

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Programa de Doctorado en Territorio y Sociedad. Evolución histórica de un espacio tricontinental (África, América y Europa) (DOCTESO)

TESIS DOCTORAL

*Voces de la Camorra:
la traducción de la identidad cultural y lingüística
en Gomorra - La serie (napolitano > español / inglés)*

Matias Vedaschi Ozzola

Las Palmas de Gran Canaria

2025

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Programa de Doctorado en Territorio y Sociedad. Evolución histórica de un espacio tricontinental (África, América y Europa) (DOCTESO)

Escuela de Doctorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

TESIS DOCTORAL

*Voices de la Camorra:
la traducción de la identidad cultural y lingüística
en Gomorra - La serie (napolitano > español / inglés)*

Alumno:

Matias Vedaschi Ozzola

Directoras:

Dra. Laura Cruz García y Dra. Heather Mary Adams

Las Palmas de Gran Canaria, noviembre de 2025

Solo ed esclusivamente alla nonna Luisa.

AGRADECIMIENTOS

A mis directoras de tesis, las doctoras Heather Adams y Laura Cruz García (en estricto orden alfabético). No habría podido tener mejores guías en este camino. Les estaré eternamente agradecido por su cercanía, cariño, confianza y, sobre todo, por la extraordinaria profesionalidad que han demostrado día a día.

A la Dirección y a la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Territorio y Sociedad. Evolución histórica de un espacio tricontinental (África, América y Europa) (DOCTESO) y en especial a mi tutora, la Dra. María del Cristo González Marrero, por su orientación y apoyo a lo largo de este proceso.

A mis padres, Mara y Antonio, por su amor incondicional. Por estar siempre. *Grazie, Mara; grazie, Antonio.*

A mi *horrocrux*, Valentina, quien me ha mostrado el verdadero significado de la amistad convirtiéndose en mi hermana.

A Elena, que seguramente estará orgullosa de mí desde donde esté.

Al señor Mastrella, por apoyarme, escuchar mis quejas y reírse de mí. Eres mi *bro*.

A mi Loly, por su apoyo incondicional y por creer siempre en mí.

A BentorJotaPunto, por haberme aguantado durante todo este proceso. Gracias.

A mis amigos y compañeros, por los constantes ánimos y mensajes de apoyo, especialmente durante la recta final de este trabajo.

ÍNDICE

Índice de tablas	vii
Índice de figuras	ix
1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Tema, delimitación y justificación	1
1.2. Objetivo e hipótesis	2
1.3. Estructura de la tesis	4
2. CULTURA, SOCIEDAD Y LENGUA	7
2.1. Cultura y sociedad	7
2.2. Referentes culturales	9
2.2.1. Concepto de referente cultural	9
2.2.2. Clasificación de referentes culturales	11
2.3. Variación lingüística	14
2.3.1. Concepto y tipos de variación	14
2.3.2. Aspectos de la variación	16
2.3.2.1. Lenguaje soez	16
2.3.2.2. Apodos	23
2.3.2.3. Lenguas y dialectos	25
2.3.2.3.1. Lengua <i>vs</i> dialecto	25
2.3.2.3.2. Multilingüismo en contextos dialectales	27
2.3.2.3.3. La lengua italiana y sus dialectos	29
3. TRADUCCIÓN CULTURAL Y VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN TEXTOS AUDIOVISUALES	33
3.1. Los textos audiovisuales como portadores de cultura en la era global	33
3.2. El texto audiovisual	34

3.2.1. Características del texto audiovisual	34
3.2.2. La oralidad prefabricada	39
3.2.3. Los géneros audiovisuales	42
3.3. La traducción audiovisual (TAV)	45
3.3.1. La disciplina y su alcance	45
3.3.2. Modalidades de TAV	46
3.3.3. La traducción subordinada	48
3.3.4. Multilingüismo en la TAV	50
3.4. El doblaje	53
3.4.1. Definición y características	53
3.4.2. Convenciones del doblaje	58
3.4.3. Peculiaridades del doblaje frente a otras modalidades	59
3.5. La subtitulación	60
3.5.1. Definición y características	60
3.5.2. Convenciones de la subtitulación	63
3.5.3. Peculiaridades de la subtitulación frente a otras modalidades	66
3.6. Técnicas de traducción	68
3.6.1. Delimitación conceptual: método, estrategia y técnica	68
3.6.2. Técnicas de traducción de los referentes culturales	71
3.6.3. Técnicas de traducción del lenguaje soez	77
3.6.4. Técnicas de traducción de los apodos	79
3.6.5. Técnicas de traducción de la tercera lengua	82
3.7. Estudios sobre cultura y variación lingüística en TAV	84
3.7.1. Introducción al estado de la cuestión	84

3.7.2. Estudios sobre la traducción de los referentes culturales	85
3.7.3. Estudios sobre la traducción de la variación lingüística	88
3.7.3.1. Sobre la traducción del lenguaje soez	88
3.7.3.2. Sobre la traducción de los apodos	91
3.7.3.3. Sobre la traducción de la tercera lengua	95
3.8. Estudios sobre variación lingüística en TAV del italiano al español y al inglés	100
4. CORPUS DE ESTUDIO Y METODOLOGÍA	105
4.1. El texto audiovisual objeto de estudio: <i>Gomorra - La serie</i>	105
4.1.1. Sinopsis	105
4.1.2. Características socioculturales	107
4.1.2.1. La Camorra	107
4.1.2.2. Nápoles	109
4.1.3. Características sociolingüísticas	111
4.1.3.1. El papel de los referentes culturales en la serie	111
4.1.3.2. El papel del lenguaje soez en la serie	112
4.1.3.3. El papel de los apodos en la serie	113
4.1.3.4. La alternancia entre napolitano e italiano en la serie	113
4.1.4. Características lingüísticas del dialecto napolitano	114
4.1.4.1. Nivel prosódico	115
4.1.4.2. Nivel fonético y fonológico	115
4.1.4.3. Nivel morfosintáctico	116
4.1.4.4. Nivel léxico	117
4.1.5. Revisión de estudios previos de la obra	118
4.2. Metodología	122

4.2.1. Descripción del proceso de recopilación y análisis del corpus	122
4.2.2. Método de análisis de los referentes culturales	124
4.2.3. Método de análisis del lenguaje soez	125
4.2.4. Método de análisis de los apodos	126
4.2.5. Método de análisis de la tercera lengua	127
4.3. Análisis y resultados	129
4.3.1. Los referentes culturales de la serie y su traducción	129
4.3.1.1. Los referentes culturales de la serie	129
4.3.1.2. La traducción de los referentes culturales	134
4.3.1.3. Comparación de los textos meta	154
4.3.2. El lenguaje soez en la serie y su traducción	156
4.3.2.1. El lenguaje soez	156
4.3.2.2. La traducción del lenguaje soez	167
4.3.2.3. Comparación de los textos meta	178
4.3.3. Los apodos en la serie y su traducción	183
4.3.3.1. Los apodos	183
4.3.3.2. La traducción de los apodos	186
4.3.3.3. Comparación de los textos meta	189
4.3.4. La tercera lengua en la serie y su traducción	192
4.3.4.1. La tercera lengua	192
4.3.4.2. La traducción de la tercera lengua	195
4.3.4.3. Comparación de los textos meta	201
4.4. Discusión	201
5. CONCLUSIONES	213

6. BIBLIOGRAFÍA	221
7. FILMOGRAFÍA	255

Índice de tablas

Tabla 1. Denominaciones de los elementos culturales.	10
Tabla 2. Códigos de significación del texto audiovisual según Tamayo y Chaume (2016: 305)	35
Tabla 3. Los géneros audiovisuales según la clasificación de Miñarro Fariña (2013). Elaboración propia.	42
Tabla 4. Los géneros audiovisuales según Agost Canós (1999). Elaboración propia.	44
Tabla 5. Correspondencia entre efecto y técnica de traducción según Valdeón (2020). Elaboración propia.	79
Tabla 6. Número de ocurrencias y clasificación de los referentes culturales del TO	129
Tabla 7. Traducción de los referentes culturales del TO y técnicas empleadas en la versión doblada al español	134
Tabla 8. Número de ocurrencias de técnicas de traducción en la versión doblada al español	137
Tabla 9. Traducción de los referentes culturales del TO y técnicas empleadas en la versión subtitulada al inglés	144
Tabla 10. Número de ocurrencias de técnicas de traducción en la versión subtitulada al inglés	146
Tabla 11. Comparación de técnicas de traducción entre la versión doblada al español y la versión subtitulada al inglés	154
Tabla 12. Expresiones soeces en el TO por tipo de tabú.	156
Tabla 13. Número de ocurrencias de las funciones del lenguaje soez	164
Tabla 14. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción del lenguaje soez empleadas en la versión doblada al español.	168
Tabla 15. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción del lenguaje soez en la versión subtitulada al inglés	173
Tabla 16. Comparación de técnicas de traducción entre la versión doblada al español y la versión subtitulada al inglés	178
Tabla 17. Efectos producidos en la traducción del lenguaje soez al TM en español y el TM en inglés.	179
Tabla 18. Frecuencia de uso de los sistemas de referencias tabú utilizados en los TM mediante la técnica de sustitución	181

Tabla 19. Listado y significado de los apodos en el TO	183
Tabla 20. Apodos del TO, sus correspondencias en el TM español y técnicas de traducción empleadas	186
Tabla 21. Apodos del TO, sus correspondencias en el TM inglés y técnicas de traducción empleadas	188
Tabla 22. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción utilizadas en el TM en español y el TM en inglés para los apodos.	192

Índice de figuras

Figura 1. Frecuencia de uso de los referentes culturales del TO por categoría	133
Figura 2. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción en la versión doblada al español	137
Figura 3. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción en la versión subtitulada al inglés	147
Figura 4. Frecuencia de uso de lenguaje soez del TO por sistema de referencia tabú	159
Figura 5. Frecuencia de las funciones del lenguaje soez en el TO	165
Figura 6. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción del lenguaje soez en el TM español	168
Figura 7. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas en la versión subtitulada al inglés	174
Figura 8. Frecuencia de uso de las técnicas utilizadas en la versión doblada al español	187
Figura 9. Frecuencia de uso de las técnicas utilizadas en la versión subtitulada al inglés	189

Nun t'he fidà maje 'e nisciuno! Mai! Nemmeno 'e me.

[¡No tienes que fiarte de nadie! ¡Nunca! Ni siquiera de mí.]¹

Gennaro

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Tema, delimitación y justificación del estudio

El desarrollo tecnológico de las últimas décadas ha traído consigo un número cada vez mayor de plataformas y servicios televisivos, lo que ha contribuido al aumento y a la rápida difusión de los productos audiovisuales que se distribuyen por todo el mundo a través de la traducción. Para alcanzar audiencias de mercados extranjeros, no solo se traducen los géneros más tradicionales, como series y películas para cine y televisión, sino también otros géneros más recientes, como los videojuegos y las páginas web. Es la traducción audiovisual (TAV) la rama de los estudios de traducción que se ocupa del traslado a otras lenguas y culturas de estos textos de naturaleza multimedial y multimodal (Pérez-González, 2014).

A través de los textos audiovisuales, mediante sus componentes verbales y no verbales, se muestran y difunden elementos específicos de las distintas culturas, y las películas y series de televisión son marcos perfectos para representarlas. Transmitir estos elementos (que pueden estar relacionados con el sistema legal o educativo de un país, su gastronomía, sus instituciones públicas, etc.) de una cultura de origen (CO) a una meta (CM) mediante la traducción puede resultar una tarea de gran complejidad. Cuando el texto que ha de traducirse es audiovisual, además, el traductor deberá atender los requisitos específicos que impone el modo concreto de traducción utilizado. La subtitulación, el doblaje, las voces superpuestas y el comentario libre son solo algunos ejemplos de una larga lista de modalidades de TAV que se emplean en la actualidad para llevar a cabo ese trasvase cultural.

El objeto de análisis de la investigación que aborda esta tesis doctoral es la traducción de esos elementos que caracterizan una cultura o una comunidad de hablantes y que la definen a ojos de los observadores foráneos. Concretamente, nos centramos en el doblaje

¹ Estos enunciados que figuran en el encabezado de cada capítulo han sido extraídos de los diálogos de *Gomorra - La serie* y van acompañados del nombre del personaje que los pronuncia.

y el subtitulado de los referentes culturales y ciertos aspectos de la variación lingüística de la serie italiana *Gomorra – La serie* (Cattleya, 2014-2021), rodada originalmente en dialecto napolitano y caracterizada por una serie de elementos que reflejan la idiosincrasia de un grupo de personas: los componentes de distintos clanes de la camorra napolitana. Este grupo existe en un espacio geográfico y en un contexto sociocultural que determina varios aspectos: por una parte, sus características lingüísticas, que se perciben en el uso habitual de lenguaje soez y de apodos, así como de la alternancia entre el dialecto napolitano y el italiano estándar; y, por otra, la mención explícita a conceptos de su entorno más inmediato, mediante la alusión a los referentes culturales que rodean su vida cotidiana y su actividad como grupo mafioso.

Si bien es cierto que los referentes culturales y la variación lingüística son elementos diferenciados, están estrechamente relacionados en el sentido de que los referentes culturales se pueden codificar y manifestar a través de la variación lingüística. De hecho, con gran frecuencia, encontramos referentes culturales que constituyen formas lexicales pertenecientes a una variedad dialectal concreta.

Puesto que el estudio que se describe a lo largo de estas páginas da cuenta de manera objetiva del proceder de los traductores de esta serie en lo que respecta al tratamiento de dichos aspectos idiosincráticos en la lengua meta (LM), podemos afirmar que se enmarca en el ámbito de los Estudios Descriptivos de la Traducción.

1.2. Objetivo e hipótesis

En el marco de este producto audiovisual se pretende estudiar qué tratamiento recibe todo este escenario cultural en su traslado a otras lenguas y culturas a través de la TAV, concretamente, a través del doblaje al español y el subtitulado al inglés, que son las versiones iniciales en que se emitió la serie en España y Reino Unido. Así, el objetivo del estudio es determinar si se traslada, y hasta qué punto, toda esa información cultural del texto origen (TO) a los textos meta (TM) y, por lo tanto, a sus culturas, y cómo se lleva a cabo. La información cultural en que se centra esta tesis abarca, precisamente, el lenguaje soez que emplean con tanta frecuencia los personajes que dan cuerpo al argumento de la serie, los apodos con los que se reconocen e identifican, los referentes culturales que rodean la trama y la alternancia de códigos lingüísticos que se produce en muchas escenas entre el napolitano y el italiano estándar como resultado de la convivencia de personajes de distintas zonas geográficas de Italia.

De ahí surgen una serie de preguntas de investigación que presentamos a continuación de manera organizada en función del tipo de aspecto cultural del que se trate.

Con respecto a la mención de referentes culturales en los diálogos:

- ¿Se conservan en los TM? ¿En qué medida?
- ¿Cómo se reflejan en los TM? ¿Hay diferencias entre los TM?
- En caso de haberlas, ¿las diferencias entre la versión subtitulada al inglés y la versión doblada al español podrían estar motivadas por las especificidades de la modalidad de TAV en cuestión?

Con respecto al uso tan habitual que hacen del lenguaje soez los personajes:

- ¿Se conserva el lenguaje soez característico de los personajes en los TM? ¿En qué medida?
- ¿Cómo se refleja en los TM? ¿Hay diferencias entre los TM?
- En caso de haberlas, ¿las diferencias entre la versión subtitulada al inglés y la versión doblada al español podrían estar motivadas por las especificidades de la modalidad de TAV en cuestión?

Con respecto al uso de apodos entre los personajes:

- ¿Se conservan en los TM? ¿En qué medida?
- ¿Cómo se reflejan en los TM? ¿Hay diferencias entre los TM?
- En caso de haberlas, ¿las diferencias que pueda haber entre la versión subtitulada al inglés y la versión doblada al español podrían estar motivadas por las especificidades de la modalidad de TAV en cuestión?

Con respecto a la alternancia de códigos lingüísticos que se producen en los diálogos:

- ¿Se conserva en los TM? ¿En qué medida?
- ¿Cómo se refleja en los TM? ¿Hay diferencias entre los TM?
- En caso de haberlas, ¿las diferencias entre la versión subtitulada al inglés y la versión doblada al español podrían estar motivadas por las especificidades de la modalidad de TAV en cuestión?

Partimos de la hipótesis de que el subtitulado, como se tratará en detalle más adelante, es una técnica de TAV vulnerable, por lo que tradicionalmente requiere literalidad, que se caracteriza, además, por la necesidad de reducción de los enunciados para poder cumplir

con las convenciones técnicas intrínsecas a esta modalidad de traducción. Esto implica que, posiblemente, la versión subtitulada en inglés ofrezca una traducción más orientada o cercana al TO y que presente la omisión relativamente frecuente de elementos como expresiones soeces y vocativos compuestos por apodos. Por el contrario, se espera que el doblaje ofrezca una traducción más alejada del TO, pues el hecho de que en esta modalidad la banda de sonido original desaparezca por completo y que los receptores solo tengan acceso a la traducción proporciona un margen de maniobra amplio para resolver dificultades relacionadas, por ejemplo, con el traslado de los elementos culturales. Esto se ve reforzado por la idea de que el subtitulado mantiene la naturaleza extranjera de la obra audiovisual, lo que la audiencia reconoce y asimila desde el inicio como parte de la experiencia de visionado puesto que oye en todo momento los diálogos en la lengua origen (LO).

1.3. Estructura de la tesis

Esta tesis se estructura de la siguiente manera: tras esta introducción donde se plantea el tema de estudio y los objetivos, el segundo capítulo ofrece la fundamentación teórica en la que se basa el análisis posterior. En él se establecen los fundamentos teóricos necesarios para comprender la relación entre cultura, sociedad y lengua. Se abordan en primer lugar los conceptos de cultura y sociedad, para posteriormente profundizar en los referentes como elementos cargados de significado cultural. El capítulo dedica especial atención a la variación lingüística, examinando sus diferentes manifestaciones, entre las que destacan el lenguaje soez, los apodos y el multilingüismo. Se presta particular atención al caso de la lengua italiana y sus dialectos, así como a las situaciones de multilingüismo en contextos dialectales, aspectos fundamentales para el análisis del corpus.

El tercer capítulo constituye el núcleo teórico específico de la investigación, que se centra en la TAV. Se parte de una caracterización del texto audiovisual y sus particularidades, como la «oralidad prefabricada» y los diferentes géneros. Posteriormente, se repasan las principales modalidades de TAV, con especial énfasis en el doblaje y la subtitulación, cuyas convenciones y peculiaridades se presentan de manera detallada. El capítulo también revisa las técnicas de traducción específicas para los elementos objeto de estudio: referentes culturales, lenguaje soez, apodos y tercera lengua. Finalmente, se realiza un estado de la cuestión sobre los estudios previos relacionados con la traducción de la

cultura y la variación lingüística en textos audiovisuales, así como investigaciones específicas sobre TAV entre el italiano, el español y el inglés.

El cuarto capítulo presenta el estudio empírico que constituye la aportación original de esta tesis. En primer lugar, se introduce y contextualiza el corpus de análisis (la serie *Gomorra - La serie*) justificando su elección a partir de sus características socioculturales (la representación de la Camorra y la ciudad de Nápoles), sociolingüísticas (la función de los elementos analizados en el universo de la serie) y lingüísticas (particularidades del napolitano). Se detallan los métodos de análisis empleados para cada uno de los fenómenos estudiados por separado. A continuación, se presentan los resultados del análisis, estructurados en cuatro subapartados correspondientes a cada fenómeno, donde se tiene en cuenta tanto su presencia en el TO como las técnicas de traducción empleadas en las versiones doblada al español y subtitulada al inglés. Cada subapartado incluye una comparación entre los TM que permite identificar tendencias y diferencias en las soluciones de traducción adoptadas. El capítulo concluye con una discusión que interpreta los resultados obtenidos a la luz del marco teórico establecido en los capítulos precedentes.

El quinto y último capítulo sintetiza las conclusiones principales de la investigación, valorando el cumplimiento de los objetivos planteados y la verificación o refutación de las hipótesis iniciales. Asimismo, se reflexiona en él sobre las implicaciones de los hallazgos para la práctica profesional de la TAV y se sugieren posibles líneas de investigación futuras que puedan continuar profundizando en esta área de estudio.

Finalmente, se incluye la bibliografía, que compila de manera sistemática todas las referencias bibliográficas que han servido para dar forma a este trabajo y que han sido mencionadas a lo largo de estas páginas.

I tengo 'na guerra 'n ta capa ma tu tieni 'a capa pe' fà 'a guerra!

[¡Yo tengo una guerra en la cabeza, pero tú tienes la cabeza para hacer la guerra!]

Gennaro

2. CULTURA, SOCIEDAD Y LENGUA

2.1. Cultura y sociedad

Puesto que todo grupo de hablantes que comparten rasgos que los identifican como miembros de una comunidad se desenvuelve en un marco cultural determinado, el tema sobre el que versa esta investigación nos lleva necesariamente a reflexionar sobre los conceptos de «cultura» y «sociedad» y su relación con el uso de la lengua.

Puesto que el concepto de «cultura» es muy amplio y abarca una gran cantidad de actividades humanas, hallar una definición precisa se torna una tarea compleja. De hecho, el concepto ha suscitado muchas reflexiones desde el siglo XIX hasta nuestros días. Desde su perspectiva antropológica, según Tylor (1871, 1993), la cultura es «ese complejo total que incluye conocimiento, creencia, arte, moral, ley, costumbre y otras aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad» (1993:64). La relevancia de esta definición se halla en el hecho de que considera la cultura como un fenómeno adquirido, no innato o biológico, sino como algo que las personas asimilan y aprenden por formar parte de una sociedad. Además, presenta la cultura como un «complejo total» integrado por múltiples elementos interrelacionados, desde sistemas de creencias hasta prácticas cotidianas, e incide en que todos los seres humanos, independientemente de su origen, poseen una cultura.

Las definiciones o la identificación de elementos clave de este concepto han dependido considerablemente de la época en la que se produce la reflexión en torno a él. Así, según Padilla Lozano (2000: 47), el evolucionismo del siglo XIX supuso que la cultura se entendiera como el conjunto de «estrategias materiales e intelectuales que los grupos humanos han implementado a lo largo de la historia para garantizar su supervivencia en la lucha por la existencia» a lo largo de la historia. Este autor cita a Sills (1984), para quien el progreso de una comunidad se mide en función de sus conocimientos sobre su entorno. Su cultura y su progreso serán directamente proporcionales a su dominio sobre el medio en el que se desarrolla.

Como reacción al evolucionismo, en el siglo XX se privilegia el estudio de la estructura social frente a la cultura (que se manifiesta dentro de la estructura). Por ejemplo, Kroeber y Kluckhohn (1952), definen la cultura como el producto de factores sociales, psicológicos, biológicos y materiales. Concretamente, la consideran como un conjunto de formas de comportamiento, que pueden ser visibles e invisibles y que son aprendidas y difundidas a través de los símbolos que conforman el patrimonio particular de los grupos humanos; entiende que el centro de la cultura lo constituyen las tradiciones y los valores vinculados a ellas.

Por su parte, Millán (2014) se centra especialmente en la interrelación entre cultura y sociedad. Defiende que la cultura no solo refleja la realidad social, sino que también la moldea. A través de la cultura, los individuos aprenden a interpretar su entorno y a relacionarse con los demás. Este autor argumenta que la cultura es un elemento dinámico que se adapta a los cambios sociales; es decir, es un fenómeno en constante transformación. Esta adaptabilidad permite que la cultura evolucione en respuesta a nuevas realidades, desafíos y oportunidades.

Es importante señalar que la cultura desempeña un papel fundamental en la construcción de la identidad individual y colectiva. A través de ella, las personas desarrollan un sentido de pertenencia y se definen y se reconocen a sí mismas en relación con los demás. Millán (2014) argumenta que la identidad cultural no es fija, sino que se construye y reconstruye a lo largo del tiempo, influenciada por factores como la historia, la migración y el contacto con otras culturas. El análisis de la cultura, según él, ofrece una visión rica y compleja que invita a reflexionar sobre su significado y su impacto en la sociedad. La cultura es entendida como una construcción social dinámica, interrelacionada con la identidad y la educación, y enriquecida por la diversidad.

La tercera acepción de «cultura» que ofrece el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (RAE, s.f.) está en consonancia con las definiciones aportadas por los autores mencionados, pues abarca todos los elementos: «Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.».

Con respecto al concepto de «sociedad», esta se desarrolla necesariamente en el marco de una determinada cultura. La RAE (s.f.) la define como un «conjunto de personas,

pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes». Una sociedad constituye, por lo tanto, un constructo complejo y dinámico que representa la interacción de individuos, grupos sociales e instituciones. Más allá de ser un simple conjunto de personas, la sociedad implica estructuras de organización, comunicación, intercambio y poder que configuran la existencia humana colectiva (Beltrán Dones, 2015). En el siglo XXI, el concepto ha experimentado transformaciones significativas como consecuencia de fenómenos como la globalización, la revolución tecnológica y los cambios en las estructuras sociales tradicionales (Bauman, 2020). Estas dinámicas han generado nuevas formas de conexión, donde los límites geográficos se desdibujan y emergen comunidades transnacionales e interconectadas más complejas y multidimensionales, características que se originan, en gran medida, en las modernas formas de interacción que introducen las redes digitales, con la creación de espacios virtuales donde se construyen identidades, se comparten experiencias y se configuran nuevas realidades sociales (Castells, 2006). Estas transformaciones implican una redefinición permanente de los vínculos humanos, donde lo local y lo global se entrelazan de manera permanente. Asimismo, los procesos de migración, los movimientos sociales y las dinámicas económicas globales han contribuido a generar sociedades más heterogéneas, caracterizadas fundamentalmente por la variedad de perspectivas y experiencias (Rosa, 2019).

En el contexto actual, como defiende Cronin (2020), las dinámicas generadas por la globalización requieren más que nunca herramientas que permitan la comunicación efectiva entre grupos con diversos matrices culturales y lingüísticos. En este escenario, la traducción, en sentido amplio, se erige como la herramienta clave para facilitar y fomentar esos vínculos y conexiones dentro de la sociedad y adquiere una dimensión estratégica para la comunicación intercultural.

2.2. Referentes culturales

2.2.1. Concepto de referente cultural

Desde los años 70, los aspectos culturales a los que aluden las distintas lenguas se han estudiado desde múltiples perspectivas, lo que ha generado una amplia variedad de denominaciones para referirse a ellos por parte de los académicos. La siguiente tabla incluye los conceptos existentes en el campo de la traducción y el nombre de los autores que los han desarrollado (en Yue, 2020).

Denominación	Autores
Realia	Vlakhov y Florin (1970), Bödeker y Freese (1987), Koller (1992).
<i>Cultural Word / Cultural term</i>	Newmark (1991).
<i>Rich point</i>	Nord (1994) y Agar (2006).
<i>Culture-bound elements</i>	Nedergaard-Larsen (1993) y Nord (1994).
<i>Cultural markers</i> o marcador cultural	Nord (1994) y Mayoral (1994).
Culturema	Nord (1997), Hurtado (2001) y Molina (2001).
Referencia cultural	Mayoral (1994) y Mangiron (2006).
Referente cultural	Santamaria (2001) y Forteza (2005).

Tabla 1. Denominaciones de los elementos culturales.

Tal y como recoge Yue (2020), la terminología utilizada por los distintos autores para referirse a los elementos o aspectos culturales es sumamente variada. Esta falta de consenso en la denominación se refleja en el hecho de que incluso un mismo autor emplea varios términos indistintamente. Sin embargo, puesto que nos interesa el concepto desde el punto de vista de los estudios de traducción, más allá de estas discrepancias, lo que predomina en la investigación en torno a estos elementos es la tendencia a relacionarlos con los retos que pueden imponer a la labor traductora, sobre todo, cuando se debe abordar aspectos culturales especialmente arraigados a la cultura en la que se produce el texto original (TO), como pueden ser objetos de la vida cotidiana, aspectos geográficos y etnográficos, así como hábitos sociales.

En nuestra investigación, con ánimo de homogenizar, hemos optado por la expresión «referente cultural», que Santamaria (2001) define como un elemento (tangible o intangible) de una cultura específica que se distingue por un patrimonio cultural particular inherente a esa sociedad. Por su parte, Igareda (2011: 15) se refiere al «reflejo, en la lengua, de la visión del mundo de una cultura», que se puede ver representada mediante elementos propios de dicha cultura: hábitos y costumbres, manifestaciones artísticas, gastronomía, sistema político y educativo, entre otros. Con frecuencia, estos aspectos adquieren significado en determinadas culturas, pero en otras podrían carecer de sentido y, por tanto, de expresiones equivalentes en la lengua correspondiente.

2.2.2. *Clasificación de referentes culturales*

Con el fin de sistematizar el estudio de los referentes culturales y su aplicación a la traducción, distintos autores han propuesto clasificaciones de estos elementos. En este apartado, presentamos algunas aportaciones relevantes.

En su estudio sistemático de la traducción, Nida (1945) propone una clasificación de cinco categorías en torno a los ámbitos culturales:

1. Cultura material: abarca elementos pertenecientes a la cultura popular (unidades de medida, comida y bebida, entre otros).
2. Ecología: se trata de aspectos geográficos de los distintos lugares y regiones (flora, fauna, ríos, etc.).
3. Cultura social: aglutina aspectos relacionados con la política, la historia, las organizaciones sociales y artísticas, etc.
4. Cultura religiosa: incluye los rituales y símbolos religiosos de una cultura.
5. Cultura lingüística: integra las maneras de expresar y comunicar ideas, emociones, etc.

Por su parte, Newmark (1988) adapta la clasificación de Nida e introduce una nueva categoría: «gestos y hábitos»; una aportación relevante pues con ello incluye los elementos paralingüísticos. Dentro de esta categoría sitúa los gestos y los comportamientos propios de determinadas culturas. Para ejemplificarlo, el autor se refiere a los variados comportamientos que adoptan los individuos ante el fallecimiento de una persona.

Nedergaard-Larsen (1993) se centra en los elementos culturales extralingüísticos atendiendo a las dificultades que entrañan en el proceso de traducción de textos audiovisuales. Se detiene de manera específica en la modalidad de la subtitulación. Esta autora distribuye la mayoría de los elementos ya mencionados por autores previos entre las cuatro áreas siguientes:

1. Geografía: meteorología, montañas, ríos, flora, fauna y geografía política.
2. Historia: edificios, acontecimientos y personalidades históricas.
3. Sociedad: referentes relacionados con la industria (comercios, industrias), organización social (autoridades, sistema judicial), aspectos políticos (ministerios,

- sistema electoral), condiciones sociales (grupos sociales, condiciones de vida), estilos de vida y costumbres (comida, ropa, tipos de vivienda).
4. Cultura: educación, religión, actividades culturales, entretenimiento y medios de comunicación.

