., LAVAU, J. M. (eds.) (2011). *Audiovisual Translation in Close-up. Practical and Theoretical Approaches*. Frankfurt: Peter Lang.

SMITH S. (1998). "The Language of Subtitling". En Y. Gambier (ed.). *Translating for the Media*. Manchester: St. Jerome Publishing.

SNELL-HORNBY, M. (1995). "Traduzione e interpretariato: un percorso interdisciplinare da Yin e Yang a Don Giovanni". En Arntz R. (ed.), *La traduzione. Nuovi approcci tra teoria e pratica*. Nápoles: Accademia Europea di Bolzano, CUEN.

SNELL-HORNBY, M. (1997). "Written to be Spoken: the Audio-medial Text in Translation". En A. Trosborg (ed.). *Text Typology and Translation*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

SNYDER, J. (2008). "Audio description: The visual made verbal". En Díaz Cintas, J. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

SHUTTLEWORTH, M. & COME, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.

SOLER PARDO, B. (2017). "La traducción audiovisual en la enseñanza de una LE: la subtitulación como herramienta metodológica para la adquisición del léxico". *Tejuelo*, n. 26, pp. 163-192. Disponible en: [https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/6890/1/1988-8430\\_26\\_163.pdf](https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/6890/1/1988-8430_26_163.pdf) [Consulta: 19-07-2023].

TALAVÁN, N. (2013). *La subtitulación en el aprendizaje de lenguas extranjeras*. Barcelona: Octaedro.

TALAVÁN, N. & ÁVILA-CABRERA, J. J. (2015). "First Insights into the Combination of Dubbing and Subtitling as LE Didactic Tool". En Mariotti, A. C. (ed.). *Subtitles and Language Learning*. Bern: Peter Lang.

TALAVÁN, N. & RODRÍGUEZ-ARANCÓN, P. (2014). "The use of interlingual subtitling to improve listening comprehension skills in advanced EFL students". En Garzelli, B. & Baldo, M. (eds.), *Subtitling and Intercultural Communication. European Languages and Beyond*. Pisa: InterLinguistica, ETS, pp. 273-288.

TAYLOR, C. (1999). "Look who's talking". En Lombardo, I. *et al. Massed Media*. Milán: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pp. 247-278.

TAYLOR, C. (ed.) (2000). *Tradurre il cinema*. Trieste: Università di Trieste.

TOLEDANO, C. (2002). "Algunas consideraciones generales sobre la traducción, la obscenidad y la traducción de la obscenidad". En *Revista canaria de estudios ingleses*, 44, pp. 217-232.

TONIN, R. & TORTOSA, R. (2021). "Traducir texto e imagen: del cómic al subtitulado". En F. San Vicente y G. Bazzocchi (eds.). *LETI. Lengua española para traducir e interpretar*. Bolonia: CLUEB, pp. 335-356.

TOROP, P. (2000). *La traduzione totale*. (traduzione di Bruno Osimo). Modena: Guaraldi Logos.

TOURY, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute of Poetics and Semiotics.

TROVATO, G. (2014). "La mediación entre lenguas afines: la dimensión pedagógica de la traducción inversa (italiano>español)". En *Estudios*

*Interlingüísticos*, vol, 2, pp. 135-148. Disponible en <https://estudiosinterlinguisticos.com/numeros-publicados/numero-2-2014/> [Consulta: 19-07-2023].

TROVATO, G. (2018). *Lingüística española y traducción desde la contrastividad*. Roma: Aracne.

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

VALERO GISBERT, M. J. (2018). "Notas sobre la traducción de la oralidad en el doblaje al italiano de Almodóvar". En *Lingue e Linguaggi*, 26, pp. 219-233. Recuperado de: <http://sibaese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/17165>. [Consulta: 20-06-2023].

VALERO GISBERT, M. J. (2021). *La audiodescripción: de la imagen a la palabra. Traducción intersemiótica de un texto multimodal*. Bolonia: Clueb.

VINAY J.-P. & DARBELNET J. (1958). *Comparative Stylistics of French and English*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

WHITMAN-LINSEN, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang.

ZABALBEASCOA TERRÁN, P. (2008). "The nature of the audiovisual text and its parameters". En Díaz Cintas J. (ed.). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, pp. 21-37.

ZABALBEASCOA TERRÁN, P. (2010). "La oralidad perdida: o cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual. El caso de *Traninspotting*". En Andújar G.



y Brumme J. (eds.) *Construir, deconstruir y reconstruir. Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Berlín: Frank@Timme, pp. 1-20.

ZAMORA MUÑOZ, P. (2015). "Pautas de traducción de las unidades fraseológicas tabuizadas en el doblaje fílmico italiano-español". En Mogorrón Huerta P. y Navarro F. (eds.), *Fraseología, Didáctica y Traducción*. Frankfurt: Peter Lang. pp. 321-338.