La clasificación de Katan (1999) consta de seis niveles, donde destaca principalmente su foco en aspectos relacionados con la conducta, los valores y la forma de comunicar:

1. Entorno: incluye el entorno físico e ideológico (clima, vivienda, forma de vestir).
2. Conducta: se refiere a las acciones y las reacciones que se perciben en las distintas culturas.
3. Capacidad, estrategias y habilidades de comunicación: incluye la forma de trasmitir y percibir un mensaje.
4. Valores de una sociedad: se trata de las prioridades de las personas que forman la sociedad
5. Creencias: son el pilar en que se apoyan los valores.
6. Identidad: es el nivel superior, que conforma creencias y valores.

Santamaria (2001) diseña una taxonomía compuesta por seis temáticas, que no se aleja de las clasificaciones anteriores, pues incluye las categorías habituales: ecología, historia, estructura social, instituciones culturales, universo social y cultura material.

Haciendo una revisión exhaustiva de los autores mencionados, Molina (2001) aporta un concepto más amplio para cada una de las cuatro categorías temáticas de su taxonomía, que son como sigue:

1. Medio natural: flora, fauna, clima, topónimos.
2. Patrimonio cultural: personajes reales o ficticios, folclore, objetos.
3. Cultura social: convenciones, hábitos sociales (ropa, alimentos, valores).
4. Cultura lingüística: características propias de un idioma (insultos, metáforas, frases hechas).

Esta autora introduce lo que denomina «interferencia cultural» (2001: 95). Con este concepto se refiere, precisamente, a la ausencia en la CM de un concepto equivalente al de la CO a causa de las diferencias entre ambos contextos lingüísticos y culturales. Divide la interferencia cultural en dos grupos:

- a) Falsos amigos culturales: un mismo concepto, comportamiento o gesto posee una connotación diferente. Por ejemplo, en la cultura occidental el búho representa la sabiduría, mientras que, en la oriental, es símbolo de mal agüero.
- b) Injerencia cultural: interferencia producida entre el TO y el TM cuando el TO contiene elementos intrínsecos a la CM. Un ejemplo de ello lo encontramos en la famosa frase del final de la película *Terminator 2 – El Juicio final* (James Cameron, 1991). Mientras en el TO el personaje que encarna el actor estadounidense Arnold Schwarzenegger se despide con un enunciado que incluye una expresión española «Hasta la vista, baby», en el TM doblado al español se despide con «Sayonara, baby».

Mangiron (2006) se apoya en la clasificación de Santamaría para ofrecer su taxonomía, que incluye siete grandes categorías. Es especialmente interesante su aportación mediante las categorías de «cultura lingüística» e «interferencias culturales»:

1. Medio natural: geología y biología (flora y fauna).
2. Historia: edificios, acontecimientos, personajes históricos, símbolos nacionales.
3. Cultura social: trabajo (profesiones, unidades de medida y monedas), condiciones sociales (antropónimos, costumbres, transporte).
4. Instituciones culturales: bellas artes, teatro, literatura, religión y educación.
5. Cultura material: hogar, alimentación, vestimenta, ocio.
6. Cultura lingüística: sistema de escritura, dialectos, juegos de palabras, onomatopeyas.
7. Interferencias culturales: referencias a otras lenguas y a instituciones culturales, referencias históricas.

Posteriormente, Igareda (2011) propone una categorización temática basada en las investigaciones anteriores. Se trata de una clasificación exhaustiva que incluye todos los posibles elementos culturales intralingüísticos y extralingüísticos; entre ellos, se encuentran la intertextualidad, el humor, la ironía, la metáfora o las variedades lingüísticas. Aunque repite muchas de las categorías ya expuestas en las clasificaciones anteriores, se expone a continuación su clasificación íntegramente, debido a la repercusión que tiene en esta tesis doctoral.

1. Ecología: geografía y topografía (montañas, ríos y mares), meteorología, biología (flora y fauna) y ser humano (descripciones físicas, partes del cuerpo).
2. Historia: edificios históricos (monumentos, puentes), acontecimientos, personalidades, mitos, leyendas y héroes, historia de la religión.
3. Estructura social: trabajo (comercio, empresas, cargos), organización social (estructura, estilos interactivos), familia, amistades, política (organizaciones, sistema político y legal, ideologías), figuras respetadas y religiones.
4. Instituciones culturales: bellas artes (música, pintura, baile), arte (teatro, cine y literatura), cultura religiosa, creencias, tabúes (edificios religiosos, ritos, fiestas, expresiones), educación, medios de comunicación.
5. Universo social: condiciones y hábitos sociales (relaciones familiares, formas de tratamiento, cortesía, protocolo), geografía cultural (poblaciones, provincias, calles, países), transporte (vehículos y medios de transporte), edificios (arquitectura, partes de la casa), nombres propios, lenguaje coloquial, sociolecto, idiolectos e insultos, expresiones (de sorpresa, despedidas), costumbres y organización del tiempo.
6. Cultura material: alimentación, vestimenta, cosmética, ocio (deportes, fiestas, juegos, celebraciones folclóricas), objetos materiales, tecnología (motores, ordenadores, máquinas), monedas y medidas, medicina (drogas y similares).
7. Aspectos lingüísticos culturales y humor: tiempos verbales (marcadores discursivos, intensificadores, deixis, interjecciones, formas de cerrar o interrumpir enunciados), adverbios, nombres, adjetivos, elementos culturales, expresiones propias de ciertos países (juegos de palabras, refranes, proverbios, arcaísmos, asociaciones simbólicas), humor.

Aunque su propuesta está diseñada para su aplicación en el estudio de textos literarios, su categorización es adecuada y pertinente para la descripción del análisis del corpus objeto de nuestro estudio.

2.3. Variación lingüística

2.3.1. Concepto y tipos de variación

Como afirman Hualde *et al.* (2001), no todos los hablantes de una lengua hablan del mismo modo, sino que presentan diferencias de distinta índole; es decir, no todos emplean

la misma variedad de esa lengua. Por ejemplo, las diferencias en los niveles morfosintáctico y fonológico pueden reflejar la procedencia geográfica de las personas que hablan un mismo idioma (podrían provenir del norte o del sur del mismo territorio o de la misma región o, incluso, de diferentes partes del mundo). Además de las peculiaridades morfosintácticas y fonológicas de los hablantes, estos hacen uso de elementos léxicos y aspectos prosódicos (como la entonación) que nos permiten identificar y determinar las diferencias entre ellos. Igualmente, un mismo hablante se expresará de diferentes formas, dependiendo de la situación comunicativa en que se encuentre. Serán aspectos tan variados como la relación entre los interlocutores en el acto de comunicación, su edad y el objetivo que persiguen con la comunicación, entre otros, los que determinen el uso que hacen de la lengua (Reppen *et al.*, 2002)

Puesto que la lengua está estrechamente vinculada a sus hablantes, permite cierta flexibilidad en su uso. Es, en definitiva, el producto de las relaciones que tienen sus hablantes en los planos social, político e histórico (Hualde *et al.*, 2001). Es precisamente por ello por lo que las características de los hablantes, tanto regionales como sociales, pueden influir considerablemente en el uso de la lengua y en el cambio lingüístico. Por tanto, dentro de una misma lengua existe una variación constante. Como afirma Álvarez González (2006), citando a Coseriu (1958), una lengua presenta variaciones en cuatro ejes:

- Variación diastrática o social (también denominada sociolecto): las interacciones verbales entre distintos grupos sociales son comunes, y esta variación lingüística facilita la identificación y clasificación de los hablantes según su nivel educativo, su clase social, su edad e, incluso, su propia valoración del idioma.
- Variación diatópica o geográfica: se produce cuando una lengua tiene un léxico particular o se pronuncia de manera diferente en función de la procedencia geográfica de sus hablantes. Es decir, se habla de forma diferente en distintos puntos geográficos. Puede adoptar la forma de dialecto, aunque no se caracterice solamente por una pronunciación o un léxico particulares, sino también por cuestiones de índole gramatical.
- Variación diacrónica o histórica: las lenguas evolucionan constantemente con el tiempo, lo que justifica su heterogeneidad. Las causas de dicha evolución pueden ser externas (por diferentes factores sociales, políticos o económicos, como

pueden ser las invasiones, las migraciones o la urbanización de zonas geográficas) e internas (basadas en las características propias de cada sistema lingüístico, como son la organización silábica, la ubicación del acento tónico, las clases morfológicas, etc.).

- Variación diafásica o situacional: los hablantes no se expresan o hablan de la misma forma en todas las situaciones. Dependiendo del medio empleado (escrito u oral), del tema que se trata (cotidiano o especializado) o de la relación existente entre los interlocutores, se observan distintos registros: coloquial, formal, vulgar y especializado.

Además de estas variedades, también es relevante tener en cuenta que, desde el punto de vista del hablante individual, la variedad que lo define, en cuanto a su profesión, edad, sexo, nivel de estudio, procedencia social y geográfica, constituye el idiolecto.

Lo expuesto anteriormente muestra que el concepto de «variación lingüística» abarca un área de estudio muy amplia, ya que el lenguaje humano varía en función de una gran variedad de factores: la procedencia geográfica o social (dialectos), las características propias individuales del hablante (idiolectos), el contexto en que se desarrolla el acto comunicativo (registros), el género del hablante, su ideología, etc.

Esta panorámica es un marco muy valioso para nuestro estudio, pues aborda la traducción de un producto audiovisual italiano cuya versión original se ha producido en dialecto napolitano en combinación con el italiano ‘estándar’ (aunque en momentos limitados), y en el que observamos de manera detenida una serie de elementos peculiares de la cultura y del habla de los grupos sociales que lo pueblan.

2.3.2. Aspectos de la variación

En los siguientes subapartados, abordaremos específicamente los distintos aspectos de la variación lingüística que se estudian en esta tesis, que incluyen el uso de lenguaje soez, los apodos, la relación entre lengua estándar y dialectos y la convivencia de ambos (alternancia de códigos, multilingüismo).

2.3.2.1. Lenguaje soez

El lenguaje soez se inscribe en la variación diafásica de la lengua. Según Montague (1967), en distintos períodos y culturas, la comunicación humana ha recurrido a

elementos considerados soeces, que han ido evolucionando en consonancia con las transformaciones sociales y los cambios en los usos lingüísticos. Este tipo de lenguaje presenta características distintivas que lo convierten en un objeto de estudio complejo, que, a su vez, revela elementos de los diferentes tipos de variedad lingüística ya detallados. Guntín Meizoso (2025) resalta su carácter diacrónico como una de sus particularidades más relevantes. Por su parte, Allan y Burridge (2006) [en Guntín Meizoso (2025)], lo describen como extremadamente dinámico y sujeto a procesos continuos de estigmatización y censura que motivan una sucesión constante de cambios creativos a nivel lingüístico.

El uso de expresiones soeces constituye un fenómeno lingüístico que varía significativamente según el contexto y la cultura en cuestión. Que un vocablo soez resulte apropiado o no depende fundamentalmente del contexto de uso, donde las diferencias culturales desempeñan un papel clave: lo que puede considerarse ligeramente provocativo en una cultura puede resultar totalmente inaceptable en otra (Kapoor, 2016), lo que nos lleva a la variación diastrática. La percepción de estos elementos lingüísticos también presenta heterogeneidad, ya que generan impresiones que oscilan entre efectos positivos, como la familiaridad y el humor, y negativos, como la agresión y la incompetencia (Stapleton, 2020).

Pérez Fernández (2019) señala, además, el carácter diatópico del lenguaje soez. De acuerdo con esta autora, cada cultura, incluso dentro de un mismo idioma, cuenta con sus propias normas lingüísticas y sociales que determinan lo que se considera malsonante. Citando a Miquel Cortés (2004), alude a la diferencia que existe a la hora de traducir expresiones soeces para el público español peninsular y para el de Latinoamérica, y afirma que «términos de uso habitual en España como *cagar*, *mierda* o *culo*, son [...] vistos como obscenos entre el público latinoamericano» (Pérez Fernández, 2019: 101). En la misma línea, Morillas (2012) insiste en que la naturaleza y el origen de este lenguaje están inevitablemente vinculados al contexto sociocultural específico en el cual se desarrollan; y siempre dependerá de las consideraciones de la sociedad y la cultura en las que se producen.

Esta variabilidad subraya, de nuevo, la importancia del análisis del contexto en el estudio de estas expresiones. Guntín Meizoso (2025) hace hincapié en que estas expresiones no pueden separarse del contexto en el que se emiten, por lo que es fundamental tener en

cuenta quién las emite, su trasfondo sociocultural y el contexto diacrónico. El significado se determina mediante diversos factores contextuales, que incluyen las circunstancias emocionales y la situación comunicativa específica (Zamora y Pavesi, 2021).

En cuanto al concepto de «lenguaje soez», Guntín Meizoso (2025) lo define como el conjunto de formas lingüísticas que surgen por la necesidad que tienen los hablantes de satisfacer sus necesidades pragmáticas y comunicativas en el momento de hacer referencia a temas tabú, bien porque necesitan aludir literalmente a dichos temas o bien porque desean expresar emociones intensas o atacar verbalmente a otra persona. Este autor, citando a Allan y Burridge (2006) y a Jay (2009), afirma que, desde la perspectiva social, estas formas lingüísticas resultan transgresoras debido a que van contra las normas y expectativas de cada sociedad y cultura en las distintas situaciones comunicativas.

El lenguaje soez ha sido objeto de estudio desde variadas perspectivas, lo que se refleja en la diversidad terminológica empleada para su propia denominación. Aunque en esta tesis doctoral empleamos de manera generalizada en beneficio de la consistencia terminológica las denominaciones «lenguaje soez» y «expresión soez», resulta pertinente detenernos en las distintas etiquetas que reciben estos elementos lingüísticos por parte de los investigadores que han abordado su estudio, así como en otras consideraciones que aportan.

En general, en el ámbito anglosajón, se han utilizado términos como *foul language* (Berger, 1973, Azzaro, 2005; Wajnryb, 2005, Shek y Lin, 2017), *dirty language* (Jay, 1980), *four-letter words* (Zaubergera, 1994), *strong language* (Lung, 1998; Scandura, 2004), *bad language* (Azzaro, 2005; Battistella, 2005; McEnery, 2006; Doherty *et al.*, 2018), *rude language* (Hughes, 2006), *emotionally charged language* (Díaz-Cintas y Remael, 2007), *swear words* (Stapleton, 2010; Güvendir, 2015; Lafreniere *et al.*, 2022), *taboo words* (Stapleton, 2010; Finn, 2017), *swearing* (Stapleton, 2010; Ljung, 2011; Finn, 2017), *taboo language* (Pluszczyk, 2015), *abusive language* (Karan y Šnajder, 2018) y *maledictive language* (Osborne, 2020).

En lo que respecta al contexto hispanohablante, en la literatura especializada se encuentran diversas denominaciones para este fenómeno. Chiclana (1990) se refiere a estas expresiones como «vulgarismos», «palabras malsonantes» y «palabras tabú», mientras que Garriga Escribano (1994: 11) clasifica las palabras «que se reúnen bajo la

marca de “vulgar”» en tres categorías: «a) las que designan conceptos que son objeto de tabú; b) las que pertenecen al lenguaje de grupos marginales; c) los arcaísmos que se mantienen en las zonas rurales, considerados poco cultos». Por su parte, Martínez Garrido (2009: 2), basándose en Leach (1989), define el lenguaje soez como el conjunto de «connotaciones negativas asociadas a actitudes que culturalmente se catalogan como ofensivas, de mala educación o inapropiadas». Trovato (2021) refuerza esta conceptualización al señalar que cuando se habla de lenguaje soez, o de palabras malsonantes, vulgares, groseras u ofensivas, se alude a un fenómeno que generalmente continúa siendo considerado tabú, como algo que no puede nombrarse o tratarse debido a determinados prejuicios o en virtud de las convenciones sociales imperantes.

Ante la diversidad terminológica empleada para referirse a estas expresiones potencialmente ofensivas, Wajnryb (2005) presenta un glosario de términos relacionados con el lenguaje soez, sin pretensión de exhaustividad, en un intento de ofrecer un metalenguaje para referirse a las expresiones en sí y a las formas en que se usan. La autora subraya que determinadas expresiones polisémicas (como *swear*, *curse* y *oath*) abarcan significados que, dependiendo del contexto de uso, pueden considerarse soeces o no. Posteriormente, precisa las diversas intenciones comunicativas que motivan el empleo de dichas expresiones: a) para denigrar o dirigirse a alguien en términos despectivos (*abusive swearing*), b) para insultar a alguien directamente (*insult*); c) para descargar una fuerte emoción (*expletive*), o d) como calificativo (*epithet*). A este listado se añaden otros tipos de uso de lenguaje soez, como son los eufemismos, los disfemismos y el vituperio (*invective*).

Otros autores se centran en los motivos, en el sentido de funciones, que llevan al uso de expresiones soeces. Pavesi y Formentelli (2023) las entienden como expresiones tabú desemantizadas que se emplean para expresar emociones y transmitir actitudes y que resultan ofensivas a los demás. Las clasifican en términos de uso y función en dos categorías: *annoyance swearing*, que se emplea para expresar enfado, descargar tensión y aliviar el estrés, y *social swearing*, donde funcionan como mecanismo de integración social al consolidar relaciones interpersonales.

Una clasificación más exhaustiva de las funciones que desempeñan las expresiones soeces la hallamos en la propuesta de Allan y Burridge (2009), que abarca las funciones expletiva, abusiva, social y estilística. La función expletiva ayuda al hablante a descargar

algún tipo de emoción, como puede ser la frustración. Es decir, carece de la intención de ofender, y puede expresar enfado o señalar algún «external element that bothers him, physically or psychologically» (Xavier, 2024: 6). Como se puede observar, se trata del *annoyance swearing* al que aluden Pavesi y Formentelli (2023). La función abusiva se manifiesta mediante el uso de expresiones soeces orientadas a ofender a otra persona, en las cuales el eje central radica en la deshumanización del individuo. Este proceso resulta significativo, pues al negar la humanidad del otro, se facilita la legitimación de la violencia. Asimismo, dicha función puede emplearse para atribuir características negativas a un sujeto, por lo que se considera un insulto o una forma de abuso. Según Allan y Burridge (2009), las expresiones soeces que se usan con función social pueden crear lazos de intimidad y solidaridad o generar conflictos entre los hablantes. Xavier (2024) señala que el uso de estas expresiones puede funcionar como un recurso identitario dentro de un grupo, favoreciendo la creación de lazos de cercanía y reconocimiento compartido. Sin embargo, determinadas expresiones vulgares también pueden resultar ofensivas para otras personas y generar, por ello, rechazo y distanciamiento. Por último, en lo que respecta a la función estilística, el uso de las expresiones soeces en la vida cotidiana puede dinamizar y prestar viveza a lo que se dice, aumentando el grado de expresividad.

La reproducción del lenguaje soez con estas funciones en la ficción audiovisual, en boca de los personajes, imita una característica de la comunicación humana, con lo que aporta la sensación de espontaneidad. Está directamente relacionada con la «oralidad prefabricada» (que se tratará en profundidad en 3.2.2.), pues su uso contribuye a hacer que un texto escrito y planificado suene espontáneo y natural cuando se transmite de forma oral. Como exponen Pavesi y Formentelli (2023), las expresiones soeces son habituales en la manifestación de las reacciones emotivas de los personajes y en su caracterización, y Xavier afirma que:

As such, taboo words are not arbitrary in films because they may portray 1) sporadic moments of frustration or anger of the character; 2) tense communicative situations where the character insults the other person; 3) relationships of solidarity or distance between two or more characters; or, finally, 4) moments when the character resorts to taboo to make the speech more emotional (Xavier, 2024: 7).

Wajnryb (2005) también se detiene en el significado que transmiten estas expresiones, independientemente de la intención con las que se han empleado. Dichos significados son variados e incluyen los que se muestran a continuación:

- Blasfemia: vilipendio deliberado de la religión o de lo religioso.
- Profanidad: concepto más amplio que «blasfemia» que consiste en la mención de lo sagrado, independientemente de cualquier intención de vilipendio.
- Obscenidad: alusión explícita a los órganos sexuales, así como a las funciones y secreciones corporales mediante expresiones vulgares o tabú.
- Vulgaridad: aunque a menudo este concepto se usa como sinónimo de «obscenidad», es más amplio y consiste en el uso de lenguaje soez que rompe los tabúes relacionados con el lenguaje íntimo.
- Palabras tabú: cualquier expresión que, en una cultura concreta, se considera prohibida por distintos motivos, que pueden abarcar alusiones irrespetuosas a una religión, a actos íntimos o a cuestiones socialmente estigmatizadas (enfermedades mentales o defectos congénitos), así como a aspectos que en determinadas culturas se prefiere no mencionar directamente (como la muerte, el nivel económico o la pertenencia a una religión).

Puesto que cada una de las categorías que ofrece Wajnryb (2005) está relacionada con algún tipo de tabú, resulta pertinente remitirnos a la clasificación de los sistemas de referencia para el lenguaje tabú que establece Fuentes-Luque (2015). Este autor, presenta cinco sistemas de referencia muy definidos:

- Sexo: agrupa expresiones tabú que aluden a la anatomía y la obscenidad.
- Escatología: abarca la alusión a fluidos y sólidos corporales, así como a aspectos relacionados con la muerte.
- Religión: incluye referencias que implican blasfemia y profanación.
- Familia: se basa en la alusión a miembros de la familia, con frecuencia, en combinación con referencias sexuales y escatológicas.
- *Nominalia*: empleo de nombres propios y calificativos con propósito despectivo, con frecuencia, con orientación racial, social o de género, por ejemplo.

Tanto la distinción de funciones que ofrecen Allan y Burridge (2009) para el lenguaje soez como la clasificación de sistemas de referencia tabú de Fuentes-Luque (2015) son de especial relevancia en esta tesis por su sistematicidad y su exhaustividad.

Cabe señalar que existen otros estudios sobre la traducción al español de lenguaje soez en textos audiovisuales que aportan modelos de clasificación de este tipo de lenguaje. Se

trata, concretamente, de los modelos de Ávila-Cabrera (2015) y de Pérez Rodríguez *et al.* (2017), los cuales se basan, en parte, en Wajnryb (2005).

Aunque la taxonomía de lenguaje ofensivo y tabú de Ávila-Cabrera (2015), basada en Wajnryb (2005), Hughes (2006) y Jay (2009) es un modelo sintético que recoge los distintos tipos de lenguaje soez, no presenta una división nítida entre lenguaje ofensivo y tabú, ya que las subcategorías que establece para el lenguaje ofensivo se refieren, más bien, a las funciones con las que se utiliza este tipo de lenguaje [abusiva, de descarga de emoción (expletiva) y vituperio (*invective*), que se explicará a continuación], mientras que, en el apartado de lenguaje tabú, recoge diferentes sistemas de referencia. Se observa que las expresiones utilizadas para cumplir cada una de las funciones mencionadas pueden considerarse tanto ofensivas como tabú, en función de las palabras exactas empleadas en cada caso. Tomemos como ejemplo la expresión «me cago en tu madre», que en ocasiones puede usarse únicamente como una forma de desahogo emocional, sin la intención de ofender. No obstante, el verbo «cagarse» posee una carga semántica considerada tabú por su carácter escatológico, y la idea de hacerlo «en la madre de alguien» también se incluye, según el mismo autor, dentro de la categoría del tabú. Así, en cada uno de los tipos de lenguaje soez clasificado como «ofensivo», cada expresión usada, independientemente de su función, podría considerarse como ofensiva o tabú, dependiendo de las palabras exactas empleadas y su grado de desaprobación social. Por otra parte, el tratamiento dado a la función *invective*, que el autor, basándose en Wajnryb (2005), asocia al tipo *subtile insult*, no parece ajustarse del todo al significado de esta palabra, que puede referirse a críticas o insultos de carga ofensiva variable, según recogen los diccionarios *Cambridge Dictionary* (s.f.), que la define como «Criticism that is very forceful, unkind, and often rude» y *Merriam-Webster, Incorporated* (s.f.), que la presenta como «1: insulting or abusive language: vituperation; 2: an abusive expression or speech», por lo que el insulto o la crítica en cuestión puede, o no, ser sutil, pero siempre se expresará con fuerza.

Por otro lado, Pérez Rodríguez *et al.* (2017) ofrecen una correspondencia entre los tipos de lenguaje soez presentados por Wajnryb así como un modelo que consideran más adaptado al español, sin especificar en qué consiste esa mejora en la adaptación. En su propuesta aplicada a la lengua y la cultura españolas, se perciben ciertas imprecisiones. Por ejemplo, las autoras agrupan *abusive swearing* y *foul language* mediante el

equivalente «lenguaje obsceno», lo que deja fuera la intención de denigrar o hablar de alguien de manera despectiva que caracteriza a *abusive*. Asimismo, reúnen *expletive* y *euphemistic swearing* en la categoría de «palabrotas», aunque no siempre sean términos intercambiables: no todas las expresiones expletivas son eufemísticas, y los eufemismos suelen prescindir de la expresión soez precisamente para evitar la ofensa. En cuanto a *oath* y *swear*, las traducen por «juramentos», lo que refleja su acepción no soez en inglés, pero omite sus acepciones vulgares; además, *oath* es un sustantivo y *swear* un verbo, por lo que difícilmente pueden reducirse a un sustantivo. Algo similar ocurre con la simplificación de *blasphemy* y *profanity* como «blasfemias», que elimina el matiz de menor intensidad de la «profanidad», concentrando ambas en la versión más fuerte. En cambio, con *obscenity* y *vulgarity* optan por el procedimiento inverso, fundiéndolas en la categoría menos ofensiva, «vulgaridades». Por último, en el caso de *epithet* e *insult*, traducidos ambos como «insultos», desaparece el matiz calificativo.

2.3.2.2. Apodos

Las formas lingüísticas que con frecuencia usamos para denominar e identificar a otras personas van más allá del uso de nombres propios y de hipocorísticos, entendidos estos como la abreviación o modificación de un nombre propio, según Rebollo Torío (1993). Este autor propone una taxonomía de seis términos que abarcan estas denominaciones que identifican a personas o grupos de personas: «sobrenombre», «pseudónimo», «hipocorístico», «apodo», «alias» y «mote». Explica que el sobrenombre mantiene una relación de hiperonomia con respecto a los otros cinco términos. Por su parte, el pseudónimo se caracteriza por ocultar intencionadamente el nombre y porque su denominación es responsabilidad exclusiva del propio portador y no de otras personas. El hipocorístico encuentra su motivación únicamente en el nombre originario del individuo y está exento de connotaciones negativas. Rebollo Torío (1993) considera que los términos más frecuentemente empleados, «mote», «apodo» y «alias», pueden tratarse como sinónimos. Para ello se basa en la definición de «apodo» que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE, s.f.), que en sus acepciones segunda y quinta incluye «alias» y «mote» como sinónimos: «nombre que suele darse a una persona, tomado de sus defectos corporales o de alguna otra circunstancia». La RAE (s.f.) especifica que un mote consiste en un «sobrenombre que se da a una persona por una cualidad o condición suya». Por su parte, el *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner (2016) añade que el mote es «un sobrenombre, generalmente alusivo a alguna

cualidad, semejanza o circunstancia de la persona a quien se aplica por el que se conoce esa persona». Por lo tanto, en línea con Rebollo Torío (1993), ambos diccionarios se refieren al mote como sobrenombre, que, según la RAE (s.f.) es «un nombre calificativo con que se distingue especialmente a una persona», mientras que para el *Diccionario de Uso del Español* (Moliner, 2016) es un «nombre calificativo que, a veces, se añade al nombre de una persona» o también un «apodo o cualquier nombre que se emplea para nombrar a una persona en vez del suyo propio».

Para los propósitos del presente estudio, nos centraremos específicamente en los apodos (o mote), dado que en nuestro corpus los personajes de la serie televisiva objeto de estudio se designan mediante este tipo de denominaciones. Precisamente, nos interesa lo que aporta esta forma identificativa en términos socioculturales.

Ramírez Martínez (2004) señala que, al mismo tiempo que cumplen la función de identificar a las personas, los apodos surgen para satisfacer diversas «necesidades comunicativas, sociales, emotivas y estéticas» (2004: 262). Asimismo, López de los Mozos Jiménez (2018) añade que estos elementos contienen a menudo intenciones irónicas, paródicas y maliciosas, y facilitan la identificación de individuos que comparten nombres de pila o apellidos. Defiende que nacen de una motivación específica y no suelen ser positivos, ya que frecuentemente subrayan algún aspecto físico o moral del individuo. Constituyen productos de la creatividad oral característica de comunidades rurales o de barrios con rasgos identitarios marcados dentro del contexto urbano, tienden a heredarse a través de las generaciones y, como apunta Rebollo Torío (1993), suelen ir acompañados de un artículo.

López de los Mozos Jiménez (2018: 179) clasifica los apodos según los siguientes criterios:

- a) Características físicas
- b) Rasgos metafóricos o metonímicos
- c) Variaciones de tipo fonético y afectivo
- d) Deslizamiento hacia un significado diferente del convencional
- e) Rasgos de tipo moral o relacionados con el comportamiento social
- f) Oficios
- g) Topónimos
- h) Antropónimos basados en el nombre
- i) Antropónimos basados en el apellido
- j) Relacionados con una anécdota o situación biográfica concreta

Resulta especialmente relevante para nuestro estudio la investigación de Cárdenas Maragaño (2015), pues analiza los apodos en el mundo delictivo, contexto en el que se desarrolla la trama de *Gomorra – La serie* (Cattleya, 2014-2021). Según este autor, los apodos entre delincuentes se generan a partir de un clima social que invita a examinarlos desde perspectivas no solo lingüísticas, sino también sociológicas y psicológicas. Considera que estos apodos son «funcionales, directos y pragmáticos» (2015: 169) y que desempeñan un papel fundamental en la construcción de la identidad del delincuente, pues reflejan cómo lo perciben los demás miembros de su comunidad. En su estudio de apodos en el mundo criminal, los distingue en función de la característica personal que los conforma y los motiva: una condición o un defecto físicos, una adicción, una actitud en determinadas circunstancias, un gesto corporal, una forma de hablar, etc. El autor concluye que los apodos en este ámbito cumplen una función socializadora de proximidad e, incluso, pueden cohesionar el grupo, especialmente en circuitos sociales reducidos o cerrados. En espacios más abiertos, el apodo requiere una explicación contextual para su comprensión y para cumplir su efecto. En la creación de apodos, como productos del ingenio que son, se utilizan recursos tan variados como la ironía, la paradoja, el absurdo y la ocurrencia, lo que los convierte en un fenómeno lingüístico y social complejo.

Este aspecto nos lleva de nuevo inevitablemente al concepto de la «oralidad prefabricada» (Chaume, 2004b: 68). Los textos audiovisuales contienen diálogos que se han escrito previamente a su grabación; es decir, son textos planificados para que suenen naturales y parezcan espontáneos. Como afirman Baños Piñero y Chaume (2009, párr. 3), «la representación del realismo a través de los diálogos parece ser una de las claves para crear un programa audiovisual de éxito» y también uno de los principales retos de la TAV. Teniendo en cuenta que los apodos son elementos culturales y que, a su vez, los aspectos culturales constituyen elementos significativos del discurso, su uso en los textos audiovisuales de ficción ayuda a caracterizar a los personajes, así como a ambientar sus diálogos y acciones en la vida cotidiana en contextos sociales y culturales específicos.

2.3.2.3. Lenguas y dialectos

2.3.2.3.1. Lengua vs dialecto

La distinción entre lengua y dialecto ha constituido un tema de debate permanente en el campo de la lingüística. Aunque son términos que se emplean con aparente claridad en el discurso cotidiano, establecer sus definiciones con precisión puede resultar complejo.

Según Enrique-Arias y Silva-Corvalán (2017), las distintas teorías lingüísticas han tratado de establecer un marco conceptual para diferenciarlos, pero la confluencia de factores históricos, sociales, políticos y culturales que inciden en ellos dificulta la tarea.

En lo que respecta a la lengua, la RAE (s.f.) la define como un «sistema de comunicación verbal propio de una comunidad humana y que cuenta generalmente con escritura». En ese sentido, como sistemas que son, Enrique-Arias y Silva-Corvalán (2017) defienden que las lenguas son estructuras completas y estables que se rigen por normas gramaticales y léxicas establecidas y que, además, poseen carácter oficial en numerosos contextos. En la misma línea, Grigoriou (2019) entiende la lengua como un sistema de comunicación amplio y reconocido que comprende un conjunto de reglas gramaticales y un repertorio léxico que los hablantes identifican como propio. En definitiva, constituye un código basado en reglas que es adquirido por los miembros de una sociedad para comunicarse.

En cuanto al concepto de dialecto, la RAE (s.f.) lo define como «una variedad de un idioma que no alcanza la categoría social de lengua». Con ello, se percibe como un código menos oficial o de carácter menor. Por su parte, Hudson (1982) lo caracteriza como una forma de lengua que se distingue de otras por sus características fonéticas, léxicas y gramaticales. Al tratarlo como una forma de lengua, resalta también su categoría inferior. Esta conceptualización implica que los dialectos representan variaciones en la manera de expresarse en una misma lengua, reflejando diferencias geográficas, socioculturales y, como señalan Penny (2004) y, posteriormente, Al-Kharm (2024), también étnicas e históricas.

Wichmann (2020) sugiere que la distinción entre lengua y dialecto puede entenderse en función del grado de inteligibilidad mutua; es decir, una variedad se considera dialecto cuando es comprensible para hablantes de otras variedades con el mismo origen o lengua común (Rodríguez, 1983). Penny (2004) sostiene que la diferencia radica en una cuestión de grados. Así, los dialectos pueden evolucionar hasta convertirse en lenguas mediante procesos de estandarización que requieren, invariablemente, un sistema de escritura. No obstante, la distinción basada en la inteligibilidad entre variedades trae consigo ciertas paradojas, pues, como señalan Enrique-Arias y Silva-Corvalán (2017), existen casos donde dos lenguas diferentes se parecen más entre sí que los dialectos de una misma lengua. Un ejemplo evidente y cercano de ello lo hallamos en el castellano y el catalán.

Estos autores se refieren también al danés y el noruego, cuyas diferencias son menores que las que se perciben entre algunos dialectos del italiano.

Pero no solo los aspectos mencionados hasta ahora determinan la distinción entre lengua y dialecto. A veces, son factores sociales y políticos los que llevan a considerar una denominación u otra. Gupta (2023) señala que la designación de una lengua como tal puede responder a decisiones políticas orientadas a promover o preservar una identidad cultural específica. En este contexto, las lenguas minoritarias pueden entrar en la categoría de lenguas oficiales para fortalecer su presencia y su consideración en determinados ámbitos (Fernández Vítores, 2011).

2.3.2.3.2. Multilingüismo en contextos dialectales

El multilingüismo constituye uno de los fenómenos lingüísticos más característicos de las sociedades contemporáneas, y se manifiesta como una realidad cotidiana en numerosas comunidades. Lejos de constituir una excepción, la convivencia de lenguas y variedades dialectales en un mismo territorio representa la norma en gran parte del mundo, lo que cuestiona la visión monolingüe que durante tanto tiempo ha dominado los estudios lingüísticos y las políticas educativas (García y Otheguy, 2020). En muchos de estos contextos, la coexistencia de códigos lingüísticos adopta formas específicas como la diglosia (donde las variedades en contacto se distinguen funcionalmente en función del prestigio que se les atribuye socialmente) y la poliglosia (cuando esa dinámica se produce en la interacción de más de dos lenguas o variedades).

Ortega (2019) argumenta que el multilingüismo debe entenderse como un fenómeno que trasciende la simple coexistencia de lenguas, e incorpora también las variedades dialectales y los registros que conforman el repertorio comunicativo de los hablantes. Esta perspectiva adquiere especial relevancia en aquellos contextos sociolingüísticos en los que las fronteras entre lenguas y dialectos no son nítidas, y los hablantes hacen uso de un repertorio lingüístico amplio y flexible, integrando de manera natural recursos procedentes de distintas lenguas o variedades.

Un concepto clave para comprender el multilingüismo es el de «repertorio lingüístico» (*verbal repertoire*), introducido por Gumperz (1964: 137) para referirse al conjunto de formas lingüísticas que los miembros de una comunidad emplean en sus interacciones socialmente relevantes. Este concepto parte de la idea de que los hablantes no poseen

simplemente una o varias lenguas completas, sino que disponen de un conjunto variado de recursos comunicativos: distintos registros, estilos, variedades dialectales y, en muchos casos, conocimientos parciales o fragmentarios de varias lenguas. El repertorio lingüístico de una comunidad refleja su trayectoria social, las relaciones de poder entre sus grupos, los patrones de interacción y las necesidades comunicativas de sus miembros. Desde esta perspectiva, el análisis del repertorio lingüístico permite superar las visiones rígidas o dicotómicas del bilingüismo, y pone de relieve la fluidez y la complejidad que caracterizan las prácticas lingüísticas reales en los contextos multilingües actuales (Blommaert y Rampton, 2020).

Los estudios recientes sobre multilingüismo han puesto de relieve la importancia de considerar la práctica del translingüismo como central en la comunicación multilingüe. Según Vogel y García (2017), los hablantes multilingües no alternan simplemente entre sistemas lingüísticos discretos, sino que utilizan todo su repertorio semiótico de manera estratégica y creativa para construir significado. En contextos dialectales, esta capacidad de translingüismo se manifiesta normalmente en la alternancia fluida entre variedades estándar, dialectos locales y otras lenguas, lo que cuestiona las jerarquías lingüísticas tradicionales y las ideologías monolingües que aún perviven en muchos espacios institucionales. Wei (2018: 10) propone el concepto de *translanguaging space* para describir cómo los hablantes multilingües crean espacios donde las normas y estructuras lingüísticas tradicionales se transforman, permitiendo prácticas comunicativas innovadoras. Este concepto es especialmente útil para analizar la forma en que los hablantes negocian entre diferentes variedades dialectales y lenguas estándar, y cómo adaptan sus recursos lingüísticos a las situaciones comunicativas específicas de cada contexto. Este autor afirma que el *translanguaging* representa no solo una práctica comunicativa, sino que constituye también una forma de entender el lenguaje que cuestiona la idea tradicional de las lenguas como sistemas separados. Desde esta perspectiva, los hablantes multilingües no se limitan a alternar entre códigos distintos, sino que usan sus recursos lingüísticos de manera integrada y creativa. Estos hablantes cruzan las fronteras entre lenguas y las emplean según sus necesidades comunicativas concretas (García y Otheguy, 2020).

Los contextos dialectales añaden complejidad al fenómeno del multilingüismo. Cuando en un mismo territorio conviven no solo diferentes lenguas sino también múltiples

variedades dialectales, se generan situaciones de gran diversidad comunicativa que desafían las categorías tradicionales de la lingüística. En estos contextos, los hablantes desarrollan competencias comunicativas complejas que les permiten alternar entre diferentes códigos según sus necesidades comunicativas del momento. Como señalan Martín Rojo y Pujolar (2020), la elección de una variedad lingüística particular puede constituir un acto de identidad, una estrategia de adaptación al interlocutor o una respuesta a las expectativas sociales asociadas con determinados contextos comunicativos. En sus análisis del multilingüismo contemporáneo en contextos hispanohablantes, estos autores subrayan que las prácticas multilingües pueden tener una relación directa con los procesos de construcción de la identidad, así como con los cambios en el estatus de las personas dentro de la sociedad y con transformaciones más amplias en la estructura económica y social de la comunidad.

El multilingüismo y la variación dialectal son fenómenos estrechamente relacionados que forman parte esencial de la realidad lingüística en la mayoría de las sociedades. Para comprenderlos y abordarlos, es necesario adoptar enfoques que tengan en cuenta la complejidad de las interacciones lingüísticas reales.

2.3.2.3.3. La lengua italiana y sus dialectos

Puesto que esta tesis doctoral trata sobre la TAV en un producto audiovisual italiano que presenta cierto grado de multilingüismo y de *translaguaging* entre el italiano estándar y el dialecto napolitano, procede detenernos en las diferencias entre ellos y en las características que definen el napolitano, algunas de las cuales tienen una repercusión clara en el análisis desarrollado para los propósitos de este estudio.

En el caso de la lengua italiana es importante resaltar que la mayoría de los italohablantes dominan al menos tres gramáticas: el italiano estándar, los *dialetti* (variedades del italiano a nivel de ciudad o provincia) y el *italiano regionale* (italiano regional) (Colasanti, 2022). Describiremos brevemente cada una de las tres gramáticas haciendo hincapié en los *dialetti*, variación del italiano estándar que conforma la mayor parte de nuestro corpus.

Colasanti (2022) explica que el italiano estándar es el idioma oficial de Italia desde su unificación en 1861. Es el que se enseña en los colegios, el que se describe en las gramáticas y se utiliza en contextos formales.

Por su parte, el italiano regional no es solo una lengua sino un conjunto de lenguas que se ha desarrollado por la presión del italiano estándar sobre las lenguas locales (Colasanti, 2022). Se trata de una variedad diatópica muy heterogénea, pero, al mismo tiempo, comprensible por hablantes de muchas regiones (Pellegrini, 1977). En toda la península italiana el italiano regional es el idioma que se usa en las interacciones diarias tanto a nivel informal (entre familiares o amigos) como formal (por ejemplo, en el ámbito laboral). Por norma general, tiene más prestigio que los *dialetti* (Colasanti, 2022), pero menos que el italiano estándar. A su vez, dentro del italiano regional hay variedades que se consideran más prestigiosas que otras (por ejemplo, el lombardo, del norte de Italia, se considera más prestigioso que cualquier variedad regional del sur).

Los *dialetti*, como el napolitano, que es la variedad lingüística principal de nuestro corpus de estudio, son lenguas hermanas del italiano estándar (Colasanti, 2022) y se distinguen mediante una isoglosa delimitada a nivel de ciudades y comunidades locales. Los *dialetti* los hablan generalmente las generaciones mayores, sobre todo en el entorno familiar y entre amigos. Difieren entre sí y con el italiano en cuanto a sintaxis, morfología, fonología y léxico (Ledgeway, 2002). Pellegrini (1977) fue el primer lingüista en clasificar los dialectos italianos en grupos diferentes según sus características estructurales. Su clasificación, que se sigue aplicando hoy en día, identifica cinco sistemas lingüísticos (los ejemplos concretos de cada variedad han sido extraídos del *Vocabolario Treccani* (s.f.)):

1. El ladino: comprende la zona de la cadena de Los Dolomitas y la región de Friuli-Venecia Julia. Mantiene la *-s* final en la formación del plural masculino; la formación del diminutivo en */-ut/* o el uso del *passato prossimo bicomposto*, inexistente en italiano estándar (*ho avuto visto*, en lugar de *ho visto*).
2. Las variedades de los dialectos alto-italianos: comprenden los dialectos del norte de Italia. Algunas de sus características son la lenición de las consonantes sordas intervocálicas; el uso de *mi* o *ti* en lugar de los pronombres con función de sujeto *io* o *tu* o la simplificación de las consonantes dobles.
3. Las variedades de los dialectos toscanos: abarcan los dialectos de la región de la Toscana, el norte de Umbría y Las Marcas. Algunos rasgos destacables son los siguientes: la *gorgia toscana*, que consiste en la aspiración de */-k-/*, */-t-/* y */-p-/* entre vocales; los verbos en primera persona del plural se sustituyen normalmente

- por la construcción *si* + tercera persona del singular (*noi si va al bar*, en lugar de *andiamo al bar*); las interrogativas, que comienzan por “O” (*O cchi si aspetta?*).
4. Las variedades de los dialectos centro-meridionales (que incluyen el napolitano): comprenden la región de El Lacio, el sur de Umbría, Molise, Campania, Basilicata, Abruzos y Apulia. Se diferencian de los demás dialectos por la metafonía en las vocales acentuadas /e/ y /o/, que se pronuncian /i/ y /u/; el adjetivo posesivo enclítico, especialmente en las primeras dos personas del singular (*fratetu*, por *tuo fratello* en italiano estándar); el uso del verbo *tenere*, en lugar de *avere*, o del tiempo verbal *passato remoto* (el «pretérito perfecto simple» en español), en vez del *passato prossimo* (que equivale al «pretérito prefecto compuesto» en español).
 5. El sardo: abarca la región de Cerdeña. Conserva rasgos del italiano arcaico, como la conservación de /k/ y /g/ delante de vocal, o la conservación de consonantes al final de palabras (*feminas*, para el italiano estándar *donne*).

Como afirman Lepschy y Tosi (2002), debido a su contexto lingüístico, Italia se puede considerar un país multilingüe en el que los *dialetti*, el italiano regional y el italiano estándar coexisten y se utilizan en diferentes contextos en la misma comunidad. En esta convivencia tiene lugar el proceso de «italianización» de los dialectos, que Tempesta (2011) interpreta como un fenómeno que ha llevado a la progresiva adquisición del italiano estándar por parte de las comunidades dialectófonas. Dicho proceso ha incidido de manera especial en el plano léxico, dado que el vocabulario dialectal se ha visto enriquecido de forma paulatina mediante la incorporación, sobre todo, de préstamos y calcos, así como de italianismos necesarios o culturales (Myers-Scotton, 2002). Este es un aspecto relevante en el contexto de la obra analizada en este estudio, como veremos más adelante.

A modo de conclusión, los *dialetti* (el napolitano, en nuestro caso), siguiendo la afirmación de Arribas (2018), se asocian al concepto de «diasistema». Desde una perspectiva social, la lengua constituye un sistema complejo que abarca diferentes variaciones geográficas (diatópicas), sociales (diastráticas) y situacionales (diafásicas). Esta diversidad implica que el sistema lingüístico es heterogéneo, pues incluye distintas normas que reflejan la variedad dialectal de sus hablantes. Por este motivo, recalcamos la importancia del dialecto como lengua vehicular de la serie. Como observaremos a lo largo

del estudio, el dialecto napolitano permite a los guionistas de la serie conseguir dos funciones esenciales: en primer lugar, contextualizar de manera diatópica, diastrática y diacrónica la historia y, en segundo lugar, transmitir unos matices lingüísticos que ofrecen al espectador una experiencia original (Corveddu, 2018).

En las sociedades contemporáneas, caracterizadas por la creciente movilidad de personas y la coexistencia de comunidades culturales diversas en un mismo espacio geográfico, el multilingüismo se presenta como una realidad fundamental. La convivencia de pueblos, etnias y tradiciones lingüísticas distintas responde tanto a procesos históricos de migración como a dinámicas actuales de globalización, urbanización y movilidad por motivos laborales y profesionales. Este contacto entre lenguas genera fenómenos complejos como la diglosia, la alternancia de códigos y la emergencia de variedades híbridas.

L'omm che po fà a men e tutt'e cose no tiene paura 'e nient!

[¡El hombre que puede renunciar a todo no le tiene miedo a nada!]

Salvatore Conte

3. TRADUCCIÓN CULTURAL Y VARIACIÓN LINGÜÍSTICA EN TEXTOS AUDIOVISUALES

3.1. Los textos audiovisuales como portadores de cultura en la era global

Los textos audiovisuales poseen un valor comunicativo que surge de la interacción de la cultura, la globalización y los medios de comunicación. Más que simples intercambios comunicativos en los que se transmiten contenidos o conocimiento, constituyen intercambios culturales que, como ya señalaba García Canclini en 1990, generan redes complejas en las que lo local se transforma continuamente en su diálogo con lo global. En esta misma línea, Martín-Barbero (1987) plantea que los textos audiovisuales funcionan como espacios donde se crean significados y, al mismo tiempo, se forman identidades híbridas, es decir, mezclas de lo local y lo global, de lo tradicional y lo moderno. De ahí que, más allá de su apariencia de meros instrumentos de entretenimiento, actúen como verdaderos mediadores culturales.

En este proceso, los avances tecnológicos desempeñan un papel decisivo. Los flujos de información en nuestra sociedad generan nuevas formas de tiempo y espacio que transforman nuestras experiencias sociales y culturales. Esta inmediatez ha cambiado de manera radical la forma en que producimos y consumimos cultura (Castells, 2006). Del mismo modo, Jenkins (2006), sostiene que la convergencia mediática no es solamente tecnológica, sino cultural, y genera nuevas prácticas participativas y colaborativas donde las audiencias han dejado de ser receptores pasivos. Los avances tecnológicos han transformado radicalmente los textos audiovisuales y su capacidad para transmitir significados culturales. En consonancia, Lipovetsky (2009) defiende que la pantalla global ha establecido un nuevo régimen cultural que se caracteriza fundamentalmente por la hiperconectividad y la desmaterialización de las experiencias.

Como apunta Appadurai (1996), los escenarios representados por los medios audiovisuales en la actualidad se transmiten y circulan a nivel global, dando lugar a

nuevos espacios socioculturales donde lo audiovisual se convierte en un lenguaje común y universal. De este modo, los textos audiovisuales consolidan su función como mediadores culturales, gracias a características que les permiten articular lo local y lo global en formas culturales compartidas.

En este marco, los medios de comunicación, como transmisores de los textos multimodales, en general, y audiovisuales, en particular, son clave para moldear la forma en que percibimos la realidad. Influyen en nuestros procesos de toma de decisiones y en cómo nos relacionamos dentro de las sociedades contemporáneas (Nyarko, 2022). Dado que su influencia, como se ha dicho, va más allá de la simple transmisión de información, pues actúan como facilitadores de aprendizaje y contacto intercultural, al exponer a las audiencias a diferentes culturas, pueden tanto generar prejuicios (cuando reproducen estereotipos) como beneficios (cuando destacan aspectos positivos de la diversidad cultural). Esta responsabilidad educativa, como señalan Siapera (2010) y Purvis (2006) [citados en Nyarko, (2022)], se materializa cuando los medios contribuyen a fomentar culturas más inclusivas.

La evolución tecnológica de los medios ha tenido un gran impacto en las culturas de muchos países. Ha proporcionado herramientas para preservar, promover y difundir expresiones culturales hacia una audiencia global. En este sentido, la convergencia entre medios de comunicación y globalización ha redefinido las fronteras culturales tradicionales, dando lugar a espacios de encuentro e intercambio que trascienden las limitaciones geográficas y temporales. El resultado es un panorama cultural más interconectado y dinámico, en el que lo audiovisual se consolida como portador y mediador privilegiado de significados y experiencias.

3.2. El texto audiovisual

3.2.1. Características del texto audiovisual

Como indica Zabalbeascoa (2001: 113), el texto audiovisual se caracteriza «por la presencia simultánea y combinada de dos códigos de signos, el verbal y el no verbal, y dos canales de comunicación, el acústico y el óptico». Por su parte, Chaume (2004a) insiste en que el texto audiovisual se basa en la interacción de una serie de códigos de significación que van más allá del código lingüístico. Además, con el ánimo de delimitar aún más la especificidad de estos textos, añade dos rasgos fundamentales: 1) a diferencia

de otros textos que pueden ser más especializados (como los jurídicos, técnicos o científicos, entre otros), el texto audiovisual es susceptible de abordar infinidad de temáticas y 2) los medios a través de los cuales se transmiten van desde una pantalla de cine o televisión hasta una pantalla de ordenador, entre otros. En la actualidad, a estos medios que menciona este autor podemos añadir el teléfono móvil, cuya pantalla se ha convertido en uno de los principales recursos para ver todo tipo de textos audiovisuales.

Bartoll (2015) señala que esta combinación de códigos que se perciben a través de dos canales de comunicación determina su carácter dinámico. Mediante cada canal de percepción el receptor recibe diversos códigos de significación que actúan simultáneamente para producir un significado completo. Chaume (2004a) clasifica los distintos códigos de significación que influyen en la traducción en función del canal por el que se transmiten. Esa división la muestran Tamayo y Chaume (2016) en la siguiente tabla:

CANAL ACÚSTICO	CANAL VISUAL
código lingüístico	código iconográfico
código paralingüístico	código fotográfico
código musical	código de movilidad
código de efectos especiales	código de planificación
código de colocación del sonido	código gráfico
	código de montaje

Tabla 2. Códigos de significación del texto audiovisual según Tamayo y Chaume (2016: 305).

A continuación, se detallan los distintos códigos, así como su repercusión en la traducción para doblaje y subtitulación cuando proceda.

- Código lingüístico

El código lingüístico del texto audiovisual, según el autor, se caracteriza por presentar diálogos que, aun pareciendo espontáneos, se han creado previamente en modo escrito imitando la espontaneidad de la lengua oral. Por ese motivo, adopta el concepto de «oralidad prefabricada», con el cual alude a la combinación de elementos del lenguaje oral espontáneo (acentos, jerga, etc.) y del escrito planificado (con sintaxis y léxico adaptados a la norma lingüística) que busca aparentar naturalidad. Presentaremos más en detalle este código y el concepto de «oralidad prefabricada» en el apartado 3.2.2.

- Código paralingüístico

El código paralingüístico comprende diversos aspectos no verbales de la comunicación, que el autor clasifica en varias categorías: los diferenciadores, que incluyen risas, gritos o sollozos; y los alternantes, que son sonidos que manifiestan afirmaciones, dudas o frustraciones, entre otros. Citando a Poyatos (1995), Chaume (2004a) también incluye las cualidades primarias de la voz, como el tono, el timbre o la intensidad; y los calificadores, que abarcan, por ejemplo, la nasalidad, el hablar con la boca llena o la imitación del habla infantil. Las pausas también forman parte de este código. Todos estos componentes son fundamentales para la comprensión integral del mensaje y requieren especial atención durante el proceso de traducción. En particular, para el doblaje es necesario incorporar estos elementos en el guion mediante símbolos específicos, mientras que en el subtulado interlingüístico solo se requiere indicar las pausas expresadas en la pantalla. En el caso del subtulado creado para las personas sordas, la mayoría de estos elementos sí han de reflejarse en los subtítulos mediante una serie de técnicas que van más allá del ámbito de esta tesis.

- Código musical

El código musical comprende tanto la música ambiental como la diegética (aquella que forma parte de la narrativa). Como explica Bartoll (2015), los productores de contenido audiovisual recurren a estos elementos para transmitir emociones y sensaciones difíciles de reproducir solo mediante las palabras. Al igual que las imágenes, la música constituye un lenguaje propio que junto con otros componentes hace que los textos audiovisuales difieran enormemente de los demás textos.

En lo que respecta a la traducción, por regla general, la banda sonora original se conserva en el TM y son excepcionales los casos en los que se modifica o se traduce a la LM, lo que ocurre principalmente en contenidos infantiles o humorísticos. En el doblaje, específicamente, es importante señalar que la traducción de elementos musicales frecuentemente no recae en el traductor audiovisual. Esta tarea suele asignarse a profesionales específicos como músicos o letristas, con la experiencia necesaria para mantener aspectos fundamentales como el ritmo, el conteo silábico y la rima. En contraste, en el subtulado, esta responsabilidad sí corresponde normalmente al traductor, que presenta el contenido musical en letra cursiva dentro del subtítulo.

- Código de efectos especiales

Los efectos especiales generalmente se mantienen intactos en el TM, aunque en ocasiones el director de doblaje puede solicitar al técnico de sonido que reduzca su volumen si considera que estos pueden interferir con la comprensión del diálogo. Si bien el traductor no necesita señalar estos elementos en su traducción, sí debe prestar especial atención a la relación entre los efectos sonoros y el código lingüístico, ya que esta interacción puede tener implicaciones importantes para el proceso de traducción.

- Código de colocación del sonido

El código de colocación del sonido hace referencia al origen de las voces en los diálogos, que pueden clasificarse como diegéticas (cuando forman parte de la narrativa) o extradiegéticas (cuando son externas a la trama, como en el caso de un narrador en *off*). La relevancia de este código varía según la modalidad de TAV. En el doblaje, es especialmente importante para mantener la isocronía y la sincronía labial o fonética cuando los personajes están en pantalla y sus movimientos bucales son visibles (cuestiones que se tratarán en el apartado 3.4.1.). En la subtitulación, su impacto es menor, limitándose principalmente a distinguir entre voces de personajes visibles en pantalla y fuera de ella.

- Código iconográfico

Basándose en Pierce (1931), Chaume (2004a) clasifica los signos de esta categoría en tres tipos: índices, iconos y símbolos. Los índices son signos que evidencian la existencia de un objeto con el que mantienen una relación, sin describir su naturaleza específica. Este autor propone como ejemplo que el olor a tabaco en una habitación podría indicar que alguien ha estado allí previamente. Por su parte, los iconos son elementos que aparecen en pantalla y cuyo significado es reconocible para el espectador. Por último, los símbolos son elementos que se relacionan con lo que representan mediante convenciones culturales propias de la CO. Por lo general, estos elementos no requieren traducción. Bartoll (2015) propone como ejemplos el número 666 y la bandera de un país.

- Código fotográfico

El código fotográfico abarca los cambios de iluminación, las variaciones en la perspectiva y el uso del color. Este código tiene relevancia en el doblaje, ya que las condiciones de

iluminación pueden afectar la visibilidad de los movimientos bucales de los actores, lo que a su vez influye en los requisitos de sincronía fonética o labial. Chaume destaca la importancia de este código en la traducción, particularmente en relación con el uso del color como «marca semiótica» (2004a: 23). Lo evidencia en ejemplos específicos como el uso deliberado del contraste entre blanco y negro frente al color para representar transiciones entre el mundo real y el imaginario, o en el significado cultural convencional de ciertos colores (como las diferentes tonalidades asociadas al luto en distintas culturas).

- Código de planificación

El código de planificación, que se refiere a los diferentes tipos de planos utilizados en el texto audiovisual, tiene una influencia significativa en el proceso de doblaje. Cuando un personaje aparece en primer o primerísimo plano, el traductor para doblaje debe crear un TM que se sincronice adecuadamente con los movimientos labiales del actor en la LM. Además, la decisión de traducir elementos visuales como títulos de periódicos o carteles depende en gran medida del tipo de plano en que aparecen. Si estos elementos se encuentran en segundo plano, su traducción podría no ser necesaria. Sin embargo, cuando aparecen en primer plano y son relevantes para la narrativa, el traductor debe asegurarse de incorporar su significado de alguna manera en el TM.

- Código de movilidad

Este autor subraya la importancia de los elementos cinésicos (movimientos) y proxémicos (distancia entre los personajes y entre ellos y lo que los rodea, así como entre la cámara y los personajes). Estos aspectos influyen significativamente en el proceso de traducción. En el caso del doblaje, el traductor debe prestar atención a los movimientos de los personajes en pantalla para que su traducción se ajuste al significado convencional que estos signos transmiten. Además, los movimientos de los labios de los actores influirán en la forma en que se presenta el mensaje, tanto en el doblaje, debido al número de sílabas y fonemas que se pueden emplear en la traducción, como en el subtulado, donde la isocronía nos obliga a considerar el tiempo que el actor utiliza para pronunciar el enunciado.

- Código gráfico

Este código se refiere a todos los elementos textuales que puedan aparecer en pantalla, como títulos, textos diegéticos o extradiegéticos e, incluso, subtítulos abiertos, es decir, aquellos que no se pueden eliminar de la imagen. Para transferir la información de estos elementos del TO al TM, se pueden añadir subtítulos en pantalla, una voz en *off* o, en algunos casos, optar por no traducirlos, dependiendo de lo que decida el cliente.

- Código sintáctico

Este código hace referencia al montaje final del texto audiovisual. Según Bartoll (2015), es la fase de acabado, selección, ordenación y combinación de las imágenes y sonidos. Su función es dotar de ritmo y tono a las imágenes. Como explica Chaume (2004a), incluye los cambios de cámara, fundidos en negro o, incluso, la repetición de un elemento gráfico a lo largo de todo el texto, lo que requerirá una adaptación de la traducción para considerar estos aspectos. Es una fase en la que no interviene el traductor. Podría decirse que se trata de la combinación planificada y meditada de todos estos códigos de significación descritos, que da como resultado textos que transportan mensajes en los que confluyen elementos verbales y no verbales.

3.2.2. *La oralidad prefabricada*

Chaume (2003) incide en un concepto fundamental para entender la naturaleza del lenguaje de los productos audiovisuales: la «oralidad prefabricada», que define como un «lenguaje escrito, con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera un discurso oral» (2003: 102). En la misma línea, Flores Acuña (2014) afirma que la lengua hablada empleada en los productos audiovisuales trata de imitar el discurso oral espontáneo y, normalmente, coloquial que se usa en contextos cotidianos. La autora señala que el uso más común de la lengua en los medios audiovisuales consiste, como ya apuntara Chaume (2003), en la ejecución oral de un texto escrito, generalmente diseñado para ser hablado, con el objetivo de que no se note que se está leyendo. Esta idea también la expone Baños Piñero (2009a), que se refiere al código lingüístico del texto audiovisual como un discurso oral diseñado o preestablecido, que intenta emular el lenguaje oral espontáneo. Así, el discurso en los textos audiovisuales es un intento de imitar la espontaneidad del habla, aunque está

cuidadosamente elaborado, lo que le otorga características tanto del discurso oral espontáneo como de la escritura.

Paralelamente a los textos audiovisuales originales, en los textos audiovisuales traducidos se percibe el mismo hecho (Chaume, 2001; Brumme, 2008; Zabalbeascoa, 2008). Al igual que los guionistas de las producciones audiovisuales originales recurren a distintas estrategias y medios para generar unos diálogos que suenen creíbles y espontáneos a los espectadores, aunque verdaderamente sean ficticios, en la traducción la tendencia es similar. El uso de enunciados sencillos y directos, que incluyan términos técnicos solo cuando la trama lo exija, contribuirá a su credibilidad por parte de los receptores.