ZAMORA MUÑOZ, P. (2016). "Las secuencias interrogativas-exclamativas italianas con *cazzo* en el hablado fílmico italiano y su doblaje al español: técnicas aplicadas y normas de traducción". En *Hermeneus*, 18, pp. 315-339.

ZAMORA MUÑOZ, P. (2018). "La traducción de *minchia*, término vulgar y marcado en diatopía, en el doblaje del italiano al español". En Mogorrón Huerta P. y Albaladejo Martínez A. (eds.), *Fraseología, Diatopía y Traducción / Phraseology, Diatopic Variation and Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 155-176.

Publishing Company.

## WEBGRAFÍA

Cigliano A, Il doppiatore, Rai Cultura, 2023  
[<https://www.raicultura.it/cinema/articoli/2021/06/Il-doppiatore-7a48187c-efe7-4c60-b7c8-56d52ef0f611.html>]

Contrastiva, [<http://www.contrastiva.it/wp/>]

Diccionario de términos clave de ELE  
[[https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/default.htm](https://cvc.cervantes.es/Ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/default.htm)]

Segretariato Sociale RAI  
[<https://www.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-61e87279-2aac-435e-95bb-b66802a98b3f.html>] [Consulta: 26-06-2023]

## DICCIONARIOS BILINGÜES ESPAÑOL-ITALIANO

ARQUÉS, R. & PADOAN, A. (2020). *Il Grande dizionario di Spagnolo. Dizionario Spagnolo-Italiano / Italiano-Español*. Bologna: Zanichelli.

BAIOTTO E. (dir.) (2009). *Il Dizionario Spagnolo Espasa Paravia (spagnolo/italiano - italiano/spagnolo)*. Padova: Pearson Paravia Bruno Mondadori.

GIORDANO, A. & CALVO RIGUAL, C. (2011). *Dizionario Italiano-Spagnolo / Español-Italiano*. Barcelona: Herder Editorial.

KNIGHT, L. & CLARI, M. (2005). *Collins concise dizionario spagnolo (spagnolo-italiano / italiano-spagnolo)*. Milán: Boroli Editore.

TAM, L. (2021). *Grande Dizionario di Spagnolo. Spagnolo-Italiano / Italiano-Spagnolo (cuarta edición)*. Milán: Hoepli.

VALLARDI, A. (2018). *Dizionario Maxi Spagnolo. Spagnolo-Italiano · Italiano-Spagnolo*. Milán: Antonio Vallardi Editore.

W.AA. (2018). *Grande Dizionario di Spagnolo. Spagnolo-Italiano Italiano-Spagnolo*. Levis (TN): Garzanti Linguistica.



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# ANEXOS

## ESTUDIO TRADUCTOLÓGICO DE TRES OPERADORES DE LA CONVERSACIÓN DEL ESPAÑOL PENINSULAR (BUENO, PUES, VAMOS) MEDIANTE LA SUBTITULACIÓN HACIA EL ITALIANO: UN ESTUDIO BASADO EN LA SERIE «LAS CHICAS DEL CABLE»

### TRANSLATION ANALYSIS OF THREE CONVERSATION MARKERS IN PENINSULAR SPANISH (*BUENO, PUES, VAMOS*) THROUGH SUBTITLING INTO ITALIAN OF THE TV SERIES «LAS CHICAS DEL CABLE»

Giuseppe Trovato\*

#### RESUMEN

El presente artículo plantea el tratamiento traductor de algunos operadores de la conversación muy comunes en el español peninsular, a saber, *bueno*, *pues* y *vamos*, en la subtitulación del español al italiano de la primera temporada de la serie española «Las chicas del cable» (2017), producida y emitida en Netflix. A partir de las transcripciones de la versión original y de la subtitulada en italiano, se han localizado todos los casos relativos a los operadores objeto de estudio en español y, a continuación, se ha detectado su correspondencia en italiano. Una vez realizadas dichas operaciones, se ha adoptado la clasificación de los procedimientos de traducción característicos de la subtitulación de Gottlieb (1992, p. 166-168) con objeto de sistematizar –mediante un enfoque cualitativo con datos cuantitativos– los resultados obtenidos y analizar los cambios que se producen en el trasvase del español al italiano.

**Palabras clave:** Traducción audiovisual; subtitulación español>italiano; procedimientos de traducción; operadores de la conversación; estudios descriptivos de traducción.

#### ABSTRACT

This paper considers the translational treatment of some conversational markers in peninsular Spanish, namely, *bueno*, *pues*, *vamos*, through subtitling from Spanish into Italian of the first season of the Spanish series «Las chicas del cable» (2017), produced and broadcast on Netflix. From the transcriptions of the original version and of the Italian subtitled version, all the cases relating to the conversation markers have been identified and then their correspondence in Italian has been detected. Once these operations have been carried out, we have adopted the classification of translation procedures by Gottlieb (1992, p. 166-168) in order to systematise with a qualitative approach the results obtained and to analyse the changes taking place in subtitling from Spanish into Italian.