En el ámbito de la traducción para doblaje, este fenómeno se denomina *dubbese* (Tamayo y Chaume, 2016: 307), que Pavesi (2005) describe como el modelo lingüístico del doblaje propio de una cultura específica en un período y un lugar determinados. Según Pettit (2009), se trata de lograr que los diálogos traducidos parezcan lo más auténticos posible, aunque la imagen muestre rasgos específicos de la CO. Este fenómeno, que oscila entre lo natural y lo deliberado, se manifiesta como un espectro continuo donde se ubican los distintos niveles lingüísticos (fonético, morfológico, sintáctico, fraseológico, léxico y de expresividad paralingüística). De esta manera, en la traducción para doblaje, el nivel morfológico tiende a adherirse a las normas y la estandarización, mientras que los niveles fraseológicos, léxico y de expresividad paralingüística se inclinan hacia las convenciones del habla oral natural. Los niveles fonético y sintáctico se orientan más hacia la estandarización que hacia la espontaneidad, aunque en el nivel sintáctico del doblaje pueden identificarse numerosos elementos del discurso oral espontáneo. Por tanto, en esta modalidad de TAV, el peso de la oralidad prefabricada (o artificial) o la necesidad de preservar la sincronía (especialmente el ajuste fonético de consonantes labiales y vocales abiertas) y la isocrónia (concordancia temporal entre la duración acústica y visual del mensaje) en los diálogos de los personajes serán aspectos decisivos a la hora de adoptar decisiones traductológicas. En la subtitulación, las limitaciones formales, como el tiempo de exposición del subtítulo en pantalla, el límite de caracteres por línea, las normas de segmentación del subtítulo o la vulnerabilidad del subtulado debido a la coexistencia del TO y el TM en el mismo producto, son factores que darán forma a un modelo lingüístico particular (Díaz Cintas y Remael, 2007).

Esta forma de traducir los diálogos de los textos audiovisuales ha sido objeto de estudio de académicos que han querido ahondar en el concepto y en sus consecuencias en la emisión de productos doblados y, como explica Baños Piñero (2009b), son muchas las voces que aluden al impacto lingüístico negativo de los doblajes en español.

Dos estudios que ilustran la inconveniencia de esta práctica los encontramos en Romero Fresco (2009) y Baños Piñero (2009b). El primero lleva a cabo un estudio contrastivo entre la lengua coloquial real y la de la versión doblada en español de la comedia de situación *Friends* (Marta Kauffman y David Crane, 1994-2004). Su conclusión principal es que se trata de un ejemplo más de la falta de naturalidad que caracteriza la lengua del doblaje. La segunda autora, en su interés por el efecto de la oralidad prefabricada, compara un producto audiovisual original español y uno de producción ajena doblado al español, y concluye que el TO en español aporta más rasgos del lenguaje oral espontáneo que el texto traducido.

Zabalbeascoa (2008) incide en la falta de credibilidad que se asocia comúnmente a la traducción para doblaje como consecuencia de otros factores lingüísticos. Como ejemplo, explica que resulta poco creíble que un personaje procedente de una región específica hable en un idioma propio de otra zona geográfica, a veces completamente ajena a la primera. Gran parte de los problemas de credibilidad están vinculados a cómo se caracteriza a los personajes. A veces, se les hace hablar en un dialecto o variante lingüística que no corresponde exactamente con su contexto sociolingüístico. El caso más frecuente es el uso de la variante lingüística estandarizada, que se asigna a todo tipo de personajes, aunque también pueden producirse intercambios de variantes geográficas.

Duro Moreno (2001: 163) describe el español del doblaje como «incómodo, poco natural, contaminado, algo molesto y con vetas de material foráneo». Es lo que entendemos aquí como un «pseudoespañol»; es decir, un idioma artificial. Este empobrecimiento del español en las traducciones para doblaje y subtitulación ha dado lugar a la creación de manuales de estilo que establecen normas para el uso adecuado del idioma y rechazan los calcos lingüísticos y extranjerismos innecesarios, como, por ejemplo, *Criteris lingüistics sobre traducció i doblatge*, publicado por la Televisió de Catalunya en 1997.

3.2.3. Los géneros audiovisuales

Puesto que hay diversas clasificaciones de géneros audiovisuales dependiendo del fin que persiga cada una, procede observar aquellas que puedan ser de utilidad para contextualizar este estudio.

Miñarro Fariña (2013) define los géneros audiovisuales según sus características y tipología. Las dos categorías principales que recoge la autora son «ficción» y «no ficción». A partir de ellas, se derivan una serie de géneros y subgéneros que nos permiten comprender las características específicas de cada tipo de texto audiovisual. La Tabla 3, a continuación, aporta una panorámica general de los géneros audiovisuales según la autora:

Categorías	Géneros	Subgéneros
Ficción	Largometrajes	
	Películas para TV	
	Series	Series, seriales, miniseries, <i>sitcoms</i> , docuseries, animación
No ficción	Entretenimiento	<i>Quiz shows, game shows, reality shows, shows, docushows, talk shows, late night shows, travel shows</i> , programas de cocina, <i>talent shows, coach shows, reality games</i>
	Documentales	
	Informativos	
	Deportes	
	Programas culturales	Musicales, educativos, religiosos, taurinos

Tabla 3. Los géneros audiovisuales según la clasificación de Miñarro Fariña (2013). Elaboración propia.

En la categoría de ficción, esta autora aglutina los productos audiovisuales que se construyen a partir de historias escritas diseñadas especialmente para su realización como obra audiovisual. Estos guiones pueden ser originales o adaptados de obras literarias, teatrales o, incluso, de videojuegos. La ficción se divide en tres géneros principales. Puesto que el estudio que se desarrolla aquí se aplica a un género de ficción, detallamos a continuación los géneros audiovisuales que se incluyen en la categoría de ficción:

1. Largometrajes: obras cinematográficas con una duración superior a una hora que gozan de un largo recorrido de explotación: tras su estreno en las salas de cine, se explotan en vídeo, plataformas digitales, televisión o dispositivos móviles.
2. Películas para TV: género pensado expresamente para su estreno en cadenas televisivas. Su presupuesto de producción y su duración son inferiores a los del largometraje.
3. Series y sus subgéneros:
 - Las series son de emisión semanal. Cada capítulo suele presentar su propio desenlace, aunque existe una trama horizontal que termina con el último capítulo de la temporada. El número de capítulos por temporada varía en función del país de producción (en España, entre 12 y 13; en Estados Unidos, entre 20 y 24). Por su parte, las miniseries tienen las características de las series, pero un número más reducido de episodios y temporadas.
 - Los serials se emiten diariamente y presentan una fuerte trama horizontal con episodios de una duración de entre 20 y 30 minutos. Suelen durar varios años. Un ejemplo puede ser *Sueños de Libertad* (Diagonal TV, 2024).
 - Las *sitcoms*, o comedias de situación, se componen de episodios con una duración que no supera los 25 minutos y no suelen contar con localizaciones en exteriores.
 - Las docuseries son ficciones basadas en hechos reales con un número reducido de capítulos. Un ejemplo de docuserie o «serie documental» es *Enrique y Meghan* (Archewell Productions, Story Syndicate y Diamond Docs, 2022), cuyo título original es *Harry & Meghan*.
 - Las series de animación son el núcleo de la programación infantil de las cadenas.

El contenido de los géneros que se inscriben en la no ficción se caracteriza por no estar guionizado; es decir, su contenido está integrado por situaciones cercanas a la realidad. Se divide en cinco géneros: programas de entretenimiento, documentales, informativos, deportes y programas culturales.

Por su parte, Agost Canós (1999: 31) apoya su taxonomía de géneros audiovisuales sobre cuatro macrogéneros: dramático, informativo, publicitario y entretenimiento. Cada

macrogénero, a su vez, se divide en subgéneros, como se muestra en la Tabla 4, a continuación:

Macrogéneros	Tipo textual	Subgéneros
Dramático	Narrativo	Películas, series, telenovelas y dibujos animados
	Narrativo y descriptivo	Documentales y películas filosóficas
	Narrativo y expresivo	Teatro filmado y musicales
Informativo	Narrativo	Documentales, informativos y <i>reality shows</i>
	Narrativo y descriptivo	Documentales y reportajes
	Narrativo y argumentativo	Docudramas
	Expositivo	Programas divulgativos y culturales
	Expositivo e instructivo	Programas de cocina y bricolaje, etc.
	Argumentativo	Reportajes
	Conversacional	Entrevistas
	Argumentativo y conversacional	Debates y tertulias
	Predictivo	Previsión meteorológica
Publicitario	Instructivo	Anuncios
	Instructivo y conversacional	Anuncios dialogados
	Instructivo y expositivo	Campañas de prevención, publirreportaje y venta por televisión
Entretenimiento	Narrativo	Crónica social
	Instructivo	Programas de gimnasia
	Conversacional	Concursos y magazines
	Representativo	Retransmisiones deportivas
	Expresivo	Programas de humor
	Predictivo	Horóscopo

Tabla 4. Los géneros audiovisuales según Agost Canós (1999). Elaboración propia.

Observar estas clasificaciones paralelamente nos ayuda a situar los textos audiovisuales desde el punto de vista de la naturaleza de su contenido y desde la perspectiva de sus características intrínsecas.

González Quevedo (2021) amplía y actualiza la clasificación de Agost Canós (1999) incorporando los géneros audiovisuales que han ido apareciendo posteriormente. Al macrogénero dramático, la autora añade un nuevo macrogénero, el interactivo, cuyo subgénero es el narrativo, ejemplificado mediante los videojuegos, películas y cómics interactivos.

3.3. La traducción audiovisual (TAV)

3.3.1. La disciplina y su alcance

La TAV empezó a desarrollarse a principios del siglo XX, pero solo empezó a estudiarse como campo específico de los Estudios de Traducción a mediados de siglo (Chaume, 1997). No fue hasta la década de 1990 cuando se reconoció como disciplina académica independiente (Orrego, 2013). Su consolidación se produce en las últimas cuatro décadas del siglo XX, época en que emergen los Estudios de Traducción como un nuevo ámbito académico, coincidiendo con el desarrollo progresivo de la TAV (Pérez Rodríguez *et al.* 2020). Actualmente, tal como la entiende Díaz-Cintas (2009b), la TAV es clave en el contexto globalizado del siglo XXI, donde los medios de comunicación constituyen importantes instrumentos de información, entretenimiento, comercialización y educación.

Cavaliere (2019) alude a la idea tradicional errónea de que los únicos productos audiovisuales merecedores de análisis e investigación científica son las producciones cinematográficas de ficción. Sin embargo, la oferta comercial de material audiovisual evidencia la existencia de gran cantidad de géneros y formatos que también son objeto de subtitulación, doblaje o locución, y que merecen atención académica equivalente. En este material se incluyen géneros tan variados como comedias de situación, películas y series de animación, documentales, vídeos corporativos, anuncios publicitarios, producciones de entretenimiento educativo, videojuegos, programas de cocina, entrevistas y docudramas, entre otros. Por este motivo, es necesario entender la TAV como un fenómeno más flexible y heterogéneo que integra un espectro más amplio de tipos de textos y géneros y que trae consigo nuevas modalidades de traducción, lo que exige

metodologías de investigación adaptadas específicamente a estas características (Díaz-Cintas, 2009a).

Cabe también mencionar que el auge de las plataformas de *streaming* (Netflix, Max, Disney+, etc.) ha multiplicado exponencialmente el acceso de los espectadores a contenidos audiovisuales. Soto Fernández (2023) especifica que, a partir de la pandemia de COVID 19, los servicios de *streaming* han aumentado considerablemente: Netflix es el líder sector, con 222 millones de suscriptores; seguido por Amazon Prime, con 200 millones; y Disney+, con 129 millones. Como consecuencia de esta expansión se ha producido un incremento significativo en las traducciones entre el inglés y muchas otras lenguas.

3.3.2. Modalidades de TAV

A continuación, se presenta una panorámica de las diferentes modalidades de TAV, entendiendo por «modalidad», según Chaume (2004a: 31), «los métodos técnicos que se utilizan para realizar el traspase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra». Díaz-Cintas (1999) enumera las siguientes:

- **Subtitulación.** Consiste en un traspase de modo oral a escrito. Los diálogos del TO (en modo oral) se reflejan por medio de subtítulos (modo escrito), que se colocan, normalmente, en la parte inferior de la pantalla.
- **Sobretitulación.** Es una variante de la subtitulación que se aplica en representaciones de ópera y teatro. El texto traducido se proyecta en un dispositivo visual comúnmente ubicado en la parte superior del escenario (desplazándose horizontalmente o de manera estática).
- **Interpretación consecutiva.** Esta modalidad puede adoptar varias formas: la interpretación radiofónica para entrevistas en directo y debates televisivos y la interpretación telefónica y en teleconferencias.
- **Interpretación simultánea.** Se aplica en contextos con restricciones temporales significativas, como festivales de cine, donde la imposibilidad de recurrir al doblaje o a la subtitulación requiere la mediación interpretativa en tiempo real para un público que no conoce la LO.
- ***Voice-over* (o voces superpuestas).** Se caracteriza por su gran fidelidad al TO. Implica la reducción significativa del volumen del contenido de la pista sonora

original para facilitar al receptor la adecuada recepción del TM, que se transmite al mismo tiempo, pero en un volumen más alto.

- Narración. Se distingue de las voces superpuestas en que, con frecuencia, el TM que ha de reproducir oralmente el locutor o actor ha sido previamente condensado de manera considerable.
- Comentario. Se caracteriza por la libertad que concede al traductor, que puede añadir información o comentarios para facilitar la recepción del producto meta en su contexto sociocultural.
- Doblaje. Consiste en la sustitución de la banda sonora original de un producto audiovisual (normalmente, los diálogos de los actores) por una grabación en la LM correspondiente que preserva el mensaje original ajustándose a una serie de tipos de sincronía.

Posteriormente, Chaume (2004b) incorpora dos modalidades adicionales, que son las siguientes:

- Traducción a la vista. Puede relacionarse con la modalidad que Díaz-Cintas denomina «interpretación simultánea».
- Doblaje parcial. Se trata de «la interpretación de películas, pero no de manera simultánea, sino habiendo grabado previamente la interpretación del traductor, y emitiéndola simultáneamente a la proyección de un género audiovisual» (Chaume, 2004b: 38).

Este autor (2013, 2018) incorpora más adelante una serie de modalidades que surgen a raíz de los avances tecnológicos y sociales:

- *Fandubs* o *fundubs*. Son versiones de doblaje realizadas por aficionados y seguidores de series televisivas, animaciones (especialmente *anime*) y avances cinematográficos que no han sido distribuidos aún en el mercado donde se habla la LM. A veces se escribe *fundubbing* para resaltar la naturaleza ingeniosa y humorística de este tipo de doblaje no profesional.
- *Fansubbing* o *fansubs* o *subbing*. Es la actividad paralela al *fandubbing*, aplicada a la subtitulación. Al contrario que ocurre en la subtitulación profesional, la práctica del *fansubbing* tiende a ser flexible y experimental, pues implica el empleo de subtítulos de diferentes colores, con diversas posiciones en pantalla,

una mayor cantidad de caracteres, una tipografía cambiante y una velocidad de lectura mayor, entre otros.

- Localización de videojuegos. Supone la modificación integral de todos los componentes del videojuego, no solo desde una perspectiva lingüística, sino también considerando aspectos jurídicos, socioculturales y operativos. Este complejo procedimiento requiere la modificación del contenido textual visible en la interfaz mediante la subtitulación, junto con la adaptación de componentes sonoros; sobre todo, los que corresponden a secuencias cinematográficas. Es una modalidad en la que con frecuencia confluyen distintas modalidades de TAV.

Igualmente, en este listado de modalidades de TAV, Chaume (2013) y Díaz-Cintas (2007) incluyen aquellas técnicas que se orientan de manera específica a facilitar la comprensión de los textos audiovisuales a personas con discapacidad sensorial como son las personas sordas o con problemas auditivos y las personas ciegas o con problemas de visión:

- Subtitulado para sordos. Se trata de una traducción intralingüística donde, entre otras peculiaridades, se utilizan diferentes colores en las líneas de los subtítulos para identificar a los personajes principales y se incluyen descripciones de efectos sonoros (mediante símbolos o palabras descriptivas).
- Audiodescripción. Es una técnica destinada a facilitar la comprensión de textos audiovisuales por parte de las personas ciegas o con problemas de visión. Consiste en proporcionar la descripción de las imágenes en modo oral en las pausas entre los diálogos. Con ello, una voz externa describe lo que ocurre en pantalla: las características físicas de los actores, así como sus acciones y su vestimenta, el ambiente, los escenarios. Además de la audiodescripción de películas y series, existen variantes como las audiotradiciones para películas y exposiciones, y la audiosubtitulación, donde se leen en voz alta los subtítulos de películas extranjeras.

3.3.3. La traducción subordinada

Por las características distintivas de los textos que aborda (desarrolladas en el apartado 3.2.1.), la TAV se ha incluido en lo que se denomina «traducción subordinada», un concepto relacionado con el trasvase interlingüístico e intercultural de los textos multimodales, donde se incluyen los audiovisuales. Sin embargo, no son solo los textos

audiovisuales los que se incluyen en este tipo de traducción. También abarca los textos que combinan imagen y código lingüístico escrito (como los anuncios publicitarios impresos, los cómics, los cuentos infantiles, etc.) y los que se componen de código lingüístico oral y efectos de sonido (como las cuñas publicitarias, los noticieros radiofónicos, las antiguas radionovelas, etc.). Evidentemente, nos interesa aquí el concepto en su aplicación a los textos audiovisuales.

Como explica Zabalbeascoa (2013), este concepto es adaptado por Mayoral *et al.* (1986) a partir del término *constrained translation* de Titford (1982), que lo emplea por primera vez en relación con el doblaje y la subtitulación. Como expone Martí Ferriol (2013), Titford entiende que elaborar subtítulos conlleva consideraciones adicionales relacionadas con la síntesis de la información y que los subtítulos deben ser coherentes con los códigos icónicos mostrados en pantalla. Con ello, anticipa el concepto de «restricción», que alude a la necesidad que tiene el traductor de observar la interacción entre los componentes del texto audiovisual para producir una traducción que cumpla con los requisitos de sincronía, cohesión y coherencia.

Mayoral *et al.* (1986) expandieron la idea de que cuando la traducción interactúa con otros códigos de significación (que se distribuyen en dos grupos de elementos como son los verbales –lengua oral y escrita– y los no verbales –imagen, música y efectos sonoros–), la labor del traductor se vuelve más compleja y limitada (o, lo que es igual, subordinada). Estos autores analizan la traducción subordinada desde la teoría de la comunicación (aludiendo a Nida, 1964), teniendo en cuenta una serie de factores: la presencia de varios canales de comunicación, el emisor de la CO, el receptor de la CM y el papel del traductor en este proceso. La describen como un proceso que implica, por tanto, un mensaje que se transmite por varios canales sensoriales que imponen restricciones al traductor, quien, al crear el TM, debe considerar todos los elementos que componen dicho mensaje. Los autores identifican dos circunstancias fundamentales:

- La coexistencia de diversos sistemas de comunicación: el texto debe mantener una sincronización con otros elementos del mensaje (como imagen o música) para evitar contradicciones o redundancias innecesarias. Sostienen que estos elementos comunicativos externos forman parte integral del mensaje y que, además de facilitar su decodificación, pueden imponer sus propias reglas y

condicionamientos. El texto traducido debe ajustarse a estas condiciones para cumplir su función comunicativa.

- La transición del canal visual en el TO al canal auditivo en la locución del mensaje meta: debe considerarse que la traducción escrita se transformará en texto oral, como ocurre en el doblaje; lo que nos lleva nuevamente al concepto de la «oralidad prefabricada», donde el texto escrito planificado debe parecer una intervención oral espontánea.

Mayoral *et al.* (1986) establecen diferentes grados de subordinación en los textos. Los que se someten a la subtitulación y al doblaje presentan los mayores grados en esta escala, afectados por la sincronía cinésica y la isocrónia (en el subtulado) más la sincronización labial (en el doblaje). En comparación con otros tipos textuales, como el cómic impreso, estas modalidades muestran el doble de subordinación, por lo que se confirman como las más condicionadas por este fenómeno.

3.3.4. Multilingüismo en la TAV

Aunque el fenómeno del multilingüismo existe desde hace mucho tiempo y forma parte de la vida cotidiana en las sociedades actuales, su incorporación a la producción audiovisual se dio de manera relativamente tardía, conforme establece Díaz-Cintas (2014-2015). La incorporación sistemática de la diversidad lingüística en el discurso cinematográfico se produjo hacia finales del siglo XIX, período en el cual diversos realizadores adoptaron la heterogeneidad idiomática como mecanismo para plasmar de manera fidedigna la complejidad social de su época, integrando narrativas que abordaban temáticas vinculadas a los desplazamientos geográficos, los movimientos migratorios, las comunidades minoritarias de base étnica y los antagonismos interculturales, entre otros ejes temáticos relevantes.

La propuesta taxonómica desarrollada por Corrius (2005) establece tres categorías para la identificación de las lenguas presentes en producciones audiovisuales de naturaleza multilingüe:

- Primera lengua (L1): el idioma que predomina en el TO.
- Segunda lengua (L2): el idioma del TM; es decir, la lengua hacia el cual se realiza la traducción de la L1.

- Tercera lengua (L3): el idioma o conjunto de idiomas que coexisten con la L1 en el TO.

La conceptualización de «tercera lengua» o «L3» propuesta por Corrius (2005) en el marco del análisis de textos audiovisuales multilingües se refiere específicamente a «any language that may exist in an audiovisual source text (ST) and that is not the main language of this ST» (2005: 148).

La presencia de elementos multilingües en los productos audiovisuales transforma sustancialmente la naturaleza del proceso traductológico, que ya no puede concebirse como una operación de transferencia unidireccional entre una lengua de partida (L1) y una lengua de destino (L2), sino que debe entenderse como un proceso de transposición múltiple que involucra diversas LO hacia múltiples lenguas receptoras (Corrius y Zabalbeascoa, 2011). La competencia traductológica en contextos multilingües requiere, según Corrius y Zabalbeascoa (2011), que el profesional de la traducción desarrolle habilidades analíticas específicas para identificar y caracterizar la naturaleza intrínseca de la L3 en sus variadas manifestaciones. Esta capacidad analítica constituye un requisito fundamental para establecer la relación estructural entre L1 y L3, así como para determinar las técnicas de traducción idóneas que permitan reflejar dicha relación en el TM.

El análisis de la L3 debe contemplar, según estos autores (2011), las siguientes variables fundamentales:

- a. La L3 puede manifestarse como una construcción lingüística artificial; es decir, se trata de una lengua inventada. Un ejemplo de ello lo encontramos en la serie *Juego de Tronos* (David Benioff, D. B. Weiss y Mark Huffam, 2011-2019) donde se habla el idioma ficticio denominado «Dothraki».
- b. La L3 puede estar representada mediante variedades o estilos de la L1. Aunque el TO es monolingüe, incorpora elementos estereotipados característicos del idioma que trata de representar, lo que da la sensación de que se trata de una lengua diferente. Por ejemplo, en un producto audiovisual en inglés, uno de los personajes es alemán, pero en vez de asignársele diálogos en alemán, se le atribuyen diálogos en inglés con marcado acento alemán o algunas expresiones típicas de dicha lengua. El idioma empleado es el inglés, pero se finge la presencia del alemán.

- c. La L3 puede corresponder a un sistema lingüístico auténtico. Representa de manera fidedigna las características del habla natural y puede resultar conocida o desconocida para la audiencia destinataria.

Cuando la L3 transmite información de relevancia para la comprensión de la trama, su contenido debe traducirse, teniendo en cuenta que es muy posible que los receptores del producto en LM carezcan de competencia en dicho idioma. Esta traducción puede implementarse mediante las siguientes modalidades:

- Traducción intratextual: es la que se desarrolla dentro del propio texto a través de mecanismos de reformulación o paráfrasis realizados por el mismo personaje emisor, o mediante la intervención de un personaje adicional que desempeñe la función de intérprete.
- Traducción mediante subtítulos intertextuales: es la que se presenta como información complementaria externa al diálogo principal.

Es importante señalar que determinados contenidos en L3 pueden prescindir de traducción en circunstancias en que los hablantes de la L1 posean competencia suficiente en dicha lengua, o cuando existan elementos comunicativos no verbales (como gestos corporales, expresiones faciales o contextos situacionales) que faciliten la comprensión del mensaje. Contrariamente, cuando la L3 no transmite información esencial para la comprensión, se puede prescindir de su traducción.

Las variadas formas en que se manifiesta la L3 en el TO generan desafíos específicos de traducción, cuya resolución demanda no únicamente la capacidad de identificación del problema, sino también la competencia para evaluar la pertinencia de trasladar dichas variables y el conocimiento de las técnicas disponibles para cada situación específica.

Respecto a la fundamentación del empleo de una L3 en textos audiovisuales, Díaz-Cintas (2014-2015) identifica las siguientes funciones primarias:

- Función diegética o narratológica: la L3 adquiere relevancia estructural para el desarrollo narrativo. El multilingüismo puede emplearse para resaltar particularidades culturales específicas o barreras lingüísticas y conflictos interculturales resultantes de la convergencia de sistemas culturales diversos.

- Función de verosimilitud: la L3 se incluye como recurso para retratar situaciones multiculturales con autenticidad y credibilidad.
- Función humorística: los malentendidos derivados de incomprensiones entre personajes debido a diferencias lingüísticas o limitaciones en el dominio del idioma pueden generar efectos cómicos.
- Función caracterizadora de los personajes: la L3 puede utilizarse para dotar a ciertos personajes de rasgos distintivos que los hagan destacar frente al resto de los personajes.

Bleichenbacher (2012) observa que, en numerosas producciones multilingües de Hollywood, el uso del inglés con acento extranjero o de idiomas distintos al inglés es un recurso habitual para la construcción de personajes antagonistas, particularmente en contextos criminales, militares o políticos. Esta práctica implica la utilización de la L3 como mecanismo para generar, de manera intencional o involuntaria, construcciones estereotípicas.

Independientemente de la motivación que impulse la incorporación de pluralidad lingüística en una producción audiovisual determinada, la forma de abordar su traducción estará condicionada por la relevancia de la función de dicha pluralidad en relación con otros componentes textuales, que incluyen elementos sintácticos, retóricos y pragmáticos. En este contexto, Corrius y Zabalbeascoa (2011) subrayan la importancia de establecer jerarquías de prioridades y reconocen la dificultad que conlleva alcanzar la equivalencia integral de todos los elementos que conforman el TO. Sin embargo, existen variadas soluciones, cuya selección dependerá del objetivo o la función que se haya fijado para la traducción.

3.4. El doblaje

3.4.1. Definición y características

Desde la perspectiva social y de la industria, el doblaje es la modalidad de TAV más habitual en España (Chaume, 2004b) y en países europeos como Francia, Alemania, Austria e Italia. Más allá de Europa, otros países eminentemente dobladores son Tailandia o Japón (Chaume, 2000). Bartoll (2015) justifica el uso de la modalidad del doblaje en estos países basándose en los motivos que apuntan Gambier (1994) y Chaume (2000):

- El analfabetismo: en los años treinta, época marcada por un alto índice de analfabetización, se introduce el cine sonoro hablado. Con el paso del tiempo, consumir las películas dobladas se convirtió en un hábito adquirido por los espectadores.
- La imposición política: cabe destacar que Alemania, Austria, Italia y España han tenido regímenes dictatoriales, que llevaron a cabo una política de preservación de la lengua en todos los niveles. Así, el doblaje fue una excusa para la aplicación de censura en un gran número de productos audiovisuales importados por estos países.
- Cuestiones económicas: para proteger su industria, países como Italia o Francia traducen sus propias películas a otras lenguas y exportan estas versiones ya traducidas.

Desde el punto de vista técnico, el doblaje (junto con las voces superpuestas, la narración y el doblaje parcial, entre otros) se incluye en el grupo de modalidades de TAV que implican *revoicing* o resonorización (Baños Piñero y Díaz-Cintas, 2018; Chaume, 2018).

Según Díaz-Cintas (2001: 41) esta modalidad consiste en

sustituir la pista sonora original de una película, que contiene los diálogos de los actores, por una grabación en la lengua deseada que dé cuenta del mensaje original, manteniendo al mismo tiempo una sincronía entre los sonidos en la lengua de la traducción y los movimientos labiales de los actores.

Evidentemente, como afirma Pérez Escudero (2021) en relación con esta definición de 2001, en la actualidad, la sustitución de la pista sonora original ocurre de forma física solo en las películas de celuloide, y aun así, únicamente se reemplaza la parte correspondiente al idioma, que se encuentra separada de los sonidos ambientales. En cambio, en las películas y otras obras audiovisuales digitales, la sustitución se hace seleccionando el idioma (en las salas de cine, a través de paquetes DCP - *Digital Cinema Package*, una colección de archivos digitales que incluyen las imágenes y los sonidos; o en medios como la televisión o Internet, mediante menús de selección).

En su definición de doblaje, Chaume (2004a), alude a los agentes que forman parte del proceso de doblaje más allá del traductor: el ajustador, los actores de doblaje, el director de doblaje y el asesor lingüístico, cuando el estudio o la productora cuentan con esta figura. A pesar de la idea generalizada de que el doblaje es siempre interlingüístico, Chaume (2004b: 40) señala explícitamente la existencia del doblaje intralingüístico, al

igual que Gambier (2012), que aporta ejemplos como las versiones en diferentes variantes del inglés de la película *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996), que fue doblada en su proyección en Estados Unidos, o las traducciones al italiano estándar de películas originalmente rodadas en dialectos, como *L'amore Molesto* (Mario Martone, 1995).

Un aspecto que caracteriza de manera indudable al doblaje es el concepto ya mencionado de sincronía, un factor clave cuyo cumplimiento determina la calidad del texto traducido. Varios académicos se detienen en dicho concepto. Por ejemplo, Agost Canós (1999) señala que en esta modalidad de TAV se deben aplicar tres tipos de sincronismo:

- Sincronismo de caracterización: se refiere a la coherencia entre la voz del actor de doblaje, por una parte, y al aspecto físico y la gesticulación del actor que se ve en pantalla, por otra.
- Sincronismo de contenido: alude a la coherencia entre la versión traducida del texto y el argumento de la película.
- Sincronismo visual: apunta a la coherencia entre los movimientos articulatorios visibles y los sonidos que se oyen.

Chaume (2004a), detalla los tipos de sincronismo visual fundamentales en la modalidad del doblaje:

- Sincronía labial o fonética: es el proceso de adaptar la traducción a los movimientos articulatorios de los personajes en pantalla. Este tipo de sincronización es de especial relevancia en planos cortos (primer plano, primerísimo plano y plano de detalle de la boca del personaje), donde el espectador puede percibir con claridad los movimientos labiales de quien habla. La sincronía fonética implica la correspondencia entre los fonemas del TM y los movimientos bucales del personaje original, procurando mantener la verosimilitud articulatoria.
- Sincronía cinética: consiste en preservar la coherencia y correspondencia entre el TM y la expresión corporal de los personajes representados en pantalla. Este tipo de sincronización trasciende el ámbito puramente lingüístico para abarcar la dimensión gestual y expresiva de la actuación y garantiza que el contenido verbal de la traducción sea congruente con los movimientos corporales, las expresiones

faciales y la gestualidad general de los intérpretes, evitando así discrepancias entre el discurso verbal y el no verbal.

- Isocronía: se trata del ajuste de la duración de los enunciados traducidos y sus pausas correspondientes al tiempo efectivo de la intervención del personaje en pantalla. Este proceso abarca desde el momento en que el personaje inicia su articulación hasta que termina su enunciado e incluye las pausas internas durante la emisión. Mediante una correspondencia temporal precisa entre la duración del TO y la del TM se persigue la credibilidad de la interpretación doblada.

Como señalan Baños Piñero y Díaz-Cintas (2018: 314), para los traductores, ajustadores, directores y actores de doblaje, la sincronía labial solo es imprescindible cuando al personaje en pantalla se le ve claramente la boca. La isocronía también se puede alterar, modificando los tiempos de entrada o salida del parlamento cuando el personaje que habla está de espaldas a la cámara o fuera de escena, por ejemplo.

Como se dijera anteriormente, tradicionalmente, en el proceso de doblaje interviene una serie de profesionales. Bartoll (2015) los detalla como sigue:

- El traductor: trabaja con el TO y a veces dispone solamente de imágenes borrasas para evitar su difusión no autorizada.
- El ajustador: se encarga de hacer que la traducción se acople a los movimientos labiales de los personajes.
- El director de doblaje: en el estudio de doblaje, los directores coordinan la grabación de los actores de doblaje para llegar a una versión definitiva del texto traducido corrigiendo errores si los hay; a veces los actores también influyen en el texto final.
- Los técnicos de sonido: se encargan de realizar las mezclas de las diferentes pistas, en las que se han grabado las intervenciones de los actores, la banda sonora, los ambientes, etc.

En cuanto a las fases que constituyen el proceso de doblaje en España, Chaume (2004a), distingue las seis que se muestran a continuación:

1. En primer lugar, una empresa pública o privada (que puede ser una cadena de televisión o una productora cinematográfica) adquiere un producto audiovisual extranjero para transmitirlo en el país donde opera.

2. La empresa encarga a un estudio de doblaje la traducción, la adaptación y la dramatización del texto audiovisual. A veces, las empresas cuentan con estudios de doblaje internos.
3. El estudio de doblaje, a su vez, asigna la traducción del texto audiovisual a un traductor.
4. A continuación, en la fase de ajuste, la traducción realizada por el traductor se adapta para cumplir con las restricciones impuestas por los diferentes tipos de sincronía. Esta fase, tradicionalmente ha correspondido al trabajo del ajustador. Dependiendo del país y del estudio, se suelen usar ciertos símbolos más o menos estandarizados para el ajuste, pautado o adaptación de los guiones para doblaje.
5. Seguidamente, se procede al doblaje propiamente dicho, que implica la grabación del guion traducido. Los actores acuden al estudio para realizar sus interpretaciones, donde atienden las indicaciones del director y, cuando existe, las del asesor lingüístico.
6. Una vez hecha la grabación, el técnico de sonido mezcla las diversas pistas y crea nuevas bandas sonoras (como las ambientales o de efectos especiales), con el objetivo de entregar un producto final listo para su presentación ante el público.

Por lo tanto, aunque en la descripción de estudios concretos de casos en el ámbito de la traducción existe la tendencia generalizada de aludir al traductor como el ‘causante’ de los aciertos y desaciertos del trasvase de un texto determinado, en un proceso en el que participan tantos agentes, resulta difícil atribuir determinados efectos o determinadas soluciones de traducción exclusivamente a la figura del traductor. Sea como sea, es cierto que, aunque en el proceso aquí descrito se especifica la intervención de profesionales específicos para cada fase, desde hace dos décadas cada vez es más frecuente que sea el propio traductor el que se encargue también de la fase de ajuste (Chaume, 2000). Chaume ve una gran ventaja en esta tendencia actual pues la colaboración tradicional entre el traductor y el ajustador suele llevar a distorsiones significativas del producto final. Defiende que la mejor opción es que el traductor realice la labor de adaptar el guion; es decir, de elaborar una traducción ajustada a la sincronización labial y a la duración prosódica de los enunciados.

3.4.2. Convenciones del doblaje

Aunque no existe un conjunto de normas establecidas por las que se ríjan los traductores para doblaje, existen unas convenciones que con el tiempo se han ido asentando en el trabajo de estos profesionales y que se han ido transmitiendo a los traductores audiovisuales en formación. Atenerse a una serie de convenciones favorece alcanzar los estándares de calidad del doblaje que presenta Chaume (2005): sincronización aceptable (labial, cinética e isocrónia), diálogos creíbles, coherencia entre la imagen y el texto, traducción sin censuras, sonido claro y actuación.

El uso de los símbolos de doblaje puede considerarse uno de los rasgos definitorios de la tarea traductora en esta modalidad de TAV. Torralba Miralles (2016: 62-65) ofrece una lista muy exhaustiva de símbolos y los divide en paralingüísticos (los denominados «gestos»), de colocación y procedencia de la voz, de la banda sonora, narrativos e indicaciones para los técnicos de sonido. Sin pretender ser exhaustivos, puesto que no es necesario para los propósitos de este estudio, algunos ejemplos de ellos son los siguientes: (R) (RISA) (RISAS) (RÍE) (RIU): risas; (G): gesto; (OFF): intervención de un personaje (diegético o extradiegético) que no aparece en escena; (ON): intervención de un personaje en escena y cuya boca se ve; (DE) (D'E): intervención de un personaje que habla mientras está de espaldas; (P) (X) (T): intervención de un personaje que se superpone a la de otro. Es importante destacar que los traductores introducen estos símbolos en su documento de trabajo cuando se les requiere hacer no solo la traducción sino también el ajuste o adaptación de los diálogos.

Otra característica de la tarea de traducir para doblaje es la de adaptarse a los denominados *takes*, («toma», en español). Se trata de la unidad de traducción empleada en esta modalidad de TAV, que suele consistir en un fragmento escrito de la traducción de unos cinco a diez renglones (Chaume, 2000). En torno a este elemento, las convenciones que se han aplicado tradicionalmente en España son las siguientes:

- a) Un mismo actor no puede intervenir en más de 5 renglones en la misma toma.
- b) Una toma no puede contener más de 10 renglones.
- c) Ante una pausa en el texto audiovisual que exceda los quince segundos, se debe cortar la toma y comenzar otra con las intervenciones siguientes a esa pausa.
- d) Si hay un cambio significativo de escena, se aconseja el cambio de toma.

En el plano lingüístico encontramos también un grupo de convenciones que Chaume (2012) atribuye a cada nivel de la lengua:

- Nivel morfosintáctico: se evitan errores morfosintácticos que son típicos del habla oral espontánea como son la supresión de preposiciones y conectores y los errores de concordancia, entre otros. Sin embargo, para dotar al TM de esa naturalidad necesaria para producir diálogos creíbles en LM se usan muletillas, repeticiones, interjecciones, etc.
- Nivel léxico-semántico: se tiende a evitar expresiones ofensivas, tecnicismos y dialectalismos innecesarios, a menos que constituyan rasgos caracterizadores de un personaje.
- Nivel prosódico: se tiende a una pronunciación clara y correcta de los diálogos.
- Nivel del tono o registro: este aspecto se refleja generalmente en el uso del léxico.

En lo que se refiere al código musical, este autor especifica que la convención consiste en traducir solamente las letras de las canciones (ya sean diegéticas o extradiegéticas) que sean verdaderamente relevantes para la comprensión de la trama. Con respecto a los efectos especiales, se suelen conservar inalterados y el traductor no los tiene que reflejar en su traducción, aunque sí estará atento a estos elementos para evitar errores de cohesión entre los ruidos que se perciben y los diálogos.

3.4.3. Peculiaridades del doblaje frente a otras modalidades

Los principales retos que plantea esta modalidad para los traductores y ajustadores, según Díaz-Cintas (2001), no se limitan exclusivamente a la necesidad de observar todos los tipos de sincronía, en contraposición a otras modalidades de TAV, en las que se tienen en cuenta solo algunas de ellas. El doblaje profesional requiere una preparación previa y una gran atención al detalle, especialmente cuando es necesario atender la sincronización labial o fonética. Un traductor deberá leer el guion y visionar simultáneamente el texto audiovisual, ya que la información icónica es imprescindible para la correcta comprensión del sentido del TO. Esto contrasta con el doblaje *amateur* o *fandubbing*, donde se descargan películas de Internet y se graban las voces en casa, o bien se interpretan en tiempo real.

Otro de los grandes retos a los que se enfrentan los traductores para doblaje se halla cuando el producto audiovisual que han de traducir presenta un personaje que en la

versión original habla el mismo idioma que el destinatario de la traducción; es decir, cuando la L3 coincide con la L2. Esta situación requiere decidir cuál sería la mejor forma de transferir las variaciones dialectales. Crear diálogos auténticos que eviten caer en el error de una lengua demasiado estandarizada y artificial es otro de los retos del traductor para doblaje.

Desde el punto de vista de los receptores de la traducción, Gambier (2012) incide en que no todos los receptores toleran por igual la desincronización entre imagen y texto o la falta de sincronización cinésica o labial. Chaume (2000) entiende que, para que la traducción tenga el rigor que exige un encargo de traducción para doblaje, el traductor necesita conocer las fases de doblaje que se han mencionado en el apartado anterior. La mera traducción del guion no tendrá en cuenta los problemas fonéticos que pueden afectar a la correcta dicción de los actores del doblaje, ni el registro oral de la LM o los diferentes tipos de sincronías.

Para terminar este apartado, es de especial relevancia mencionar una particularidad de esta modalidad que repercute en la forma en que se resuelven determinados problemas de traducción. Se trata del hecho de que la banda original de diálogos desaparece por completo para que solo se perciban los diálogos en LM. Esta característica hace que el doblaje, frente a la subtitulación, recurra a soluciones traductoras diferentes a las adoptadas en los subtítulos, incluso para el mismo producto audiovisual.

3.5. La subtitulación

3.5.1. Definición y características

Si bien España no se ha caracterizado por una extensa práctica subtituladora, como se ha especificado en 3.4.1., debido a que los comienzos del cine sonoro hablado tuvieron lugar en una época en la que el analfabetismo imperante en este país no favorecía los productos subtitulados, en la actualidad ha ido adquiriendo cierta relevancia gracias a la posibilidad que ofrecen las plataformas de *streaming* de ver películas y series en su lengua original con subtítulos. Por su parte, entre los países europeos tradicionalmente subtituladores se encuentran Bélgica, Croacia, Dinamarca, Finlandia, Grecia, Holanda, Islandia, Noruega, Portugal, Rumanía, Suecia y Chipre (Chaume, 2000).

Podría decirse que, a nivel global, la subtitulación (junto con el doblaje) es una de las modalidades de TAV fundamentales. Díaz Cintas (2009a: 4) la define como sigue:

a written text, usually along the bottom of the screen, which gives an account of the original dialogue exchanges of the speakers as well as other linguistic elements which form part of the visual image (inserts, letters, graffiti, banners and the like) or of the soundtrack (songs, voices off).

Es decir, los subtítulos no solo han de reproducir el contenido de los diálogos de los hablantes, sino también el código lingüístico presente en la imagen (insertos, cartas, titulares de periódico, carteles, etc.) y la información que contiene la banda sonora (canciones y voces en *off*) (Díaz-Cintas y Remael, 2007). Además, deben estar sincronizados con las imágenes y los diálogos, y deben permanecer en pantalla el tiempo necesario para que los espectadores puedan no solo leerlos, sino procesarlos y entenderlos.

Díaz-Cintas (2009a) distingue entre subtitulación intralingüística e interlingüística. La intralingüística consiste en una transcripción editada de los diálogos que intercambian los actores en la LO, incluyendo todos los factores paralingüísticos. Se emplea fundamentalmente en el subtulado para sordos y en el aprendizaje de lenguas. En cambio, la subtitulación interlingüística consiste en el trasvase del código oral al escrito de una lengua a otra diferente. Por otra parte, alude a otra distinción dependiendo del momento en que se lleva a cabo la traducción/subtitulación: (1) subtitulación convencional (proyección simultánea de un texto escrito en LM, normalmente en la parte inferior de la pantalla, que trata de reproducir el contenido oral de la pista de audio del TO y el gráfico (o escrito) en la composición visual) y (2) subtitulación simultánea (realizada al tiempo que se emite el programa y que suele usarse en transmisiones en directo. Se trata normalmente de una versión condensada del mensaje original y se conoce como «subtitulación en directo»).

En cuanto al proceso de elaboración de los subtítulos, varía según cada empresa y el tipo de soporte: televisión, vídeo, DVD/Blu-Ray, etc. (Bartoll, 2015). A esta lista de soportes se unen otros más recientes, como son las plataformas de *streaming* (o de vídeo bajo demanda, del inglés *video on demand* o VOD). Según Díaz-Cintas (2003: 77), una vez que la empresa ha adquirido el texto audiovisual y ha encargado su traducción, las fases más importantes para el traductor son las siguientes:

1. Pautado del texto audiovisual (conocido también por su nombre en inglés, *spotting*). Consiste en fijar los códigos de tiempo de entrada y salida de las intervenciones de cada actor dividiéndolas en frases preparadas para ser traducidas. Según Chaume (2004a), con frecuencia, el traductor recibe el guion ya pautado [conocido como guion de continuidad según Bartoll (2015)], por lo que su única función será la de traducir los subtítulos. En esta fase, la segmentación del texto es fundamental. Por «segmentación» se conoce la distribución de la información dentro de un subtítulo o entre subtítulos, para lo cual se tienen en cuenta los siguientes factores: en lo posible se intenta que el subtítulo entre o salga coincidiendo con los cambios de plano; el subtítulo ha de recoger una información completa; entre líneas de subtítulos y también entre subtítulos se evita separar los sintagmas y las locuciones.
2. Toma de notas. Se lleva a cabo durante el visionado del texto audiovisual con el fin de minimizar los posibles errores de comprensión del TO. Según Díaz-Cintas (2003), basándose en la propuesta de la subtituladora Torregosa (1996), existen una serie de elementos clave en los que el traductor ha de centrarse en un primer visionado del texto: elementos cuyo significado pueda verse influenciado por la imagen (la palabra empleada puede generar más de un significado y la imagen será la que permita al traductor entender el significado que se quiere transmitir), cuestiones relacionadas con el género y el número, grado de familiaridad entre los personajes o su identidad (en español se diferencian los pronomombres de cortesía), los deícticos (pueden remitir a referentes que aparecen en pantalla y no siempre es necesario incluirlos en los subtítulos) y las interjecciones y exclamaciones (que solo tienen sentido en un determinado contexto).
3. Traducción. Como ya se ha especificado, además de los diálogos de los actores, la traducción abarca también los mensajes orales que forman parte de la narrativa (voices fuera de pantalla, canciones relevantes, etc.) y escritos (titulares, cartas, etc.) (Díaz-Cintas, 2003).
4. Adaptación o ajuste. Tradicionalmente realizada por el ajustador y cada vez más, hoy en día, por el propio traductor, esta actividad consiste en sincronizar la extensión de las intervenciones traducidas con los códigos de tiempo de entrada y de salida de los subtítulos, teniendo en cuenta la velocidad lectora del espectador y la comprensión del mensaje (Díaz-Cintas, 2003).

5. Revisión. El traductor ha de ser muy cuidadoso con el uso de la lengua (gramática y ortografía), pues los errores dan una imagen de descuido y pueden entorpecer la lectura de los subtítulos (Díaz-Cintas, 2003).

Al igual que ocurría en el proceso de doblaje, en la subtitulación han participado habitualmente varios profesionales (pautador, traductor y adaptador), pero en la actualidad, con el gran número de programas informáticos disponibles en el mercado para desarrollar la tarea completa de traducir y crear subtítulos, cada vez es más habitual que los traductores realicen el trabajo completo, al margen del uso del guion pautado ya mencionado con anterioridad, que no requiere el pautado por parte del subtitulador.

Entre las ventajas principales que ofrece la subtitulación, Chaume (2004b) destaca que esta modalidad de TAV es el método más rápido y económico y que, además, se puede aplicar a cualquier tipo de producto audiovisual, lo que le otorga cierta prioridad en comparación con otras modalidades. También advierte que ha aumentado el interés entre ciertos jóvenes con un alto grado de alfabetización, que prefieren ver películas en versión original con subtítulos frente a producciones dobladas.

3.5.2. Convenciones de la subtitulación

Al igual que ocurre con el doblaje, los traductores que realizan trabajos de subtitulación se atienen a unos procedimientos que se han ido estableciendo con los años por convención. Las convenciones tradicionales desde el punto de vista formal giran en torno a los siguientes aspectos (Díaz-Cintas, 2003):

- Número de líneas por subtítulo: los subtítulos, salvo excepciones, tienen como máximo dos líneas; un límite motivado por la necesidad de no cubrir las imágenes con demasiado texto.
- Número de caracteres: el número de caracteres por cada línea de subtítulo oscila entre 28 y 40 incluyendo los espacios, dependiendo del medio de difusión. El estándar está en 35 caracteres aproximadamente.
- Tipo de letra y color del subtítulo: el tipo de letra debe ser perfectamente legible. Algunas de las más recomendadas son Helvética, Arial y Times New Roman, de tamaño 12 puntos. La elección depende de la preferencia del cliente. En cuanto al color, el blanco es el más utilizado.

- Ubicación de los subtítulos en la pantalla: lo más habitual es ubicarlos centrados en la parte inferior de la pantalla, pues en esa posición perjudica en menor medida a la fotografía.
- Permanencia de los subtítulos en pantalla: generalmente, se ha aceptado que un subtítulo de una línea no puede permanecer más de cuatro segundos en pantalla; mientras que los subtítulos de dos líneas pueden permanecer hasta seis segundos. Para los subtítulos muy cortos se recomienda en torno a un segundo.

Bartoll (2015) se refiere a los factores que determinan de qué forma se dividen los parlamentos de los hablantes en subtítulos. Por un lado, se encuentran las diferentes oraciones, con sus respectivas pausas, así como los cambios de turnos y, por otro, es relevante tener en cuenta la velocidad a la que está acostumbrado a leer un espectador medio. Este autor incide también en que entre los subtítulos es necesaria una separación de al menos ciento cincuenta milisegundos.

Además de las convenciones formales mencionadas, existen otras relacionadas con los elementos ortotipográficos, que son de suma importancia en subtitulación. Con el fin de que el espectador del producto audiovisual subtitulado pueda leer los subtítulos fácil y cómodamente y comprender su contenido, deben aplicarse las normas que regulan la ortotipografía y gramática española. Sin embargo, existen usos de ciertos elementos ortotipográficos que son específicos del subtitulado, como se muestra a continuación, según las propuestas de Chaume (2004a) y Díaz-Cintas (2003). Presentamos algunos de los elementos más relevantes:

- Puntos suspensivos: normalmente indican que una oración está inacabada o que se ha producido una pausa muy larga. Según las preferencias del traductor o del estudio de subtitulación, además, puede indicar que la oración no ha terminado en ese subtítulo y que continúa en el siguiente. En este caso, los puntos suspensivos suelen estar al final del subtítulo y al principio del subtítulo siguiente.
- Mayúsculas: además de los usos habituales que siguen las normas de la lengua española (inicial de nombres propios, comienzo de una oración y después de un punto), se utilizan de manera específica también para subtitular código lingüístico que se muestra escrito en pantalla (titulares de periódicos, rótulos, nombres de ciudades, etc.) y los títulos de créditos.

- Guion: este elemento indica el diálogo entre dos personas y se corresponde con la distribución de las líneas: la primera línea del subtítulo recoge la intervención del primer interlocutor y la segunda línea, la del segundo. La convención más generalizada ha sido la de no dejar espacio entre el guion y el inicio del enunciado.
- Comillas: debido a las posibilidades técnicas de los programas de subtitulación, generalmente se utilizan las comillas altas y rectas. Además de su uso normativo en la reproducción de citas textuales, títulos de obras literarias, películas o series, en subtitulación se emplean con frecuencia para marcar palabras o expresiones inventadas, agramaticales o de pronunciación incorrecta.
- La cursiva: se utiliza para reproducir las voces *en off*, las letras de canciones o el uso simultáneo de varios idiomas en la misma película.

Aunque, como hemos podido observar, existen unas convenciones a las que se han adherido tradicionalmente los traductores y las entidades relacionadas con este campo, estas recomendaciones pueden variar dependiendo de las distintas empresas de traducción, de los estudios de subtitulación y, como afirma Bartoll (2015), sobre todo, de las grandes plataformas de contenidos audiovisuales, que ahora marcan las pautas que han de seguir los subtituladores.

Pérez Escudero (2021), que se basa en el análisis de vídeos de Netflix, HBO Max, BBC y de datos de Méndez González y Calvo Ferrer (2017) y Méndez González (2017), recoge ejemplos de las convenciones de subtitulación más extendidas en la actualidad. Entre ellas se encuentran las siguientes, junto con los valores y los medios en los que se aplican dichos valores:

- Número máximo de líneas: para TV, DVD y VOD se establecen 2 líneas; para videojuegos, entre 1 y 7 líneas, y en *fansubs* el número es ilimitado.
- Caracteres por línea: Netflix, TED, iTunes, Disney+ usan subtítulos de un máximo de 42 caracteres; HBO Max y BBC, de 37; en DVD se emplean entre 35 y 40 caracteres, mientras que en videojuegos oscila entre 40 y 100 caracteres.
- Velocidad de lectura (en caracteres por segundo o cps): para el público adulto de habla española, Netflix establece una velocidad de lectura de 17 cps; para el público adulto de lengua inglesa, de 20 cps. Para el público infantil hablante de español, esta plataforma fija la velocidad de lectura en 13 cps, mientras que para el de habla inglesa lo sitúa en 17 cps.

- Duración mínima del subtítulo en pantalla: Netflix establece 0,83 segundos; HBO Max, 1,08 segundos, y otras plataformas la fijan en 1 segundo.
- Duración máxima: Netflix, HBO Max y Disney+ establecen una duración de 7 segundos, mientras que otras plataformas le asignan 6 segundos.
- Uso de guion en diálogos: BBC y Netflix en español marcan los diálogos con guion y espacio, mientras que Netflix en inglés y HBO Max lo hacen con guion y sin espacio.

Durante los últimos años hemos asistido, por tanto, a una transformación de las convenciones tradicionales como consecuencia de estas plataformas que marcan sus propias pautas de subtitulación, donde se percibe, sobre todo, un aumento de la velocidad de lectura con respecto a los procedimientos anteriores.

3.5.3. Peculiaridades de la subtitulación frente a otras modalidades

Bartoll (2015) destaca los aspectos textuales y formales y la cuestión de la vulnerabilidad del traductor como dos de las características fundamentales de la subtitulación. En cuanto a los factores textuales, el autor se refiere al traslado de un mensaje oral al modo escrito y a la influencia de las imágenes en la elaboración de los subtítulos. Puesto que el discurso escrito presenta unas convenciones diferentes de las del discurso oral, el contenido del mensaje verbal debe ser adaptado a nivel semántico y pragmático. Bartoll (2015) cita a Gottlieb (1997) para explicar que representar un texto oral en modo escrito trae consigo algunas dificultades: reproducir algunas características del lenguaje oral como, por ejemplo, los *lapsus linguae*, las ambigüedades, un discurso solapado y los elementos dialectales de algunos personajes que la ortografía es incapaz de reproducir. Por su parte, las imágenes pueden influir considerablemente en la creación de los subtítulos. Por ejemplo, por una parte, un cambio de plano podría implicar un cambio de subtítulo; por otra, el contenido de un subtítulo no puede contradecir la imagen en pantalla. A veces, son justamente las imágenes que se muestran en pantalla las que conducen al uso de determinadas técnicas de traducción.

El otro aspecto específico de esta modalidad de TAV es su carácter «vulnerable» (Díaz Cintas y Remael, 2007: 56), que hace que la labor del traductor para subtítulos se encuentre en desventaja con respecto, por ejemplo, a la que desarrolla el traductor para doblaje. Dado que, en el caso de la subtitulación, la traducción se refleja escrita en

pantalla de manera simultánea a las imágenes y a los diálogos originales, los espectadores tienen la oportunidad de comparar ambos mensajes y evaluar la calidad de los subtítulos atendiendo a sus propios criterios de calidad, algo que no ocurre en otras formas de TAV, como el doblaje, donde la versión original queda completamente oculta. El traductor de subtítulos ha de ser consciente de ello, pues su traducción está expuesta a las críticas de receptores que, en muchas ocasiones, entienden el idioma del TO. Como ya señalara Mayoral (1993), el público busca el vínculo entre el TO y el TM, lo que obliga al traductor a satisfacer sus expectativas mediante el uso de técnicas de traducción adecuadas para el contenido del producto audiovisual en cuestión. En este sentido, Sánchez (2004), teniendo en cuenta que los subtítulos están diseñados para ser vistos junto con la versión original y que, por tanto, siempre están presentes para la audiencia, destaca que la tendencia más común en la traducción para subtítulos es optar por una versión cercana y aproximada al TO en forma y contenido. Según Bartoll (2015), el traductor se siente vulnerable a la crítica del espectador y su libertad queda condicionada a la hora de elegir un término u otro, sobre todo, si la traducción propuesta se aleja bastante del original.

Ogea Pozo (2015), en su idea de que el traductor a menudo se enfrenta a la necesidad de decidir cómo traducir ciertos subtítulos para evitar críticas o una recepción inadecuada por parte del público, especifica que una estrategia muy frecuente consiste en transferir todos los elementos del TO que coinciden a nivel fonético o morfológico en ambos idiomas. Ejemplos ilustrativos de ello los tenemos en los términos científicos con la misma raíz y en los nombres propios. La inclusión de términos en los subtítulos que el espectador pueda reconocer con facilidad lo predispone a sentirse cómodo con la traducción y a valorarla como fiable. Igualmente, es a veces conveniente reflejar en el TM el mismo orden sintáctico del TO. Mantener una correlación sintáctica y semántica entre el TO y el TM, incluso aunque en español podría ser más natural invertir la estructura, permite que el contenido del subtítulo se lea al tiempo que se escuchan las expresiones en los diálogos de la versión original.

A partir de esto, entendemos que, con frecuencia, las decisiones traductoras llevadas a cabo en un encargo de subtitulación puedan diferir drásticamente de las adoptadas en la traducción para doblaje, lo que puede dar como resultado versiones meta que presentan soluciones dispares.

3.6. Técnicas de traducción

3.6.1. *Delimitación conceptual: método, estrategia y técnica*

El papel tan relevante que tiene el traductor como mediador o experto cultural no solo requiere conocimientos de la CO y de las culturas de las lenguas extranjeras de trabajo, como afirma Witte (1992). La autora, citando a Holz-Mänttäri (1984), explica que este profesional ha de satisfacer «necesidades ajenas» (Witte, 1992: 409) facilitando la mediación comunicativa entre entidades diferentes (como mínimo dos) y haciendo posible que se alcancen los objetivos específicos del acto de comunicación que tiene lugar entre ellas. Para ello, habrá de llevar a cabo operaciones lingüísticas (más o menos conscientes o meditadas) orientadas a facilitar esa mediación mediante el traslado entre lenguas.

Las decisiones que adoptan los traductores al realizar el traspaso interlingüístico de un mensaje y la forma en la que se plasman dichas decisiones en el TM han sido objeto de estudio de muchos expertos. Un número amplio de autores, desde mediados del siglo pasado, con Nida (1964), hasta principios de este, con Molina y Hurtado Albir (2002), pasando por Vinay y Darbelnet (1977), Newmark (1988), Delisle (1993) y Venuti (1995), entre otros, han acuñado denominaciones para lo que consideran «estrategias», «métodos», «procedimientos» y «técnicas» de traducción en sus modelos de clasificación de las acciones que llevan a cabo los traductores. Sin embargo, destaca la falta de consenso en la utilización de los distintos conceptos y designaciones. En este estudio nos interesa de manera especial la conceptualización de Molina y Hurtado Albir (2002), que clarifican y unifican conceptos tradicionalmente dispersos en traductología, diferenciando claramente entre «método», «estrategia» y «técnica», y evitando, con ello, las confusiones terminológicas frecuentes en traductología. Aunque las propuestas de Nida, Vinay y Darbelnet o Newmark fueron pioneras y muy influyentes para los teóricos posteriores, tienden a ser parciales, prescriptivas o demasiado ligadas a pares lingüísticos específicos. La clasificación de Molina y Hurtado Albir, con dieciocho técnicas, establece definiciones precisas y aplicables a distintos tipos de texto y está diseñada como un marco transversal a distintas lenguas y culturas, útil en traducción literaria, audiovisual, científico-técnica, jurídica, etc. Consigue integrar lo mejor de esas tradiciones mencionadas en un modelo más operativo y adaptable, lo que la convierte en una herramienta analítica más funcional para estudios empíricos de traducción.

Según estas autoras, el «método» constituye el enfoque general que orienta todo el proceso traductológico y está determinado por los propósitos particulares que persigue el traductor. Esta decisión metodológica influye en la totalidad del texto de manera uniforme. El método presenta una serie de enfoques fundamentales: a) la traducción interpretativo-comunicativa, que prioriza la transmisión del significado y el sentido del TO; b) la traducción literal, que se centra en la transcodificación directa entre sistemas lingüísticos; c) la traducción libre, que permite modificaciones en las dimensiones semióticas y comunicativas del texto; y d) la traducción filológica, orientada hacia traducciones de carácter académico y crítico. De la elección metodológica dependerá cómo se traten las microunidades del texto, lo que establece el marco en el cual operan las técnicas específicas de traducción (cuyo concepto se explica más abajo).

Las «estrategias», por otra parte, representan los procedimientos que emplean los traductores para superar las dificultades que surgen durante el proceso de traducción, que pueden manifestarse tanto de forma consciente como inconsciente, y que abarcan no solo los aspectos verbales sino también los no verbales. Su función se despliega en dos ámbitos complementarios: por un lado, en la fase de comprensión, las estrategias facilitan la identificación de elementos centrales y periféricos del texto, el establecimiento de conexiones conceptuales y la búsqueda de información complementaria; y, por otro, en la etapa de reformulación, incluyen acciones como parafrasear, retraducir, verbalizar y evitar calcos léxicos del TO. Las estrategias constituyen un componente esencial de la competencia traductora, ya que su dominio es crucial para la resolución efectiva de problemas de traducción. Su adecuada aplicación conduce a la identificación de soluciones apropiadas que posteriormente se implementan mediante técnicas concretas.

Por «técnica» de traducción estas autoras entienden una operación generalmente verbal, cuyo resultado es visible de manera explícita en el TM, que se utiliza para obtener un equivalente traducido a nivel microtextual. En este sentido, la técnica afecta al producto traducido, se identifica y se designa por comparación con el TO, se refiere a microunidades textuales y, además, depende de las características del discurso, del contexto y de la función.