**Keywords:** Audiovisual translation; Spanish/Italian subtitling; translation procedures; conversation markers; descriptive translation studies.

#### INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas venimos asistiendo a un creciente interés por el estudio de los productos audiovisuales, no ya en lengua inglesa, sino también en español, considerado hoy día como lengua de proyección internacional. Este interés abarca tanto la esfera puramente lingüística como la vertiente traductológica declinada según sus dos dimensiones más paradigmáticas: la subtitulación y el doblaje. Es un hecho incontestable que ya no existe una marcada diferenciación entre productos cinematográficos y televisivos, pues ambos han venido fundiéndose mediante la adopción de narrativas y estéticas semejantes y tienen como denominador común el hecho de contar con una conexión a Internet para su aprovechamiento<sup>1</sup>.

Nuestro artículo tiene el objetivo de profundizar en la comunicación audiovisual aglutinando varios campos de investigación. Por un lado, el principal objeto de estudio serán los llamados operadores de la conversación, fenómeno que remite tanto a la lingüística del texto como a la pragmática, ya que estos elementos lingüísticos dan cuenta de la cohesión y coherencia de un texto, traspasando los límites de la simple oración y se enmarcan asimismo en el ámbito de la oralidad. Por otro lado, la comparación interlingüística en la dirección español-italiano se llevará

\* Università Ca' Foscari Venezia, Italia. giuseppe.trovato@unive.it  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2225-6010>

<sup>1</sup> Hoy en día es posible ver una película, un programa de televisión o una serie mediante un teléfono móvil o una tableta y en cualquier sitio en el que nos encontremos: en el tren, en el coche, en el metro, mientras estamos en la sala de espera de un médico, por poner algunos ejemplos.





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtitulado en la dirección español > italiano: un análisis contrastivo a partir de la serie *Alguien tiene que morir*

Giuseppe Trovato  
 Università Ca' Foscari Venezia  
 giuseppe.trovato@unive.it



### Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar la traducción de una serie de palabras y expresiones con carácter soez y malsonante mediante el proceso de subtitulación en la dirección español > italiano. Se trata de un fenómeno muy interesante, ya que la traducción del lenguaje vulgar es un campo de investigación poco explorado hasta ahora. Nuestro interés radica en analizar el tratamiento traductológico de determinadas palabras y expresiones generalmente clasificadas como soeces y/o vulgares en el marco del subtitulado entre dos lenguas afines. Las conclusiones serán interesantes en cuanto a los resultados del trasvase interlingüístico y a cómo se concibe la vulgaridad en las dos lenguas examinadas.

**Palabras clave:** Traducción, lenguas afines (español-italiano), subtitulado, lenguaje soez, serie de televisión *Alguien tiene que morir*.

**Abstract.** *The phenomenon of the translation of foul language through subtitling in the Spanish> Italian direction: a contrastive analysis from the series Alguien tiene que morir*

The aim of this paper is to study the translation of a series of swear words through the process of subtitling in the Spanish > Italian direction. This is an extremely interesting phenomenon, since the translation of vulgar language is a field of research that has not yet been explored very much. Our interest lies in analysing the translational treatment of certain words and expressions generally classified as foul and/or vulgar when it comes to subtitling between two related languages. The conclusions will be interesting in terms of translation results and how vulgarity is conceived in the two languages examined.

**Keywords:** Translation, cognate languages (Spanish-Italian), subtitling, vulgar language, TV series *Alguien tiene que morir*.





UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

## El tratamiento de la interjección italiana con modalidad epistémica *magari* en el español peninsular a través del doblaje fílmico: una aproximación lingüística, lexicográfica y traductológica

GIUSEPPE TROVATO  
Università Ca' Foscari Venezia

### Resumen

En este artículo se plantea el tratamiento lingüístico, lexicográfico y traductológico de una interjección italiana dotada de una polifuncionalidad de funciones y valores comunicativos, a saber, *magari*. En el ámbito de la lingüística contrastiva de español e italiano, el estudio de esta unidad lingüística está bastante desatendido, de ahí que se antoje oportuno y necesario profundizar en sus usos y funciones, para llegar a continuación a observar los mecanismos que posibilitan su transposición al castellano. Basándonos en las aportaciones procedentes de la lingüística italiana y de la lexicografía monolingüe y bilingüe, realizaremos un recorrido por los entresijos de esta interjección con modalidad epistémica y catalogaremos las distintas posibilidades y estrategias de traducción hacia el español peninsular.