Se observa, por tanto, una relación jerárquica entre estos conceptos: en primer lugar, el método proporciona la orientación general de la traducción que se ha de realizar; a continuación, las estrategias representan los procedimientos que el traductor aplica para

resolver dificultades específicas; y, por último, las técnicas materializan las soluciones concretas. Esta estructura conceptual permite comprender la traducción como un proceso sistemático donde cada nivel de decisión influye en los siguientes. Para los propósitos del estudio que aborda esta tesis doctoral, nos centramos en las técnicas, es decir, en la representación visible en el TM de la traducción de microunidades lingüísticas, lo que no deja de ser el producto de la adopción *a priori* de un método y unas estrategias de traducción determinados.

Aunque son muchas las variables que pueden influir en las técnicas empleadas por el traductor a la hora de acometer un encargo concreto, con todos los parámetros que intervienen, ya sean intratextuales o extratextuales, las modalidades de TAV que se abordan en este estudio exigen un especial cuidado en las elecciones lingüísticas realizadas. En lo que respecta a la modalidad de la subtitulación, que impone unas limitaciones espaciotemporales para facilitar la lectura de los subtítulos por parte de los espectadores, la necesidad de reducir la longitud del código lingüístico en los enunciados emitidos por los hablantes lleva a los subtituladores, según Díaz-Cintas (2003), no solo a la condensación de dichos enunciados, sino también a la omisión de información de menor relevancia para la comprensión del texto. Este autor afirma que, para condensar los enunciados, los subtituladores tienden a sustituir las palabras más largas por sinónimos más cortos, a unir frases y a utilizar abreviaturas. En el caso del doblaje, de cara a garantizar una correcta sincronización labial, por ejemplo, Chaume (2020) destaca el uso de glosas, perífrasis, anacolutos, paráfrasis, sinónimos, antónimos, hiperónimos, hipónimos, así como reducciones y omisiones, al igual que ocurre en la subtitulación. Este tipo de recursos se pueden usar también para ajustarse a los otros tipos de sincronía requeridos por el doblaje, es decir, la sincronización cinética y la isocronía.

Puesto que en este estudio se aborda la traducción de los referentes culturales y varios aspectos de la variación lingüística (el lenguaje soez, los apodos y el uso simultáneo de códigos lingüísticos), tratamos de manera separada las técnicas de traducción aplicables a cada uno de ellos, según la literatura al respecto.

Antes de centrarnos en las técnicas específicas para cada elemento de estudio, es conveniente especificar, a modo de marco general, que las técnicas pueden situarse a lo largo de un eje que se extiende desde la extranjerización hasta la domesticación, siguiendo la terminología propuesta por Venuti (1995). Dicho eje refleja el continuo desde la

transferencia directa de elementos culturales hasta su adaptación al sistema receptor. Mientras que las técnicas orientadas a la extranjerización reproducen las particularidades culturales del TO, las que tienden a la domesticación acercan el TM a las convenciones de la cultura receptora. Entre ambos polos hay un espacio neutral cuyas técnicas tienen como finalidad neutralizar las marcas culturales, ya sea borrándolas o suavizándolas. La selección de una u otra técnica puede depender de las normas traductológicas vigentes en la CM, así como de factores ideológicos que condicionan las decisiones del traductor (Spirer Miggiani, 2019), pero también de factores como el medio de difusión, la modalidad de traducción o las especificaciones del cliente.

3.6.2. Técnicas de traducción de los referentes culturales

Son varios los académicos que han ideado clasificaciones exhaustivas para identificar las diferentes formas de proceder en la traducción de referentes culturales. Cada enfoque ha contribuido con su propia perspectiva a categorizar y denominar estas técnicas traductorfas. El número de técnicas que incluye cada taxonomía varía en gran medida, y podemos encontrar clasificaciones muy extensas, como la de Martí Ferriol (2013), formada por veinte técnicas, y otras más escuetas, como la de Pedersen (2011), que incorpora siete técnicas. Puesto que en esta tesis los resultados se miden fundamentalmente en términos de la recurrencia de uso de técnicas de traducción, resulta interesante detenernos a observar distintas clasificaciones que han ido surgiendo en función de las necesidades que han observado sus autores a la hora de describir las acciones traductorfas.

La clasificación de Franco Aixelá (1996) recoge un total de once técnicas, pensadas específicamente para la traducción de referentes culturales:

- Repetición: se conserva el referente cultural del TO.
- Adaptación ortográfica: se produce una transcripción o una transliteración del referente cultural, sobre todo cuando procede de terceras culturas (por ejemplo, para nombres rusos).
- Traducción lingüística: el referente cultural se mantiene con una versión lingüísticamente próxima, de tal forma que se reconozca como propia de la CO.

- Glosa extratextual: se utiliza alguna de las técnicas anteriores añadiendo una explicación del significado del referente cultural fuera del texto (por ejemplo, con una nota a pie de página o un glosario).
- Glosa intratextual: se utiliza una de las técnicas anteriores añadiendo una explicación del significado del referente cultural en el texto, lo que, a diferencia de la técnica anterior, evita desviar la atención del lector.
- Sinonimia: se recurre a un sinónimo o un referente paralelo para evitar un mismo referente cultural.
- Universalización limitada: el referente cultural resulta confuso; para facilitar la comprensión, se introduce otro de la CO pero más cercano a los receptores.
- Universalización absoluta: cuando el referente cultural específico de la CO resulta incomprensible para el público meta, se traduce por un referente neutral eliminando toda alusión extranjerizante.
- Naturalización: el referente cultural del TO se sustituye por uno específico de la CM.
- Supresión: el referente cultural se elimina (por ejemplo, si se considera inaceptable ideológica o estilísticamente).
- Creación autónoma: en el TM se incluye un referente cultural inexistente en el TO.

A partir de una revisión exhaustiva de clasificaciones de técnicas existentes, Molina y Hurtado Albir (2002), proponen una taxonomía de dieciséis técnicas aplicadas a los referentes culturales. Según las autoras, se pueden aplicar atendiendo a varios factores: el género textual, el tipo y la modalidad de traducción, así como su finalidad. Su propuesta incluye las siguientes técnicas:

- Adaptación: se sustituye un elemento cultural del TO por uno propio de la CM.
- Ampliación lingüística: se añaden elementos lingüísticos al TM.
- Amplificación: se introducen precisiones no formuladas en el TO, como por ejemplo paráfrasis explicativas.
- Calco: se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero.
- Compensación: se introduce un elemento informativo o efecto estilístico del TO en un lugar distinto del TM.
- Compresión lingüística: se sintetizan elementos lingüísticos.

- Creación discursiva: se establece una equivalencia que solo tiene sentido en el contexto dado.
- Descripción: se reemplaza una expresión por la descripción de su forma o su función.
- Equivalente acuñado: se utiliza una expresión reconocida (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la LM.
- Generalización: se usan términos más generales o neutros.
- Modulación: se modifica el punto de vista o de enfoque en relación con la formulación del TO.
- Particularización: se emplean términos más concretos.
- Préstamo: se conserva una expresión de otra lengua sin modificarla. Puede ser puro (sin cambio) o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).
- Traducción literal: se traduce palabra por palabra un sintagma o una expresión.
- Transposición: se cambia la categoría gramatical.
- Variación: se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a la variación lingüística (cambios en el estilo, el dialecto social o el dialecto geográfico).

Mientras que las clasificaciones anteriores no se habían diseñado para su aplicación a la TAV, Díaz Cintas y Remael (2007) proponen una clasificación de nueve técnicas de traducción de referentes culturales orientada de manera específica a la modalidad de subtitulación:

- Préstamo: el concepto cultural original se traslada al TM sin modificarse.
- Calco: el referente cultural de la LO se traduce literalmente a la LM.
- Explicitación: el concepto cultural se aclara añadiendo alguna información (en acrónimos y siglas, por ejemplo).
- Sustitución: por falta de espacio, una expresión larga se sustituye por otra más corta.
- Transposición: el concepto cultural del TO se sustituye por otro específico de la CM.
- Compensación: una pérdida de traducción en un segmento se subsana añadiendo algo relacionado en otro segmento de la traducción.
- Omisión: el referente cultural del TO se obvia por completo en el TM.

- Adición: se añade información para ayudar a entender un referente cultural en el TM. Se considera una forma de explicitación.
- Recreación léxica: un neologismo de la CO se sustituye por otro en la CM.

Posteriormente, Pedersen (2011), centrado también en la subtitulación (concretamente, del inglés a las lenguas escandinavas), propone una clasificación de siete técnicas:

- Retención: el término original se conserva sin modificación (a veces se modifica solo la ortografía para adaptarla a las normas de la CM).
- Equivalente oficial: al tratarse de una traducción por consenso oficial (nombres de ciudades, países u obras literarias con una traducción oficial), el traductor no tiene margen de actuación.
- Traducción literal: se puede producir mediante un calco (orientado a la CO) o un cambio semántico (orientado a la CM mediante una expresión más local).
- Generalización: se sustituye un referente específico de la CO por otro general de la CM (cambio de un hipónimo por un hiperónimo).
- Sustitución: se sustituye un referente de la CO por otro menos marcado de la CO o de la CM. Puede darse también mediante una paráfrasis reformulando el sentido connotativo del referente cultural.
- Omisión: se suprime el referente cultural de la CO.
- Especificación: se conserva el referente de la CO acompañado de una explicación mediante la explicitación (adición de información inherente al término; por ejemplo, explicación de un acrónimo) o la adición (adición de información del sentido del referente cultural).

Martí Ferriol (2013) se basa en la taxonomía de Hurtado Albir y Molina (2002) y establece veinte técnicas aplicables a las dos modalidades de TAV más comunes en nuestro país: el subtitulado y el doblaje:

- Préstamo: se incorpora una palabra o expresión en la LM sin traducir. Puede ser puro (sin cambio alguno) o naturalizado (adaptado a la grafía de la LM).
- Calco: el término se traduce de forma literal. Además de calcos lingüísticos, también pueden encontrarse en el ámbito cultural.
- Traducción palabra por palabra: se mantiene la estructura gramatical, así como el orden y el número de palabras.

- Traducción uno por uno: cada término del TO tiene su correspondencia léxica en la LM, aun cuando los significados primarios de dichas unidades léxicas, considerados de forma aislada, puedan no coincidir plenamente.
- Traducción literal: el TM no se diferencia del significado del TO, aunque el orden y el número de palabras no coincide.
- Equivalente acuñado: se emplea una traducción aceptada en la LM, por uso o costumbre de los receptores o porque esté reconocida de forma oficial.
- Omisión: se prescinde en el TM de algún elemento del TO.
- Reducción: se elimina alguna parte de la información del TO.
- Compresión: se sintetizan elementos lingüísticos para ahorrar espacio o tiempo.
- Particularización: se usa un término más específico para un elemento del TO.
- Generalización: se usa un término más general para un elemento del TO.
- Transposición: se cambia la categoría gramatical o la voz del verbo.
- Descripción: se reemplaza un término del TO por una explicación en el TM.
- Ampliación: se añaden elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua (ayuda a cumplir con las diferentes sincronías del medio audiovisual).
- Amplificación: se añade información no presente en el TO para mejorar la comprensión en el TM.
- Modulación: se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento.
- Variación: se modifican elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística (tono textual, estilo, dialecto geográfico).
- Sustitución: se reemplazan elementos lingüísticos del TO por elementos paralingüísticos en el TM, o viceversa.
- Adaptación: se sustituye un elemento cultural de la CO por otro de la CM.
- Creación discursiva: el resultado del traslado a la CM no se consideraría una traducción propiamente dicha del TO, pues incluye elementos que no se entenderían fuera de ese contexto.

Por último, nos interesa la clasificación de Ranzato (2016), pues lleva a cabo un estudio exhaustivo sobre el tratamiento de los referentes culturales en el doblaje del inglés al italiano. Esta autora, tomando como referencia las técnicas propuestas por Díaz-Cintas y Remael (2007) y las de Pedersen (2011), propone once técnicas de traducción:

- Préstamo: el referente cultural del TO se repite en el TM sin modificación.
- Traducción oficial: se usan nombres de ciudades, países o películas que ya tienen una traducción oficial.
- Calco: se traduce palabra por palabra.
- Explicitación: se añade una explicación o información al referente cultural.
- Generalización con hiperónimos: se reemplaza un referente cultural del TO por un hiperónimo en el TM.
- Concreción con hipónimos: se remplaza un referente cultural del TO por un hipónimo en el TM.
- Sustitución: un referente cultural del TO se sustituye por otro en el TM que puede ser un término más corto que el original y no tener relación con él.
- Recreación léxica: se acuña un neologismo en el TM para traducir uno del TO.
- Compensación: la pérdida de un término se compensa con otro elemento en el TM.
- Eliminación: se omite un referente cultural por cuestiones arbitrarias que apenas se pueden justificar con cuestiones técnicas u otras limitaciones.
- Adición creativa: se añade un referente cultural nuevo en el TM.

La revisión de las distintas taxonomías propuestas por estos expertos permite constatar que la mayoría de las técnicas aparecen, de un modo u otro, en todas las clasificaciones. En algunos casos, los autores coinciden en la terminología empleada (por ejemplo, «préstamo», «calco», «generalización», «omisión»), mientras que, en otros, se observan divergencias denominativas: lo que unos denominan «préstamo», Franco Aixelá lo designa como «repetición» y Pedersen como «retención»; de manera análoga, el procedimiento que algunos identifican como «calco» es referido por otros como «traducción literal». Asimismo, puede advertirse el uso de idénticos términos para designar operaciones distintas o, como en el caso de Martí Ferriol, la propuesta de una clasificación más precisa que distingue entre diferentes modalidades de traducción literal («calco», «traducción uno por uno», «traducción palabra por palabra», «traducción literal»). En consecuencia, parece evidente que la configuración de cada taxonomía responde a las necesidades y objetivos específicos de los estudios en los que se enmarca. De ahí que se torne imprescindible avanzar hacia un consenso en la definición de denominaciones y conceptos, a fin de sistematizar tanto el estudio como la descripción de las operaciones lingüísticas en los trabajos descriptivos de casos.

3.6.3. Técnicas de traducción del lenguaje soez

La traducción del lenguaje soez ha recibido una considerable atención por parte de académicos en diversos contextos: en la prosa (Maher, 2012; Pontrandolfo, 2017; Trovato, 2019; Volynets, 2021; Puruhito *et al.*, 2022; Guntín Meizoso, 2025), en medios de comunicación como la prensa (*The New Yorker* y el *Washington Post*), en programas televisivos (*Saturday Night Live* o la gala de los *Grammy*), en redes sociales como Twitter y Reddit (Sheidlower, 2024), en las canciones rap (Sheidlower, 2024) y en los videojuegos (César del Amo, 2016). Los enfoques empleados para ello también han sido variados: el análisis del discurso y la pragmática (Culpeper *et al.*, 2003; Allan y Burridge, 2006; Culpeper, 2011) y la TAV (Pavesi, 2005; Díaz-Cintas y Remael, 2007; Valdeón, 2010; Fuentes-Luque, 2015; Valdeón, 2015; Formentelli y Ghia, 2021; Santamaría Ciordia, 2016). Además de estos autores mencionados, como punto de partida de esta tesis doctoral es de especial relevancia la investigación previa de Adams y Vedaschi (2025), que aborda el lenguaje soez en *Gomorra – La serie*.

Pérez Fernández (2020), citando a Fontcuberta i Gel (2001), afirma que la principal dificultad que presenta la traducción del lenguaje soez radica en que los recursos lexicográficos tradicionales suelen resultar insuficientes, pues suelen ofrecer equivalencias neutras que no llegan a capturar la intención comunicativa del emisor ni se ajustan al contexto discursivo específico. Otra característica del lenguaje soez que debe tenerse en cuenta a la hora de traducir es su carga cultural (Pérez Rodríguez *et al.*, 2017). Este tipo de lenguaje posee una fuerte dimensión cultural, social y subjetiva que ha de preservarse durante el proceso de transferencia desde la CO hacia la CM pues, de lo contrario, tanto el impacto como el sentido del TO se verían mermados considerablemente. En el ámbito audiovisual, el empleo de expresiones vulgares o malsonantes no es casual, sino que cumple una función caracterizadora relevante, proporcionando indicadores significativos sobre la identidad y el perfil sociocultural de los personajes, tal y como hemos comentado en el apartado 2.3.2.1. Todo esto indica que traducir el lenguaje soez no consiste en llevar a cabo una traducción sistemática, puesto que la versión final dependerá de quién lo emplee, con qué finalidad y en qué circunstancias (Pérez Fernández, 2020).

En cuanto a cómo se aborda la traducción de este tipo de lenguaje en productos audiovisuales, un referente de las traducciones al español es Ávila-Cabrera (2015, 2025),

que se centra en la traducción del lenguaje soez en la subtitulación. Recoge cinco maneras de tratarla, que él denomina «técnicas», aunque, en realidad, incluye una combinación de técnicas (entendidas como formas de tratar unidades microtextuales) y efectos producidos en el TM. Las detallamos a continuación:

- Atenuación: el lenguaje soez del TO se suaviza en el subtítulo. Con ello, la carga soez se mitiga o se transmite solo parcialmente. Un ejemplo de ello sería la omisión de un epíteto soez en una expresión que incluye otra palabra tabú (la traducción de *they should be fucking killed* por «deberían ejecutarlos») en la que la omisión suaviza la carga ofensiva, pero no la elimina por completo.
- Preservación: el lenguaje soez del TO se conserva en el TM.
- Intensificación: se usa en el TM una expresión más ofensiva que la del TO. También incluye los casos en que para un enunciado del TO sin carga soez la traducción sí incluye el uso de lenguaje soez. Estos casos a veces se corresponden con la compensación de una pérdida anterior de carga soez.
- Neutralización: una expresión soez del TO se reemplaza por una palabra no ofensiva.
- Omisión: una expresión soez del TO no se refleja en el TM.

Se observa en su clasificación que sus «técnicas» se corresponden con tendencias traductoras a la hora de tratar el lenguaje soez en productos audiovisuales, que son, a grandes rasgos, las de mitigar, mantener o potenciar el grado de vulgaridad. Por ejemplo, lo que denomina «preservación», que consiste en conservar el lenguaje soez del TO en el TM, podría hacerse mediante diferentes operaciones traductoras lingüísticas. Es decir, la preservación a la que alude parece más un efecto que una técnica. Independientemente de la combinación lingüística o la direccionalidad de la traducción, los estudios que destacan el uso de técnicas para mitigar la fuerza de la vulgaridad transmitida, como forma de censura o por temor a ofender al público objetivo, sobre todo en la subtitulación (Díaz-Cintas y Remael, 2021; Díaz Pérez, 2020, entre otros), se han visto complementados por los hallazgos de Valdeón (2020). Este autor demuestra que, en las dos primeras décadas de este siglo, la traducción doblada al español de un corpus de series estadounidenses y británicas tenía, de hecho, a utilizar un lenguaje más vulgar que el del TO inglés, en clara oposición a los patrones identificados hasta ese momento, en los que las expresiones soeces se suavizaban o directamente se omitían en el TM. En su estudio específico sobre

la preservación, la potenciación y la mitigación de la traducción al español de expresiones soeces, este autor utilizó la taxonomía de técnicas que se muestra a continuación:

- Omisión: una expresión soez del TO no se ve reflejada en el TM.
- Atenuación: en el TM se usa una expresión soez más suave que la del TO.
- Traducción literal: las expresiones soeces del TM son los equivalentes literales de las usadas en el TO.
- Adición: se incluye una expresión soez en el TM donde en el TO no hay ninguna.
- Intensificación: se sustituye la expresión soez del TO por una más fuerte en el TM.
- Reemplazo por expresiones soeces: una expresión informal o neutra del TO se sustituye por una expresión soez en el TM.

A efectos de nuestro estudio, nos resulta especialmente útil la taxonomía de técnicas de Valdeón (2020) pues hace una distinción clara entre técnica y función (o efecto producido). Como se observar en la Tabla 5, el uso de diferentes técnicas mitigará, preservará o potenciará el nivel de vulgaridad transmitido por el lenguaje utilizado en el TM con respecto al del TO.

Efecto general en el TM	Técnica
Mitigación	Omisión, atenuación
Preservación	Traducción literal
Potenciación	Adición, intensificación, reemplazo por expresión soez

Tabla 5. Correspondencia entre efecto y técnica de traducción según Valdeón (2020). Elaboración propia.

3.6.4. Técnicas de traducción de los apodos

La investigación centrada específicamente en la traducción de apodos es todavía escasa, por lo que los estudios sobre técnicas aplicadas a la traducción de los nombres propios resultan un marco útil para su fundamentación teórica. De hecho, los apodos suelen analizarse dentro del campo más amplio de la traducción de nombres propios (Amenta, 2019). Ya Bantas y Manea (1990) señalaban la falta de trabajos específicos, y aunque en las últimas décadas algunos investigadores han abordado los apodos como objeto central (Yang, 2013; Peterson, 2019; Bai, 2016; Zhang, 2017; Amenta, 2019; Barotova, 2021) o de forma tangencial (García García, 2001; Muñoz Muñoz y Vella Ramírez, 2011; Epstein,

2012), la mayoría de estas aportaciones se han centrado en el ámbito de la literatura. En este sentido, la aportación de Cruz García y Vedaschi (2023) al análisis de la traducción de apodos en el ámbito audiovisual constituye la base teórica sobre la cual se fundamenta y amplía la investigación desarrollada en esta tesis doctoral.

Independientemente del tradicional debate que se ha producido en torno a la traducibilidad de los nombres propios (Mayoral, 2000; Cuéllar Lázaro, 2014), interesa destacar algunos principios generales. Mientras que, en el caso de figuras históricas de relevancia como papas o monarcas, es frecuente la adaptación, los nombres de personas reales suelen conservarse en la forma original (Moya, 1993). Para los personajes ficticios, la decisión depende de si el nombre tiene un valor semántico o es meramente identificativo: en el primer caso, podría traducirse literalmente, y en el segundo, transcribirse (Nord, 2003). Nord (2003) subraya, además, que la función del nombre (informativa o de marcador cultural) es un criterio decisivo.

Si la información descriptiva es explícita, puede traducirse; si es implícita o prevalece su función cultural, puede perderse salvo que el traductor la compense proporcionando la información en el contexto (Nord, 2003). Esta disyuntiva enlaza con la traducción de apodos, que, aunque distintos de los nombres propios, pueden tratarse con estrategias similares. De ahí la relevancia de los estudios sobre nombres propios como base teórica para este campo específico.

Diversos investigadores han propuesto clasificaciones de técnicas de traducción aplicables a los nombres propios, muchas de las cuales resultan pertinentes también para el tratamiento de los apodos. Entre quienes han abordado este ámbito se encuentran Newmark (1988), Hervey y Higgins (1992), Ballard (1993), Moya (1993, 2000), Mayoral (2000), Davies (2003), Van Coillie (2006) y Salmon (2006). Por ejemplo, dentro de su propuesta de técnicas dirigidas a la traducción de elementos culturales específicos, Davies (2003) sitúa los nombres propios como una categoría amplia bajo la cual se incluyen subtipos como los apodos.

Aunque, como señalaran Molina y Hurtado Albir (2002), no existe consenso terminológico ni conceptual en torno a estas técnicas (lo que explica la tradicional coexistencia de múltiples etiquetas para operaciones similares), es posible identificar seis grandes procedimientos empleados en la práctica traductora:

1. Conservación íntegra del nombre original. En este caso, el nombre que contiene el TO se mantiene sin alteraciones en el TM. A pesar de que su uso supone una ventaja en el sentido de que se preserva la referencia cultural y se incrementa la sensación de realismo que experimenta el receptor del mensaje, esta estrategia presenta también limitaciones. Por una parte, supone la pérdida de significado cuando el nombre es semánticamente relevante y, por otra, si se trata de textos escritos, podría implicar la posible dificultad de lectura para los receptores, si la forma gráfica o fónica resulta muy distante de la LM. En la bibliografía sobre este tema, esta operación recibe denominaciones como «exotismo», «transferencia», «conservación», «no traducción» o «reproducción».
2. Adaptación gráfica o fonética a la LM. El propósito del uso de esta técnica es acercar la forma del nombre propio a las normas de la CM para facilitar su pronunciación y favorecer su aceptación. Entre los términos empleados para designarla figuran «transliteración», «transcripción», «naturalización», «localización» y «adaptación».
3. Modificación parcial del nombre original. Esta técnica implica que el nombre que consta en el TO se altera en cierta medida para adecuarse a la LM. Se conoce también como «transformación» o «sustitución».
4. Traducción literal del nombre. Cuando el nombre propio (o el apodo) presenta un contenido semántico marcado, puede trasladarse directamente a la LM, lo que también se ha denominado «traducción» o «recreación semántica».
5. Creación de un nombre nuevo. El traductor genera un antropónimo distinto al del TO. Esta solución se adopta cuando el nombre resulta excesivamente extraño en la CM o cuando se busca una mayor transparencia semántica que permita transmitir algún rasgo descriptivo (Davies (2003). Las designaciones incluyen «creación» o «sustitución».
6. Sustitución cultural. Consiste en reemplazar el nombre del TO por otro propio de la LM que posea un valor cultural equivalente. Esta operación recibe etiquetas como «trasplante cultural», «sustitución» o «reemplazo».

Estas operaciones pueden situarse a lo largo del eje (ya mencionado en 3.6.1.) que se extiende desde la extranjerización hasta la domesticación, siguiendo la terminología de Venuti (1995), que refleja el paso desde la transferencia directa de elementos culturales hasta su adaptación al sistema receptor, sin olvidarnos de que entre ambos polos se sitúa

una tendencia que equilibra ambos polos: la neutralización, cuya finalidad es borrar o suavizar las marcas culturales.

Dentro de este continuo, la conservación íntegra representa el procedimiento más extranjerizante, pues mantiene el nombre propio en su forma original. En el extremo opuesto, la creación y la sustitución cultural se alinean con la domesticación, pues reemplazan el nombre del TO por otro más común o culturalmente aceptable en la lengua de llegada. La adaptación gráfica y la modificación parcial ocupan posiciones intermedias: aunque adaptan el nombre a las reglas fonéticas o lo alteran parcialmente, permiten que el receptor lo perciba aún como un elemento extranjero. Por su parte, la traducción literal se acerca al polo domesticador, ya que integra el antropónimo plenamente en el sistema lingüístico de destino; no obstante, su función principal es neutralizadora.

En el caso concreto de los apodos, la elección de una técnica u otra determina dos posibles resultados: preservar el componente cultural, lo que suele implicar la pérdida de la carga semántica, o priorizar la visión que el TO proyecta sobre el personaje que lleva el apodo en el TO, privilegiando el valor descriptivo, pero sacrificando su dimensión cultural. El análisis que aquí se propone busca identificar hacia qué extremo se inclinan las soluciones adoptadas en las versiones inglesa y española de la serie *Gomorra – La serie* (Cattleya, 2014-2021).

3.6.5. Técnicas de traducción de la tercera lengua

Corrius y Zabalbeascoa (2011: 122-126) proponen una serie de técnicas para abordar la traducción de lo que denominan la «tercera lengua» o «L3» para la modalidad del doblaje:

- 1) Repetir la L3 cuando coincide con la L2. Con ello se pierde la diversidad lingüística presente en el TO, que puede compensarse asignando al personaje un acento particular.
- 2) Mantener intacta la L3 en el TM. Se puede recurrir a esta solución cuando la L3 no coincide con la L2. En este caso, se preservaría la misma L3, conservando así la diversidad lingüística, aunque su función o connotación podrían verse modificadas, especialmente si las culturas de la L1 y L2 están muy distanciadas de la cultura de la L3.
- 3) Sustituir la L3 por la L1. El traductor puede optar por esta vía, por ejemplo, cuando la L3 coincide con la L2 o cuando el enfoque se centra en la

estereotipación, de manera que la L1 o sus hablantes se ajusten al mismo estereotipo para los hablantes de la L2 que la L3 para los hablantes L1.

4) Reemplazar la L3 del TO por otra L3 diferente a la L2. Como resultado, se mantiene el efecto perseguido en la producción original, pero empleando una lengua distinta para que las relaciones culturales entre la L3 y la L2 sean más próximas.

5) Eliminar la L3 en el TM. En este caso se produce una estandarización lingüística y, por consiguiente, se pierde el multilingüismo.

Es pertinente señalar que, al abordar la L3 como desafío de traducción, la decisión de trasladarla dependerá no solo del grado de complejidad que presenten sus variables, sino también de la prioridad que se otorgue a la diversidad lingüística (Corrius, 2005); algo en consonancia con lo que plantean posteriormente Golchinnezhad y Amirian (2021) y Rebane (2024) en sus respectivos estudios sobre el uso de lenguas inventadas como L3.

Según las investigaciones realizadas, la tendencia dominante en España para la traducción de películas multilingües es la homogeneización del lenguaje, algo que va más allá de las decisiones del traductor individual (De Higes Andino, 2014). De Higes Andino (2014) considera esta como una forma de manipulación ideológica, donde mantener o eliminar el multilingüismo en el doblaje podría estar en gran medida determinada por los intereses comerciales de las propias distribuidoras cinematográficas. Precisamente, esta autora entrevista a la supervisora de traducciones de Alta Films, Armando Rodríguez Fierro, quien señala que estas decisiones responden tanto a consideraciones económicas como a las preferencias del público, y destaca que los espectadores que optan por versiones dobladas generalmente rechazan la presencia de subtítulos. Este comportamiento del público se explica por un factor cultural significativo: la existencia de una arraigada tradición de doblaje en ciertos países. Como señalan Voellmer y Zabalbeascoa (2014), a pesar de que los espectadores con frecuencia critican la calidad del doblaje, siguen prefiriendo y consumiendo esta modalidad de traducción audiovisual, lo que puede atribuirse a un hábito cultural fuertemente establecido que se ha transmitido con el tiempo.

En cuanto al subtitulado, es necesario considerar dos aspectos fundamentales. El primero se refiere a la decisión de traducir o no una L3. A este respecto, Bartoll (2006) sostiene que resulta razonable traducir lo que ya ha sido traducido en la versión original o cuando

estamos seguros de que el público del TO comprenderá todos los diferentes idiomas utilizados en el original. Es decir, la decisión depende principalmente de si el público de la CO entiende el diálogo en ese idioma, ya sea porque conoce la lengua en cuestión o porque el original ofrece la traducción mediante subtítulos. No sería coherente aportar una traducción cuando en el TO se ha omitido intencionadamente, ya que esto proporcionaría al espectador meta más información de la que obtuvo el espectador del original. Bartoll (2006) también contempla la transcripción como alternativa a la traducción, aunque cuestiona su viabilidad y utilidad. En caso de no traducir, sugiere el uso de una explicación entre paréntesis, una estrategia común en la subtitulación para sordos, pero que puede contravenir las exigencias espaciotemporales del subtitulado. El segundo aspecto crucial es determinar si el espectador meta es capaz de reconocer el cambio de lengua, lo que puede ser clave para la comprensión del argumento. Díaz-Cintas (2001) recomienda el uso de la cursiva en estos casos, propuesta que respalda Bartoll (2006), quien además sugiere asignar diferentes colores a los subtítulos de las lenguas secundarias, de manera similar a como se procede en la subtitulación para sordos para identificar a los personajes.

3.7. Estudios sobre cultura y variación lingüística en TAV

3.7.1. Introducción al estado de la cuestión

En este apartado se ofrece una breve panorámica de los estudios realizados en torno a los dos elementos clave que dirigen esta tesis doctoral: por una parte, la traducción de los referentes culturales y, por otra, la de la variación lingüística (donde se incluyen la traducción del lenguaje soez, de los apodos y de la alternancia entre códigos); dos aspectos que se entrelazan con gran frecuencia, puesto que la variación lingüística se inscribe en un contexto sociocultural, y los referentes culturales propios de un determinado contexto sociocultural pueden manifestarse a través de la variación lingüística, que, a su vez, es también una forma de manifestación cultural. La revisión que se presenta a continuación no pretende ser exhaustiva, sino ofrecer una selección representativa de estudios recientes y particularmente pertinentes para el marco de la investigación.

3.7.2. Estudios sobre la traducción de los referentes culturales

La traducción de los referentes culturales en los textos audiovisuales constituye un aspecto fundamental puesto que estos elementos funcionan como marcadores identitarios que sitúan la narrativa en contextos geográficos, sociales e históricos específicos. El gran interés investigador que suscita este tema se centra en la necesidad de adoptar decisiones que equilibren la fidelidad (en sentido general) al contenido del TO, la comprensión por parte de los receptores de la CM y la coherencia narrativa.

En lo que respecta al doblaje, Marcelo Wirnitzer (2013) analiza la traducción en el doblaje de ciertos referentes culturales (nombres propios y elementos de la gastronomía) de la película de Disney *Ratatouille* (Brad Bird y Jan Pinkava, 2007) en sus versiones dobladas al español y al alemán. La autora identifica cuatro formas de manifestación de referentes culturales en los dibujos animados, siempre en relación con otros códigos de significación (imagen, efectos sonoros, música): 1) representación visual sin mención en los diálogos, 2) presencia a través de la música y los sonidos, 3) mención en los diálogos sin representación visual y 4) mención en los diálogos y con representación visual. Sus resultados apuntan hacia el predominio de la extranjerización, de manera más notoria en el TM español que en el alemán.

Villena Mateos (2013) examina las técnicas empleadas en el doblaje al español de los 37 referentes culturales identificados en seis episodios de la serie estadounidense *The Sopranos* (David Chase y HBO, 1999-2007). Se encuentra con una tendencia general hacia la extranjerización puesto que, en la mayoría de los casos (28 referentes), se conservan en el TM las referencias culturales originales. Los nueve referentes restantes han sido tratados de maneras distintas, pues son tan específicos de la cultura del TO, que difícilmente serían comprensibles si se conservaran.

Ranzato (2016) analiza la versión doblada al italiano de tres series de televisión: *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *Friends* (Marta Kauffman y David Crane, 1994-2004) y *Life on Mars* (BBC One, 2006-2007) para identificar patrones y técnicas de traducción de los referentes culturales. Los resultados de su análisis (que abarca 2989 referentes culturales), demuestran la prevalencia consistente de tres técnicas de traducción: préstamo, eliminación y traducción oficial, por orden de recurrencia. Esta regularidad sugiere la existencia de criterios establecidos en la TAV italiana. Cada serie presenta variaciones

significativas en la aplicación de estas técnicas según sus características temáticas y culturales específicas. En *Six Feet Under*, el préstamo se aplica sobre todo a los topónimos, mientras que la eliminación se emplea especialmente para las referencias al lenguaje gay y la cultura estadounidense. En *Friends*, las técnicas se adaptan al tratamiento del humor intercultural, donde la eliminación es particularmente relevante para marcas comerciales. En *Life on Mars*, el préstamo se aplica a instituciones reconocidas y elementos deportivos británicos, mientras que la eliminación se usa para referentes culturales locales sin equivalente italiano (programas de TV, películas y alusiones gastronómicas sin equivalencia directa en la CM).

En cuanto al subtulado, Jiménez Carra (2015) analiza los referentes culturales en *Ocho Apellidos Vascos* (Emilio Martínez-Lázaro, 2014) en la versión subtulada al inglés. En su análisis exhaustivo de la complejidad cultural y lingüística del TO, se centra en tres componentes: elementos lingüísticos (presencia de euskera y variedad andaluza), referentes culturales andaluces y referentes culturales vascos. Los resultados apuntan hacia el uso de técnicas diferentes en función del tipo de referente. Por ejemplo, normalmente, se conservan las expresiones en euskera que aparecen en forma de insertos en pantalla representándolas en cursiva, se elimina el euskera cuando se acompaña de traducción española, se sustituyen expresiones idiomáticas específicas por otras más conocidas y generales («manquepierda» por «olé») y se elimina el diminutivo andaluz *-illo*. Los topónimos, tanto vascos como andaluces se mantienen inalterados o se modifican mediante la generalización.

Fuentes-Luque y López-González (2020) estudian tres películas de animación españolas *Planet 51* (Blanco y Abad, 2009), *Las aventuras de Tadeo Jones* (Gato, 2012) y *Atrapa la bandera* (Gato, 2015), y comparan cómo se traducen para el doblaje y la subtitulación al inglés los 120 referentes culturales españoles encontrados en las películas. Sus resultados indican que la técnica de traducción predominante para ambas modalidades fue la traducción literal. El subtulado mantiene, a pesar de sus restricciones espaciales, la carga cultural expresada en la versión doblada. La sustitución o adaptación cultural es la segunda estrategia utilizada con más frecuencia en ambas modalidades, seguida muy de lejos por la omisión.

Reverter Oliver (2025) ahonda en la subtitulación al francés de los referentes culturales de tres temporadas de la serie de comedia española *Paquita Salas* (Javier Calvo, Javier

Ambrossi, 2016-2019). El estudio identifica como rasgos principales el lenguaje coloquial, el lenguaje soez, el idiolecto y referencias a figuras televisivas y cinematográficas. Sus resultados muestran que los coloquialismos omitidos por restricciones espaciales se compensan en otros segmentos del texto, mientras que las alusiones a celebridades españolas se mantienen, extranjerizando así el TM. El idiolecto no se reproduce íntegramente debido a omisiones por limitaciones espaciales, aunque se compensa con la adición de coloquialismos. La autora concluye que la comprensión plena de la serie depende del reconocimiento de referentes culturales por parte del espectador, lo que evidencia la necesidad de un bagaje cultural específico y los retos de la traducción intercultural.

Cruz Durán (2017) compara la traducción de referentes culturales en la versión subtitulada y doblada al español de *Love Actually* (Richard Curtis, 2003). Analiza especialmente a los personajes Aurelia y Jaime (portuguesa y británico, respectivamente) y a Colin (un inglés en EE. UU.), lo que permite contrastar las variedades del inglés británico y el estadounidense. Concluye que el subtitulado tiende a la extranjerización, mientras que el doblaje tiende al uso de técnicas próximas al polo de la domesticación, una estrategia coherente con las expectativas de cada modalidad: el doblaje favorece el acercamiento al espectador, mientras que el subtitulado mantiene la dimensión extranjera del filme, asumida por el público desde el inicio.

Bouabdellah (2020) analiza las técnicas utilizadas en la subtitulación y en el doblaje de los referentes culturales del inglés al árabe de la saga de las cuatro películas de *Shrek* (DreamWorks Animation, 2001, 2004, 2007 y 2010). Al igual que ocurriera en el estudio descrito anteriormente, en la versión subtitulada, la técnica predominante es la conservación (orientada a la extranjerización), evitando así incoherencias entre la banda sonora y los subtítulos. En el TM doblado, prevalece la paráfrasis para adaptar el contenido a los espectadores de la CM, aprovechando que los espectadores no acceden necesariamente a la versión original. Los resultados muestran una tendencia hacia la generalización, como mecanismo de eufemismo o censura, específicamente adaptada a la cultura árabo-musulmana (sustitución de «jamón» por «carne», «mojito» por «bebida»).

Lo que se percibe a grandes rasgos de los estudios mencionados es un intento de mantener, de alguna manera, la naturaleza foránea del TO mediante la aplicación de técnicas extranjerizadoras, hasta donde es posible. Cuando se trata de estudios que abordan tanto

la subtitulación como el doblaje, los resultados apuntan a una mayor extranjerización en la primera modalidad que en la segunda. Es en el cine de animación donde se registran también técnicas más domesticadoras.

3.7.3. Estudios sobre la traducción de la variación lingüística

3.7.3.1. Sobre la traducción del lenguaje soez

La traducción del lenguaje soez en los textos audiovisuales ha suscitado un notable interés académico, pues constituye un recurso frecuente para la caracterización de los hablantes o de los personajes que los pueblan. Este tipo de expresiones puede reflejar no solo su sociolecto, sino también su idiolecto, así como la naturaleza y dinámica de las relaciones interpersonales que se establecen entre ellos.

Valdeón (2020), aludiendo a autores como Vandaele (2001), Karjalainen (2002), Bucaria (2010), Santaemilia (2011) y García Aguiar y García Jiménez (2013), entre otros, se refiere a la tendencia en la traducción de expresiones soeces en textos audiovisuales a varias LM a suavizar el grado de vulgaridad presente en el TO. Por otro lado, recoge el sentir de expertos en TAV, como son Díaz-Cintas y Remael (2007), Soler Pardo (2015) y Chaume (2004a), que consideran que los elementos soeces son prescindibles en estas modalidades de traducción, en las que, con tanta frecuencia se busca la máxima brevedad. Sin embargo, en su estudio de un corpus compuesto por cuatro series originalmente producidas en inglés y emitidas entre 2006 y 2016, observó que, en sus traducciones al español, no se había producido dicha suavización en el TM; por el contrario, se había generado el efecto opuesto, un proceso de vulgarización. Con este telón de fondo, presentamos a continuación una selección de estudios sobre la traducción de este aspecto lingüístico en textos audiovisuales que ilustran algunas formas de abordar este objeto de estudio; se han seleccionado bien porque describen enfoques distintos en la traducción al español para España y Latinoamérica, bien porque son más recientes que los citados arriba.

En lo que respecta a la modalidad del doblaje, García Aguiar y García Jiménez (2013) analizan las técnicas de mitigación del lenguaje vulgar en el doblaje al español latinoamericano de *Death Proof* (Tarantino, 2007). Identifican el eufemismo como la técnica más recurrente (52 %), seguido de la omisión (35 %) y el circunloquio (13 %). Concluyen que la prevalencia de estas técnicas en los doblajes hispanoamericanos

responde, por un lado, a la necesidad de adecuarse al español neutro (variedad estándar que evita modismos, coloquialismos y vulgarismos por sus connotaciones dialectales) y, por otro, a las expectativas de los espectadores, habituados a un registro uniforme en los doblajes.

Pérez Fernández (2019) desarrolla un análisis comparativo del tratamiento de este tipo de lenguaje en la película *Sausage Party* (Conrad Vernon, Greg Tiernan, 2016) centrado en las versiones dobladas para España y para los países latinoamericanos desde el inglés. Los resultados revelan que la versión española peninsular muestra mayor tendencia a mantener el lenguaje soez, mientras que la latinoamericana presenta cierta mitigación mediante la omisión y el uso de eufemismos. Se observa que la omisión es la técnica de mitigación principal en ambas variantes, seguida del uso de eufemismos en la versión latinoamericana. Pérez Fernández (2019) afirma que esa tendencia a la mitigación puede privar a los receptores de ciertos rasgos lingüísticos característicos del TO, especialmente en productos donde el lenguaje malsonante constituye un elemento narrativo fundamental.

En 2020, esta autora amplía su investigación en esta línea con el análisis de la versión doblada al español de España de las tres temporadas de *Rick y Morty* (J. Michael Mendel y Kenny Micka, 2013, 2015, 2017), centrándose en las posibilidades de traducción del lenguaje soez para lograr una equivalencia funcional. Concluye, por una parte, que el TM doblado ofrece una gran riqueza lingüística y variedad de soluciones para términos idénticos. Por otra, observa una mayor presencia de blasfemias en el TO que en el TM y, por último, destaca que en ambas lenguas los términos soeces se emplean en interjecciones para expresar empatía o asombro. En conjunto, demuestra que, pese a las diferencias en la naturaleza de los términos soeces entre ambas lenguas, es posible mantener el registro y la carga emocional del TO.

Barbero Alonso y Bolaños Medina (2024) desarrollan un análisis comparativo del lenguaje relacionado con la sexualidad en el doblaje de la tercera temporada de *Sex Education* (Eleven Film, 2021) para los mercados español peninsular y latinoamericano. Su investigación revela que la versión latinoamericana se presenta despojada de gran cantidad de expresiones soeces mediante el uso extensivo de la omisión. Los hallazgos confirman diferencias persistentes entre mercados: la versión española se caracteriza por

el uso de equivalentes acuñados, alejándose de la traducción literal para proporcionar mayor naturalidad al texto.

Ávila-Cabrera (2023) estudia el tratamiento del lenguaje soez en el doblaje y el subtitulado al español de la película *Once Upon a Time in Hollywood* (Tarantino, 2019) prestando especial atención a la intención comunicativa del hablante en el TO y distinguiendo entre el uso de expresiones malsonantes para insultar y su uso para manifestar camaradería. Se encuentra con que, tanto en la versión doblada como en la subtitulada, prácticamente todas las expresiones malsonantes identificadas en el TO se han trasladado al TM y que, además, en torno al 75% de ellas han sido domesticadas (han sido sustituidas por expresiones soeces típicamente españolas), lo que sin duda ha contribuido a que el TM en ambas versiones resultara más familiar y natural para el público español.

La traducción del lenguaje soez en textos audiovisuales creados originalmente en otros idiomas ha recibido menos atención por parte de los estudiosos, probablemente porque, hasta hace poco, la gran mayoría de los textos audiovisuales traducidos eran versiones a otros idiomas de TO creados en inglés. Los pocos trabajos en este ámbito se centran, sobre todo, en la modalidad de la subtitulación e incluyen el estudio de Gedik (2020), que explora la pérdida de elementos específicos de la CO cuando las expresiones soeces turcas se subtitulan al inglés mediante la traducción literal o la omisión; una conclusión similar a la extraída por Thawabteh *et al.* (2022) en su estudio de las expresiones soeces expresadas originalmente en árabe y traducidas para la subtitulación al inglés.

En 2021, Trovato estudia la traducción del lenguaje soez en la versión subtitulada al italiano de la serie española de Netflix *Alguien tiene que morir* (Rafael Ley, María José Córdova, Carlos Taibo, Manolo Caro, 2020) para determinar las tendencias traductoras reflejadas en este producto audiovisual ambientado en la España conservadora y tradicional de 1954. Tras su análisis contrastivo, concluye que la traducción de los subtítulos al italiano está sujeta a limitaciones espaciotemporales, motivo por el cual no reproduce elementos léxicos que están presentes en el TO. En italiano se produce un fenómeno de mitigación de los términos y expresiones soeces del TO.

Por su parte, el estudio de Barrera-Rioja (2023) analiza la traducción de expresiones soeces en el subtitulado inglés de la serie española *El Vecino* (Zeta Audiovisual, 2019)

con el objeto de determinar la frecuencia de uso de diferentes técnicas de traducción y los factores que justifican la omisión de dichas expresiones. Sus resultados confirman el predominio de la transferencia de la carga ofensiva de la expresión original, seguida de la omisión de palabras soeces. La autora concluye que, más que a sensibilidades por el contenido ofensivo, la omisión de palabras soeces responde sobre todo a consideraciones de tipo narrativo, a la propia vulnerabilidad del subtulado y a la interacción con elementos no verbales.

En estos estudios se percibe una tendencia general a mantener el registro soez del TO en el TM, salvo en los estudios comparativos de versiones de español peninsular y latinoamericano, donde el TM para el receptor hispanoamericana presenta un registro muy suavizado o mitigado con respecto al del producto original.

3.7.3.2. Estudios sobre la traducción de los apodos

La traducción de los apodos en textos audiovisuales constituye un ámbito todavía poco explorado dentro de la TAV. Aunque se trata de unidades lingüísticas aparentemente menores, estos elementos desempeñan un papel fundamental en la caracterización de los personajes, en la construcción de relaciones interpersonales y en la transmisión de elementos culturales y sociolingüísticos. Pueden considerarse una subcategoría específica de los nombres propios con significado, cuya traducción ha sido objeto de debate en la traductología. Estos elementos presentan un reto particular porque, a diferencia de los nombres propios sin carga semántica, los apodos poseen un significado intrínseco que los aproxima al grupo de los denominados «nombres parlantes» o *meaningful names* (Nord, 2003; Van Coillie, 2006; Fernandes, 2006) y, por lo tanto, su traducción requiere una toma de decisiones meditada que, con frecuencia, da lugar a soluciones que oscilan entre la conservación formal y la recreación semántica. Dichas decisiones están condicionadas no solo por factores textuales y culturales, sino también por criterios técnicos (los propios de cada modalidad).

La investigación en TAV se ha ocupado sobre todo de los nombres propios con carga semántica en productos dirigidos a públicos infantiles o familiares. Según una serie de estudios, la traducción de estos nombres tiende a combinar la conservación, la traducción literal y la recreación creativa, en función del público receptor o del género del texto audiovisual (Fernandes, 2006; Díaz-Cintas y Remael, 2021). Aunque estos trabajos no se

centren de manera específica en los apodos, sí es cierto que aportan tipologías y técnicas aplicables a este campo, como son la conservación, el calco, la adaptación cultural o la recreación semántica.

En este mismo ámbito, concretamente en doblaje y subtitulación, Chaume (2012) y Díaz-Cintas y Remael (2021) incluyen los nombres propios entre las unidades más problemáticas, pues son portadores de contenido cultural y de valores semánticos. Estos trabajos, aunque tampoco dedican un apartado exclusivo a los apodos, proporcionan criterios valiosos para su tratamiento: la tensión entre inteligibilidad y naturalidad, las restricciones técnicas (sincronía labial e isocronía, en el caso del doblaje; número de caracteres por línea y velocidad de lectura, en el subtitulado) así como las expectativas de los receptores de las traducciones.

En su análisis de la traducción al español para doblaje y subtitulación de la película *Gomorra* (Garrone, 2008), Caprara y Sisti (2011) se basan en la lista de diálogos con la que trabajó la traductora del filme; una lista que había sido previamente adaptada al italiano estándar, lo que implicaba una síntesis previa de los enunciados originales en dialecto napolitano. Dicha lista de diálogos carecía de la mayoría de los elementos del habla coloquial y de los apodos que caracterizaban el TO. Por lo tanto, estos aspectos no quedaron reflejados ni en la versión subtitulada ni en la doblada. Descubrieron que mientras que estas omisiones tenían cabida en la subtitulación, pues no desaparecieron elementos imprescindibles para comprender la trama y, además, contribuyeron a la reducción que requiere el subtitulado, en el doblaje hubo que optar por la repetición y la incorporación de elementos que llenaran esos huecos para resolver los problemas de sincronización (sincronía labial e isocronía) que causaba la falta de elementos del TO.

Al-Shareef y Ashuja'a (2024) analizan la traducción de apodos en la versión subtitulada del inglés al árabe de la primera temporada de la serie *Lost* (Touchstone Television, ABC Studios, 2004-2010) basándose en la taxonomía de Pedersen (2011). Sus hallazgos demuestran que las técnicas más utilizadas para la traducción de estos elementos fueron la conservación, en primer lugar, y la traducción literal, en segundo lugar, dos técnicas lógicas en esta modalidad de TAV debido a la ya mencionada vulnerabilidad de los subtítulos (que conviven con la versión oral en lengua original). Sin embargo, detectaron errores con el uso de la traducción literal, principalmente, porque el foco estaba en

traducir literalmente las referencias culturales empleadas en la creación de los moteos, sin considerar el significado implícito de estos.

Por la escasez de estudios exhaustivos y sistemáticos sobre este aspecto en TAV, resulta interesante remitirnos al ámbito de la traducción de textos literarios, donde la investigación sobre los denominados «nombres parlantes» ha contribuido con clasificaciones de técnicas de traducción que resultan directamente aplicables a los apodos en TAV. Por ejemplo, Van Coillie (2006) propone un enfoque funcional que distingue hasta diez técnicas, desde la conservación hasta la sustitución creativa, y resalta la relevancia de la función que desempeña el nombre en su contexto (informativa, lúdica, emotiva, caracterizadora).

Nord (2003) insiste en el carácter multifuncional de los nombres propios, y aborda estos elementos como uno de los problemas más complejos de la traducción de literatura infantil. Analiza las traducciones de *Alicia en el País de las Maravillas*, de Lewis Carroll, a cinco idiomas: alemán, francés, español, portugués brasileño e italiano. Identifica tres tipos de nombres propios en la obra: los que refieren explícitamente al mundo real del autor, los que aluden implícitamente a ese mundo real mediante juegos de palabras y, por último, los que designan personajes ficticios del mundo fantástico creado por Carroll. Nord resalta la idea de que los nombres propios funcionan como «marcadores culturales» en la ficción. Demuestra que estos nombres indican implícitamente en qué cultura se desarrolla la trama, pero que estas convenciones varían entre idiomas. Identifica seis técnicas de traducción: la reproducción de los nombres originales sin alteración (más frecuente en las versiones alemanas e italiana), la adaptación a la morfología de la LM (más común en la traducción española), la sustitución por nombres de la CM (preferida en una de las traducciones alemanas dirigidas a adultos). La versión brasileña se caracteriza por un alto número de omisiones. Su investigación concluye que los nombres propios en la ficción siempre tienen alguna función informativa, ya sea implícita o explícita, y que, dependiendo de ello, la función de marcador textual se conservará o se perderá con la traducción.

Por su parte, Fernandes (2006), en su estudio sobre *Harry Potter* (J.K. Rowling, 1997), detalla procedimientos como el calco, la traducción semántica o la recreación. Estas propuestas tipológicas, surgidas del análisis de la literatura infantil y fantástica, han sido ampliamente utilizadas para describir fenómenos similares en la TAV. Estos trabajos

demuestran la importancia de observar no solo el contenido referencial del nombre, sino también a su función estilística, humorística o caracterizadora, lo que guarda una estrecha analogía con los usos pragmáticos de los apodos en productos audiovisuales.

Hermans (1988) estudia el tratamiento de los nombres propios en la traducción de textos literarios del neerlandés al inglés. Distingue entre nombres convencionales (sin carga semántica evidente y con función identificadora) y nombres con carga semántica (con algún tipo de significado o connotación, como apodos, juegos de palabras o nombres simbólicos). Establece una clasificación que incluye técnicas como la reproducción directa (conservación del nombre sin alteraciones), transcripción o transliteración (adaptación del nombre al sistema fonológico u ortográfico de la LM), sustitución (reemplazo por otro nombre propio de la LM), traducción semántica (traducción cuando el nombre tiene un significado claro en la LO y es relevante para la comprensión), omisión o transformación (se elimina el nombre propio o se convierte en un nombre común). Hermans señala que estas decisiones vienen determinadas por las expectativas culturales, editoriales y lingüísticas que guían el trabajo del traductor en un contexto determinado. Estas expectativas sitúan las decisiones entre la adecuación (fidelidad al contenido del TO) y la aceptabilidad (adaptación a las convenciones del TM). El autor concluye que los nombres propios no deben tratarse como un componente marginal en la traducción, sino como un aspecto central de la construcción textual y cultural.

Los estudios sobre la traducción de referentes culturales también resultan útiles para el estudio de los apodos. Es de especial relevancia la taxonomía de técnicas ya mencionada de Franco Aixelá (1996, 2000), que va de la conservación a la sustitución cultural, y que es aplicable a los apodos con una fuerte carga local. Hermans (1988) y Davies (2003) proporcionan igualmente categorías de análisis que se han convertido en referentes para describir el tratamiento de los nombres propios en traducción.

Davies (2003) estudia las traducciones a varios idiomas de los elementos culturales del primer libro de la saga *Harry Potter* (J. K. Rowling, 1997) (entre los cuales están los nombres propios). Sus resultados desvelan que no existe un consenso entre los traductores en cuanto al mejor procedimiento para traducir estos elementos y que, en función de la lengua y la cultura meta, las soluciones van desde una traducción fiel con técnicas como las notas al pie de página hasta la omisión total o técnicas que tienden a la domesticación de dichas unidades.

Los enfoques basados en corpus textuales (Lecuit *et al.* 2014) han demostrado que los nombres propios se traducen con más frecuencia de lo que pueda parecer. Esto sugiere la necesidad de estudios sistemáticos sobre la frecuencia y las tendencias de traducción no solo de nombres propios sino también de apodos en TAV. El estudio de Lecuit *et al.* (2014) desafía la creencia de que los nombres propios no son traducibles, demostrando a través de un corpus multilingüe de *La vuelta al mundo en ochenta días*, de Julio Verne, que estos elementos lingüísticos pasan por diversos procedimientos de traducción. Los autores analizaron 3415 nombres propios en diez lenguas europeas, y sus resultados revelaron que el tratamiento de estos elementos varía, en gran medida, en función de su naturaleza (antropónimo o topónimo), de su carácter ficticio o real, de la LM y del contexto de uso. Muestran que, aunque el uso del préstamo directo sigue siendo predominante (especialmente en lenguas como inglés, italiano y portugués), existen variadas técnicas de traducción, que incluyen la asimilación fonética y gráfica (mayoritaria en lenguas con alfabetos diferentes, como griego, búlgaro y serbio), el calco parcial o total para nombres descriptivos, las adaptaciones morfológicas (como declinaciones y cambios de género) e, incluso, las omisiones estratégicas. Este trabajo establece que los nombres propios pueden abordarse como unidades de traducción plenas sujetas a los mismos procedimientos que otras categorías lingüísticas.

En definitiva, la bibliografía al respecto evidencia que, aunque contamos con estudios sólidos sobre la traducción de los nombres propios con significado en literatura y, en menor medida, en TAV, los trabajos dedicados concretamente a los apodos son todavía escasos. Se detecta, por tanto, un vacío de investigación en torno a la traducción de apodos en diferentes géneros audiovisuales, así como en estudios comparativos multilingües y multimodales. Se trata de un aspecto que comporta complejidad y una toma de decisiones meditada, por lo que no extraña que el auge de la traducción automática haya evidenciado el hecho de que los nombres propios y apodos sigan siendo uno de los puntos débiles del sistema (Gaido *et al.*, 2021), lo que refuerza la necesidad de la intervención del traductor humano en este tipo de unidades lingüísticas.

3.7.3.3. Sobre la traducción de la tercera lengua

La representación en los textos audiovisuales del multilingüismo, cada vez más presente en las sociedades contemporáneas, ha dado lugar a estudios que han abordado esta cuestión desde el punto de vista de la dificultad que entraña reflejar la alternancia entre

lenguas y dialectos en la LM. En relación con la traducción del cambio de variedad lingüística (tercera lengua o L3), se identifican, en primer lugar, estudios centrados exclusivamente en la subtitulación; posteriormente, aquellos que combinan subtitulación y doblaje con fines comparativos; y, finalmente, los que se enfocan en las soluciones implementadas específicamente en la modalidad del doblaje.

Ávila-Cabrera (2013) analiza la subtitulación al español de *Inglourious Basterds* (Taratino, 2009), película en la que se usan dos L3: el francés y el alemán. Puesto que el subtitulador a cargo de la traducción al español recibió los diálogos originales en alemán y francés ya traducidos al inglés, en el trasvase se perdió la presencia de estas lenguas extranjeras.

Por su parte, Bolaños García-Escribano (2017) examina la traducción de la variación lingüística al español en la película francesa *Les Amours imaginaires* (Xavier Dolan, 2010). La obra incluye coloquialismos, la variedad del francés canadiense, el francés estándar, así como lenguaje soez y anglicismos. El autor demuestra que el proceso de subtitulación tiende hacia la uniformización mediante una única variedad estándar. Se llega, incluso, a traducir al español los anglicismos presentes en el TO, y se emplean técnicas como la omisión, especialmente en el tratamiento de los coloquialismos.

Woźniak (2019) explora el humor multilingüe en la versión subtitulada al italiano de la película *Giuseppe in Warsaw* (Stanislaw Lenartowicz, 1964), y llega a la conclusión de que los subtítulos no ofrecen una versión satisfactoria del carácter humorístico del TO ni del tono paródico de algunos diálogos del filme que se pronuncian en polaco, alemán e italiano, ni del contexto multicultural en que tienen lugar. Todos estos elementos quedan diluidos en el trasvase y, por lo tanto, no son percibidos por los receptores meta.

Aunque el estudio de Bouabdellah (2020), ya mencionado, se centra en las técnicas aplicadas a los referentes culturales en la subtitulación y el doblaje del inglés al árabe de la saga de las cuatro películas de *Shrek* (DreamWorks Animation, 2001, 2004, 2007 y 2010), también observó que todos los acentos extranjeros y variaciones lingüísticas de la película se doblaron en árabe moderno estándar como L2, lo que implica la pérdida del carácter internacional, intercultural y multilingüe de las películas originales.

Alessandro y Zamora Muñoz (2024) analizan la versión subtitulada al español de *Suburra* (Cattleya y Netflix, 2017-2020) en la plataforma digital Netflix y *Romanzo Criminale* (Stefano Sollima, 2008) en formato DVD. En estos productos audiovisuales convive el

italiano estándar (L1) con el italiano hablado en Roma (L3). Los resultados muestran que predominan la omisión y la estandarización: se eliminan todas las marcas fonético-fonológicas y morfosintácticas, mientras que en el plano léxico se conserva buena parte del registro coloquial, el argot y el léxico malsonante. En el nivel pragmático, se conservan y amplían numerosos marcadores discursivos gracias a la compensación, aunque muchas interjecciones se pierden por la reducción propia de la modalidad del subtitulado. En conjunto, el análisis refleja que el nivel léxico es el que más contribuye a preservar rasgos del habla original.

En cuanto a los autores que estudian el tratamiento de este aspecto en el doblaje y el subtitulado para comparar las soluciones adoptadas en función de la modalidad de TAV aplicada, De Higes Andino (2014) en su estudio de la versión doblada y subtitulada al español de la película *It's a Free World...* (Ken Loach, 2007), constata que la versión española tiende a la estandarización lingüística no solo por las decisiones del traductor sino también por lo que ella denomina «manipulación ideológica», mencionada anteriormente.