### The treatment of the Italian interjection with epistemic modality *magari* in peninsular Spanish: a linguistic, lexicographical and translation approach

### Abstract

This paper deals with the linguistic, lexicographical and translation treatment of an Italian interjection with a polyfunctionality of communicative values and functions, namely, *magari*. In the field of Spanish-Italian contrastive linguistics, the study of this linguistic unit is rather neglected, so it seems opportune and necessary to analyse its uses and functions in depth, in order to observe the mechanisms that make its translation into Spanish possible. On the basis of the contributions from Italian linguistics and monolingual and bilingual lexicography, we will focus on this interjection with epistemic modality and catalogue the different possibilities and strategies of translating it into peninsular Spanish.



## 1. INTRODUCCIÓN

De todos es sabido que los estudios en torno a la afinidad lingüística entre el español y el italiano gozan de una tradición científica consolidada y han aportado interesantes perspectivas de análisis sobre numerosos aspectos de las dos lenguas examinados desde la óptica del contraste interlingüístico. Si bien es cierto que entre el español y el italiano existen muchos casos de simetría en el plano léxico, morfológico y sintáctico, esta afirmación se revela poco acertada en otros muchos casos que resultan desatendidos en el campo de la investigación de carácter lingüístico y traductológico. Es el caso, por ejemplo, de una serie de adverbios, partículas o bien de interjecciones<sup>1</sup>, que se configuran como partes invariables de la oración que

<sup>1</sup> Resulta interesante a este respecto el volumen coordinado por Félix San Vicente (2007) y titulado: *Partículas / Particelle. Estudios de lingüística contrastiva español e italiano*. En él se abordan los usos y los mecanismos en los que se apoyan varias partículas y elementos lingüísticos desde el terreno de la comparación interlingüística. Siempre en una dimensión interlingüística español-italiano en relación con otras partículas oracionales (*anche, comunque, mica*) y con los marcadores y operadores discursivos, véanse los estudios realizados por Borreguero Zuloaga (2011), Landone (2009; 2020; 2021), Prestigiacomo (2018), Trovato (2021).



Giuseppe TROVATO, "El tratamiento de la interjección italiana con modalidad epistémica *magari* en el español peninsular a través del doblaje fílmico: una aproximación lingüística, lexicográfica y traductológica", *Artifara* 22.1 (2022) Monográfico: Estudios sobre el léxico del español, pp. 431-445.  
Recibido el 25/03/2022 · Aceptado el 05/07/2022



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# Didáctica de las lenguas y nuevos entornos digitales: el valor pedagógico del subtítuloado en la enseñanza del español a italo parlantes

Giuseppe Trovato  | Università Ca' Foscari Venezia (Italia)  
giuseppe.trovato@unive.it

*Las nuevas tecnologías se configuran hoy en día, a la altura del año 2021, como un complemento imprescindible en el campo de la didáctica en su sentido más amplio y, más aún, en el ámbito de la enseñanza de las lenguas extranjeras. De todos es sabido que siempre ha existido un hondo vínculo entre la traducción y la didáctica de segundas lenguas, lo que ha conllevado cambios paradigmáticos a la hora de impartir clases de lenguas. El objetivo de este artículo es el de explorar las potencialidades pedagógicas de una modalidad de la traducción audiovisual, a saber, el subtítuloado en el ámbito de la enseñanza del español a estudiantes italo parlantes. A través de una metodología de tipo cualitativo y heurístico-especulativo, nuestro interés reside en hacer hincapié en que mediante el proceso de subtítuloación es posible abordar pedagógicamente determinados aspectos lingüísticos y culturales que redundan en beneficio de la competencia lingüístico-comunicativa del alumnado italo parlante de español como lengua extranjera.*

**Palabras clave:** didáctica de las lenguas; nuevos entornos digitales; subtítuloado; lenguas afines.

## Language teaching and new digital environments: the pedagogical value of subtitling in teaching Spanish to Italian students

*New technologies are today, in the year 2021, an essential complement in the field of didactics in its broadest sense and, even more so, in the field of foreign language teaching. It is common knowledge that there has always been a deep link between translation and second language teaching, which has led to significant changes in language didactics. The aim of this paper is to explore the pedagogical potential of one mode of audiovisual translation, namely subtitling, in the field of teaching Spanish to Italian-speaking students. Our interest lies in demonstrating that through the process of subtitling it is possible to pedagogically address certain linguistic and cultural aspects that benefit the linguistic-communicative competence of Italian-speaking students of Spanish as a foreign language.*

**Keywords:** language teaching; new digital environments; subtitling; cognate languages (Spanish-Italian).



Recibido: 13/09/2021 | Aceptado: 20/11/2021

TO CITE  
THIS ARTICLE:

Trovato, G. (2021). Language teaching and new digital environments: the pedagogical value of subtitling in teaching Spanish to Italian students. *Lenguaje y textos*, 54, 5-18. <https://doi.org/10.4995/lyt.2021.16268>