El estudio de Corrius *et al.* (2023) analiza el subtitulado y el doblaje de las producciones cinematográficas de Bollywood al español, centrándose específicamente en la película *Monsoon Wedding* (Mira Nair, 2001). En esta obra confluyen el inglés como lengua principal, tanto en su variedad estándar como en sus modalidades regionales (particularmente el *Indian English*), así como el hindi y el punjabi como lenguas secundarias o L3. Las autoras concluyen que, tanto en la versión subtitulada como en la doblada al español, se produce una significativa omisión de elementos culturales indios, además de una notable reducción del multilingüismo presente en el TO. Como consecuencia de ello, en el TM se pierde la función que desempeña la L3 en el TO y se mantienen únicamente los términos gastronómicos y culinarios, así como las fórmulas de saludo tradicionales.

Con respecto a cómo se refleja la L3 en la modalidad del doblaje, Arampatzis (2013) analiza las técnicas adoptadas en la traducción al español de dos series de comedia estadounidenses: *Friends* (Marta Kauffman y David Crane, 1994-2004) y *Will & Grace* (NBC Studios, 1998-2020). En estas series la variación lingüística se emplea no solo como un recurso revelador de la procedencia y el estatus social de los personajes, sino también como un elemento generador de humor, ya sea mediante la simple aparición de

la variedad dialectal (sobre todo en situaciones de imitación) o como elemento preparatorio para un chiste vinculado a ella. Los ejemplos de su corpus de estudio se orientan hacia estereotipos asociados a las siguientes variedades: el inglés británico (nivel educativo y económico elevado, comportamiento refinado, actitud arrogante), el dialecto neoyorquino (clase social modesta, nivel educativo bajo, modales toscos), el inglés del sur de Estados Unidos (alto poder adquisitivo, capacidad intelectual limitada) y el acento transatlántico (estatus social elevado, maneras refinadas). Sus resultados desvelan que el 50 % de los casos en *Friends* y el 56 % en *Will & Grace* han sido estandarizados en los TM; el empleo de dialectos y acentos alcanzan un 22 % en *Friends* y un 30% en *Will & Grace*; finalmente, las estrategias que conllevan alguna forma de compensación de la pérdida de variación aparecen en el 28 % de los casos en *Friends* y en el 14 % de los casos en *Will & Grace*.

Voellmer y Zabalbeascoa (2014) profundizan también en la complejidad lingüística de *Inglorious Basterds*, al igual que hiciera Ávila-Caberra (2013). Tras analizar las versiones dobladas al francés, al alemán y al italiano, sus hallazgos revelan una pérdida sistemática de matices multilingües en las versiones traducidas y demuestran que las limitaciones no se producen solo en el subtulado, sino que también afectan al doblaje.

Amido Lozano (2015) estudia la recepción cultural del cine de Almodóvar en Alemania centrándose en la versión doblada al alemán de la película española *Volver* (Almodóvar, 2006). Sus resultados desvelan un fenómeno de neutralización dialectal significativo: mientras que en el TO se advierte una presencia significativa de jerga manchega con acento y expresiones características, el TM utiliza un alemán estándar, donde se han eliminado las marcas dialectales específicas. Esta neutralización implica un proceso de estandarización lingüística que puede traer consigo una pérdida de autenticidad cultural.

De Bonis (2015) se centra en la película *Le Concert* (Radu Mihăileanu, 2009) y lleva a cabo un estudio comparativo de las versiones dobladas para los mercados francés, italiano y español y la versión subtitulada para el mercado británico. Sus resultados revelan tendencias homogeneizadoras en el doblaje internacional y la influencia de factores técnicos, económicos e ideológicos.

Bolaños Medina y García Ossorio (2018) estudian la serie televisiva multilingüe *Jane the Virgin* (Jennie Snyder Urman, Ben Silverman, Gary Pearl, Jorge Granier, Max Richards,

Cyrus Farrokh, Brad Silberling, David S. Rosenthal, Paul Sciarrotta, 2014-2019) en su versión doblada para el mercado español y para el latinoamericano. Su investigación revela que el multilingüismo se ha conservado de manera intencional como estrategia para mantener la autenticidad de los personajes y la credibilidad narrativa gracias a la presencia de diferentes acentos (español estándar y español latino), lo que indica la presencia de variación diatópica. Esta conservación intencional contrasta con las tendencias homogeneizadoras identificadas en estudios anteriores, lo que sugiere que ciertos productos audiovisuales priorizan la diversidad lingüística como elemento narrativo esencial.

Ranzato (2018) centra su objeto de estudio en el *cockney* londinense para observar las técnicas de traducción empleadas en el doblaje de productos audiovisuales al italiano. Selecciona para ello diálogos extraídos de la base de datos *Dialects in Audiovisuals* (Ranzato *et al.*, 2017), que contiene no solo muestras de la variedad estándar del inglés, sino también un corpus exhaustivo de diálogos en los distintos dialectos ingleses. Tras su análisis, la autora llega a la conclusión de que en la mayoría de los casos la versión doblada al italiano presenta una neutralización dialectal del *cockney* mediante el uso del italiano estándar. No obstante, se identifican algunas excepciones puntuales en lo que respecta a elementos prosódicos específicos, donde las voces de los actores de doblaje logran caracterizar determinados personajes estereotípicos, como prostitutas o ladrones.

Hurtado-Malillos y Cuéllar Lázaro (2019), realizan un estudio descriptivo-comparativo del doblaje de la película infantil *Coco* (Lee Unkrich y Adrián Molina, 2017) y la novela para público adulto *In the time of butterflies* (Julia Alvarez, 1994). Comparando estos textos tan dispares en cuanto a género y medio de difusión que tienen como característica común el multilingüismo que presentan, las autoras demuestran que tanto el medio (escrito con o sin ilustraciones vs audiovisual) como el público meta (infantil vs adulto) son determinantes en el resultado de la traducción. Sus resultados muestran una tendencia hacia la estandarización en el caso de la película infantil, frente a la conservación de la L3 en la traducción de la novela (mediante glosas intertextuales y otras técnicas descriptivas).

Por su parte, García Luque (2024) compara las versiones dobladas al español de España y al español de Argentina de *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008) con el fin de determinar las soluciones adoptadas para la traducción de una serie de elementos

presentes en el TO. Entre dichos elementos se encuentra el *verlan* (una forma de argot francesa en que se invierten las sílabas de una palabra, como, por ejemplo, *meuf* por *femme*). Mientras la versión peninsular traslada la presencia del *verlan* mediante su sustitución por un léxico muy coloquial, la argentina se orienta hacia la estandarización, con lo que el TM queda despojado de esa particularidad.

Tavousi y Eriss (2024) analizan el doblaje iraní de tres películas anglófonas que presentan multilingüismo mediante algunos de sus personajes: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), *The Meg* (Jon Turteltaub, 2018) y *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016). En el caso de *Blade Runner 2049*, las L3 presentes en el TO son el somalí, el español, el finés, el húngaro y el japonés. En cuanto a *The Meg*, son el chino mandarín, el japonés y el tailandés. En *Arrival*, las L3 son el ruso y el chino mandarín. En medio de esta gran variedad de L3, los autores identifican tendencias hacia la neutralización lingüística en todos los TO al utilizar un doblaje monolingüe, en este caso mediante el persa estándar como LM (o L2).

De estos estudios señalados, solo el de Bolaños Medina y García Ossorio (2018), sobre la serie *Jane the Virgin*, ha obtenido resultados diferenciadores, que muestran un intento por conservar el multilingüismo del TO con función caracterizadora por medio de diferentes acentos del español (español peninsular y español latinoamericano). En cuanto al resto, en general, estas investigaciones presentan una tendencia clara hacia la homogenización, tanto en doblaje como en subtitulado, pues la L3, lejos de formar parte del TM como elemento significativo y caracterizador de sus hablantes, se diluye en el trasvase para dar lugar a un escenario donde el multilingüismo presente en el TO se ha estandarizado con la L2. Dado que el multilingüismo constituye un elemento clave en la construcción narrativa, en la caracterización de los personajes y en la ambientación de la obra audiovisual, y aunque Corrius y Zabalbeascoa (2011) proponen una taxonomía exhaustiva de técnicas aplicables, persiste la necesidad de profundizar en su tratamiento con el fin de salvaguardar la riqueza lingüística en los productos audiovisuales multilingües.

3.8. Estudios sobre variación lingüística en TAV del italiano al español y al inglés

Según el último informe de APA (*Associazione Produttori Audiovisivi*) de octubre de 2024 en colaboración con el Ministerio della Cultura, la industria audiovisual italiana

vivía su mejor momento ya en 2023, año en que los beneficios del sector audiovisual superaron los 12 mil millones de euros. Desde 2017 a 2023, aumentó la exportación de productos audiovisuales italianos al extranjero mediante alguno de los tres canales de distribución que usa como referencia el estudio descrito en dicho informe: salas cinematográficas, televisión y plataformas de vídeo bajo demanda. Mientras en 2017 fueron 56 productos audiovisuales los que se exportaron, en 2023, fueron 183. Como especifica el citado documento, los factores que han propiciado la circulación de series y películas italianas en todo el mundo son la aparición en el mercado italiano de plataformas de vídeo bajo demanda, así como el incremento de las coproducciones internacionales (sobre todo con Francia y Alemania) y el desarrollo de líneas estratégicas para la distribución internacional.

Debido al auge de la exportación de productos italianos, se ha empezado a desarrollar la investigación en el ámbito de la TAV de las producciones italianas, aunque, tal y como indica Parini (2022), están orientadas al mercado nacional. Prueba de ello son algunas producciones grabadas en alguno de los dialectos del país transalpino que, aun así, han tenido un gran éxito en mercados extranjeros: *Il Commissario Montalbano* (Palomar, 1999-2021), creada en dialecto siciliano; *Romanzo Criminale* (Cattleya, 2008-2010), rodada en dialecto romano; *Gomorra – La serie* (Cattleya, 2014-2021), en napolitano (la serie objeto de estudio en esta tesis); *L'amica Geniale* (HBO y Rai Fiction 2018-2024) y *Mare Fuori* (Rai Fiction, 2020), ambas también en napolitano. Esta autora indica que es muy difícil encontrar versiones de películas o series italianas subtituladas al inglés y que solo se subtitulan al inglés si han sido galardonadas en algún festival de cine internacional, si son películas de autor (como, por ejemplo, de Fellini, Bertolucci o Scola, entre otros) o si se trata de una coproducción internacional. Por ello, el número de estudios centrados en el análisis de los subtítulos ingleses de productos audiovisuales italianos es muy escaso; y, más aún, cuando el idioma original es un dialecto, puesto que el número de películas es más reducido.

Sin embargo, el primer paso en el estudio de la traducción del dialecto lo dieron académicos del campo de la literatura. Altano (1988), que estudia la obra de Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, escrita en dialecto romano, o Bonaffini (1997), que hace un estudio más general de la literatura dialectal tomando en consideración tanto

prosa como poesía, hablan de «opacidad semántica» y de «intraducibilidad» del dialecto (Bonaffini, 1997: 285).

Por su parte, Briguglia (2009) analiza las traducciones de la obra *Il birraio di Preston*, de Andrea Camilleri (1995), al español y al catalán. En la novela conviven diversas variedades lingüísticas: el italiano estándar, el dialecto siciliano, el romano, el florentino, el milanés y el turinés. El estudio comparativo demuestra dos técnicas opuestas: mientras en la traducción española se opta por el uso del español estándar, la traducción catalana presenta una variedad de soluciones: en la narración se emplea el español estándar; para los diálogos en dialecto siciliano, se utiliza el dialecto mallorquín; para el dialecto florentino, el catalán leridano; para el dialecto romano, el catalán hablado en Barcelona; para el dialecto milanés, el catalán de Girona, y, por último, el dialecto turinés se representa mediante el catalán septentrional o rosellonés; una solución totalmente opuesta a los hallazgos en la mayoría de los estudios.

Federici (2011) aborda los problemas a los que se enfrentan los traductores de obras literarias de carácter dialectal para un público internacional. A través de su estudio de varias obras literarias de distinta nacionalidad, concluye que no existe un procedimiento común para el tratamiento de la variación lingüística, aunque normalmente se tiende a la estandarización. A similares conclusiones llega Taffarel (2012) en su análisis de la versión española de la novela de Camilleri *Il cane di terracotta* (1996), donde se usa dialecto siciliano, pues sus resultados apuntan a una neutralización de la variación lingüística. Según este autor, esta perspectiva es coherente con el enfoque predominante entre los expertos en traducción, que generalmente adoptan una postura prudente o de rechazo hacia la incorporación de variantes dialectales en los TM.

Más recientemente, estos estudios se han extendido al ámbito de la TAV. La revista *IntraLinea*, adscrita a la Universidad de Bolonia, ha dedicado cuatro números especiales a la traducción de los dialectos en el ámbito de los productos multimedia. Concretamente, estos números se publicaron en 2009, 2012, 2016 y 2020. En ellos, han sido muy escasas las contribuciones que han aportado investigaciones del italiano al inglés o al español, tanto a través del subtitulado como del doblaje. Cabe destacar el estudio de Carreras i Goicoechea (2009), que lleva a cabo una investigación sobre las películas de Totò, personaje napolitano, símbolo de la comicidad italiana de los años 50, que ridiculizaba a los hablantes de italiano en comparación con los de napolitano. La autora estudia la

traducción de sus películas al español para doblaje y subtitulación y concluye que al estandardizar la LM se pierden los elementos que hacen que Totò sea tan popular entre los italianos. Se eliminan, de hecho, expresiones dialectales que en el TO se cofunden irónicamente con un idioma extranjero.

En 2010 Mantarro analiza cuatro escenas de la película italiana *Romanzo Criminale* (Michele Placido, 2005) para estudiar la variación lingüística en el doblaje español centrándose en el tratamiento del dialecto romano. Tras analizar cada escena a nivel fonético, morfosintáctico y léxico-semántico, llega a la conclusión de que en la traducción para doblaje al español se tiende al uso del español estándar en cuanto a la variación diatópica; con respecto a la variación diastrática empleada en el TO, se han encontrado soluciones diferentes: desde la neutralización hasta el uso de lenguaje coloquial.

Bonsignori *et al.* (2018) se centran en la versión subtitulada al inglés de tres películas del director Virzì, *La prima cosa bella* (2010), *Tutti i santi giorni* (2012) y *Il capitale umano* (2014). En su estudio identifican los rasgos de la identidad regional y nacional expresados a nivel lingüístico y cultural con el fin de describir las dificultades en la traducción para la subtitulación. Sus resultados apuntan a la estandarización de los regionalismos y el dialecto toscano y a la falta de representación del cambio de código que se produce entre el italiano estándar y el dialecto regional toscano y a la conservación de un único rasgo: el lenguaje soez (aunque de forma reducida).

Bruti y Ranzato (2019) analizan las técnicas de traducción de elementos léxicos en la versión subtitulada al inglés de varios episodios de tres series italianas basadas en novelas (*Il Commissario Montalbano*, *Romanzo Criminale* y *Gomorra – La serie*) que se caracterizan por el uso del dialecto como lengua vehicular. Las autoras llegan a la conclusión de que, en el caso de *Il Commissario Montalbano* (Palomar, 1999-2021), el dialecto siciliano se estandariza con alguna excepción relativa al lenguaje soez; en *Romanzo Criminale* (Cattleya, 2008-2010), a pesar de su tendencia a la estandarización, hay varios ejemplos de equivalentes coloquiales en el TO en dialecto romano a través de la técnica de compensación. El caso de *Gomorra – La serie* (Cattleya, 2014-2021), se comentará en el apartado 4.1.5. dedicado concretamente a los estudios sobre la obra analizada en esta tesis doctoral.

En 2022, Parini analiza las técnicas aplicadas en dos versiones subtituladas al inglés (la de Netflix y la del DVD) del dialecto siciliano en la película italiana *La mafia uccide solo d'estate* (Pif, 2013). En la película, el dialecto no solo evidencia la procedencia geográfica de los personajes, sino que también refleja su identidad. En las conclusiones, la autora indica que ambas versiones tienden a la estandarización, pues la modalidad del subtulado no permite plasmar los aspectos fonéticos que ayudarían a caracterizar a los personajes. No identifica ningún tipo de técnica de compensación para las omisiones producidas.

Cordisco y De Meo (2022) estudian la versión subtitulada al inglés de la serie *L'amica geniale* (2018-2024), una coproducción italoamericana de HBO y Rai Fiction. Basada en una serie de novelas del mismo título, está ambientada en Nápoles desde los años 50 a nuestros días. Los productores americanos impusieron a los italianos escribir los diálogos en napolitano a pesar de que las novelas están escritas en italiano estándar. El estudio se centra en la complejidad de la traducción del dialecto napolitano a nivel sintáctico, léxico-semántico y cultural. Sus resultados apuntan al uso del préstamo lingüístico como técnica de traducción más utilizada para trasladar los referentes culturales (lo que denominan *retention*), así como a la anulación del cambio de código (italiano↔napolitano) mediante la estandarización, a pesar de algún intento de representación a través del uso de gramática no estandarizada a nivel sintáctico. Además, en lo que respecta al lenguaje soez, las técnicas aplicadas son la traducción literal y la omisión.

Los estudios expuestos demuestran que, si bien, aspectos de la variación lingüística, como el lenguaje soez, los niveles de registro, los referentes culturales y otros elementos léxico-semánticos, generan considerable interés académico, es el tratamiento del dialecto (L1) en los TM lo que suscita mayor atención investigadora. Su traducción, en general, tiende a la estandarización, lo que conlleva la pérdida de los rasgos identitarios y culturales transmitidos por dicho dialecto en los TO. Por otra parte, estas investigaciones ponen de relieve que las restricciones inherentes a cada modalidad (especialmente en subtitulación, donde las limitaciones espaciotemporales son determinantes) condicionan las soluciones traductoras, dando lugar a una caracterización menos matizada de los personajes y a la difuminación de la identidad regional que el dialecto vehicular originalmente transmitía.

i'A guerra nun a vince chi è cchiù forte, 'a vince chi è cchiù bravo a aspettà!

[¡La guerra no la gana el más fuerte, la gana quien sabe esperar!]

Imma Savastano

4. CORPUS DE ESTUDIO Y METODOLOGÍA

4.1. El texto audiovisual objeto de estudio: *Gomorra – La Serie*

4.1.1. Sinopsis

El corpus de estudio que orienta esta investigación lo constituye la primera temporada de la serie italiana de género dramático *Gomorra – La serie* (2014-2021), que está compuesta por 12 capítulos de aproximadamente 50 minutos cada uno, lo que da un total de 650 minutos de vídeo. Sin embargo, con el fin de contar con un número consistente de casos, para el estudio de los referentes culturales hemos analizado también los 12 capítulos que conforman la segunda temporada. La serie, dirigida por Stefano Sollima, es la adaptación televisiva de la novela homónima de 2006 de Roberto Saviano.

A modo de contextualización, conviene destacar que la obra original de Saviano ofrece datos y detalles reales de los acontecimientos, entre los que se encuentran los verdaderos nombres y apellidos de los clanes de familias mafiosas de Nápoles (Italia) y de sus barrios. En su novela, el autor analiza los negocios que desarrolla la Camorra en Nápoles y por todo el mundo, poniendo de manifiesto su capacidad empresarial y de mediación de la criminalidad organizada y sin olvidar mencionar la cruel violencia que la caracteriza. Saviano describe realidades inéditas para las personas que no viven en Nápoles o en sus alrededores. A raíz del éxito del libro (con 2,25 millones de copias vendidas solo en Italia y traducido a 52 idiomas, según la página web de la editorial Mondadori: www.mondadori.it), tal como publica en 2006 el diario italiano *La Repubblica*, Saviano empieza a recibir cartas con amenazas de muerte y llamadas intimidatorias. A pesar de ello, decide liderar una manifestación en septiembre de 2006 invitando a toda la población de Nápoles a rebelarse frente a los clanes más importantes (que en ese momento eran los Casalesi, los Bidognetti, los Schiavone y sus lacayos Iovine y Zagaria). En octubre, a causa de las amenazas e intimidaciones, el ministro de Interiores Amato le proporcionó escolta personal y, en 2008, tras el juicio contra el clan de los Casalesi, el ministro

aumentó las medidas de seguridad con un número mayor de escoltas. Sin embargo, cuando la policía antimafia italiana descubrió la planificación de una serie de atentados contra Saviano y sus escoltas, en octubre de 2008, el escritor decidió abandonar Italia (*La Stampa*, 2008).

La serie, por su parte, está protagonizada por la familia ficticia de los Savastano. A pesar de novelizar hechos reales, toda la serie se basa en el conocimiento de Saviano de la Camorra: sus hábitos de vida y su entorno, el estilo de las casas de los miembros de los clanes (el tipo de cuadros en sus paredes, los adornos, etc.), las estratagemas que utilizan para vender droga y su *modus operandi* a la hora de matar (Brodesco y Mattiucci, 2017).

El tema conductor de la primera temporada es la escalada al poder y cómo la sucesión dinástica para controlar los barrios de Nápoles conlleva una constante confrontación entre los miembros más jóvenes y los más viejos y conservadores del clan Savastano (Fruttaldo, 2017a). Pietro Savastano, capo de los barrios napolitanos de Scampia y Secondigliano, es encarcelado. Ciro di Marzio, su mano derecha, espera poder tener más poder en el clan gracias a su estrecha amistad con Gennaro Savastano, hijo de Pietro y heredero del clan. Sin embargo, la mujer de Pietro, Imma, decide tomar las riendas de la situación porque quiere ser la única al mando. Obliga a su hijo a viajar a Honduras para llevar a cabo una misión extremadamente peligrosa: cerrar un trato para la adquisición de droga de mejor calidad. Mientras tanto, Salvatore Conte, otro capo poderoso de los barrios de Nápoles, vuelve de España para vengarse de Pietro Savastano, pues este, antes de ser detenido, había prendido fuego a la casa de la madre de Salvatore. En vista de que no puede alcanzar el poder debido a que Imma no se fía de él, Ciro decide aliarse secretamente con Salvatore. Cuando ya lo habían dado por muerto, Gennaro vuelve de Honduras profundamente transformado: ahora es un hombre sin escrúpulos y con ansias de poder. Se hace con el mando del clan y decide dar más poder de voz y voto a sus amigos más jóvenes. Esto deja a un lado a los miembros más antiguos, que se oponen a las ideas y procedimientos violentos de los jóvenes. Ciro es el que más se resiente y estrecha su alianza con Salvatore para acabar con los Savastano y llegar al poder. Decide, así, matar a Imma, hecho que desencadena una verdadera guerra entre él y Gennaro.

4.1.2. Características socioculturales

4.1.2.1. La Camorra

Gomorra – La serie toca muchos aspectos contemporáneos de la Camorra: desde la creciente visibilidad de las mujeres en las jerarquías mafiosas hasta el auge del comercio de las drogas (Renga, 2016).

Según Balirano (2017), esta serie televisa pone en escena las reglas no escritas de la organización criminal de Nápoles, la Camorra. Conocida también como *O Sistema*, tal y como la llaman los propios camorristas, la Camorra es un grupo criminal organizado que opera en Nápoles y en toda la región de Campania en Italia. Como apunta Behan (1996), sus orígenes se remontan al siglo XVIII y es una de las más antiguas y mayores organizaciones criminales en Italia. Se diferencia de las demás mafias italianas (la Cosa Nostra, en Sicilia, y la 'Ndrangheta, en la región de Calabria) por tener su origen en un contexto urbano y no rural. Según la información que proporciona la página web de la sección parlamentaria antimafia italiana (*Sportello Scuola e Università. Commissione Parlamentare Antimafia*), los estudiosos de la etimología del nombre de esta organización no llegan a un acuerdo sobre su origen. La teoría más acreditada es que el término «camorra» provenga de la palabra «morra»; es decir, confusión o pelea. Por otra parte, tal como explica Sales (1993), «camorra» designaba, por una parte, a un juego callejero popular en Nápoles, y, por otra, a una especie de tasa que se pagaba para evitar que hubiera pelea mientras se desarrollaba el juego.

En su novela, Saviano (2006) expone que se trata de la organización más peligrosa y violenta de Italia:

Tremilaseicento morti da quando sono nato. La camorra ha ucciso più della mafia siciliana, più della 'Ndrangheta, più della mafia russa, più delle famiglie albanesi, più della somma dei morti fatti dall'ETA in Spagna e dell'IRA in Irlanda, più delle Brigate Rosse, dei NAR e più di tutte le stragi di Stato avvenute in Italia. La camorra ha ucciso più di tutti (Saviano, 2006: 138).

La versión traducida al español, publicada en 2007, lo refleja como se expresa a continuación:

Tres mil seiscientos muertos desde que nací. La Camorra ha matado más que la mafia siciliana, más que la 'Ndrangheta, más que la mafia rusa, más que las familias albanesas, más que el total de los muertos causados por ETA en España y por el IRA en Irlanda, más que las Brigadas Rojas, más que los NAR y más que todos los

crímenes de Estado cometidos en Italia. La Camorra ha matado más que nadie (Saviano, 2007: 115).

Según un informe de la Oficina Europea de Policía (Europol, 2013), la Camorra es un grupo horizontal de clanes y familias que actúan de manera independiente y que, al carecer de una estructura jerárquica superior que medie en los conflictos entre los clanes, son muy propensos a enemistarse entre sí.

Según la Sección Antimafia del Parlamento Italiano en Nápoles, actúan alrededor de cien clanes camorristas, la mayoría compuestos por miembros de la misma familia, y cada uno opera en un ámbito territorial muy bien definido (frecuentemente, el territorio equivale a uno o más barrios de Nápoles). Tal y como indica el procurador nacional antimafia Piero Grasso (2007), los grupos camorristas han creado barrios que funcionan como estados a pequeña escala a través de la construcción de barricadas fortificadas para evitar que la policía y los clanes rivales accedan a los territorios donde operan. Estos pequeños estados tienen sus propias leyes y quienes las incumplen se someten a penas muy estrictas, incluida la muerte.

Entre las actividades de la Camorra, tanto Paoli (2003) como la Europol (2013) y la Sección Antimafia del Parlamento italiano identifican el narcotráfico, el tráfico de residuos tóxicos e industriales (control de vertederos ilegales e infiltraciones en las actividades de descontaminación), la extorsión, la usura, la falsificación de productos, así como la infiltración en el sector de las administraciones locales, donde controlan la asignación de concesiones públicas.

Según la memoria semestral de 2024 de la *Direzione Investigativa Antimafia* (DIA o «Dirección de Investigación Antimafia», en español), en Nápoles el poder está dividido entre tres clanes: Alleanza di Secondigliano (formado por las familias Mallardo, Contini-Bosti y Licciardi), el clan Mazzarella y el clan Di Lauro. La familia protagonista de *Gomorra - La serie* está inspirada en este último clan, como indica el periodista Scala (2023) en el periódico nacional italiano *Il Corriere della Sera*.

Resulta relevante mencionar un último aspecto de la Camorra que se ve reflejado en el objeto de estudio. Desde sus inicios, esta organización mafiosa ha empleado el simbolismo católico de manera instrumental, creando una versión distorsionada de la religión que se manifiesta como una religiosidad primitiva y supersticiosa (Dino, 2010). Por este motivo, *Gomorra - La serie* está plagada de alusiones a figuras como la Virgen

María o el Padre Pío de Pietrelcina, las cuales se presentan en contraste con sus actividades delictivas cotidianas (Antonello, 2016). La presencia de elementos iconográficos religiosos, especialmente del catolicismo, constituye un rasgo habitual en las representaciones del crimen organizado de Italia (Antonello, 2016).

Según Dino (2010), durante las celebraciones en honor a los santos patronos, los miembros de la mafia realizan generosas donaciones económicas, lo que, por una parte, les sirve para exhibir su poder (aprovechan cualquier oportunidad para conseguir prestigio y aceptación social), y, por otra, responde a sus creencias supersticiosas. En estas procesiones, suelen participar ataviados con hábitos de hermandad y cargando imágenes sagradas sobre los hombros. Asimismo, su influencia se manifiesta mediante su capacidad financiera y sus recursos económicos; por ejemplo, en el séptimo episodio de la primera temporada, cuando Doña Imma sabe que la estatua de la Virgen María de la plaza que ella gobierna está rota, financia su reposición y organiza una procesión, con lo que conquista el favor y la simpatía de todo el barrio.

La influencia de la religión en el universo de la Camorra se manifiesta también en el espacio doméstico. Los hogares de los mafiosos, así como sus refugios para eludir a las autoridades, están saturados de elementos y símbolos religiosos. Dino (2010) presenta dos casos ilustrativos: en el primero relata cómo la DIA logró localizar a un mafioso en su escondite, donde conservaba imágenes religiosas, la Biblia y los Evangelios, y donde había creado una pequeña capilla personal equipada con reclinatorios y pinturas religiosas; en el segundo caso, describe la residencia de un jefe mafioso que había ordenado construir un pequeño altar y una capilla devocional que contaba con una imagen de la Virgen y diez asientos.

4.1.2.2. Nápoles

En su novela, Saviano (2006) subraya que los italianos desconocen la gran mayoría de los acontecimientos relacionados con la Camorra puesto que estos no suelen trascender el ámbito local de Nápoles. La publicación de la obra, así como sus posteriores adaptaciones cinematográficas y televisivas, han contribuido a visibilizar dichas actividades delictivas y a poner de relieve la dimensión más oscura de la ciudad. De este modo, se ha dotado de nombre e imagen a barrios y edificios tristemente célebres por las acciones criminales de la Camorra (Cavaliere 2010).

Los episodios que conforman nuestro corpus se desarrollan, principalmente, en los barrios de Secondigliano y Scampia, que Brodesco y Mattiucci (2017) han descrito como dos de los barrios más poblados de Nápoles, con enormes infraestructuras, muchos parques públicos abandonados diseminados por todo el territorio y una cárcel. Destacan también que, en particular, Scampia ha sido, tradicionalmente, el barrio con la mayor tasa de desempleo de Nápoles (entre el 50 % y el 75 % de la población). No es de extrañar que las dinámicas que han gobernado estos barrios, perfectamente representados en *Gomorra – La serie*, hayan estado relacionadas con el tráfico de drogas.

El centro neurálgico de los acontecimientos sucedidos en la serie son los edificios de *le Vele* («las velas», en español), un elemento que se tratará en el análisis de los referentes culturales de los episodios estudiados, más adelante. El edificio se denomina así por su forma, que evoca las velas de una embarcación. Este complejo urbano está en el centro de los juegos de poder de las familias camorristas y de los clanes. *Le Vele* se convierte, así, en escenario de una guerra no solo para ganar una posición en la jerarquía camorrista sino también para apoderarse de Secondigliano y Scampia y del control de todo el territorio de los suburbios del norte de Nápoles (Brodesco y Mattiucci, 2017). Tal como se observa en las imágenes de la serie televisiva, *le Vele* se refleja como una enorme estructura inacabada en medio de la nada formada por siete edificios (conocidos como *le sette case* o *i sette palazzi*) (Brodesco y Mattiucci, 2017). Cuatro de estos edificios fueron destruidos en 1997, 2000, 2003 y 2020, respectivamente. En un intento de poner fin a la criminalidad en la zona, en 2020 se demolieron dos más y se conservó uno para una futura reconversión (Ansa, 2020).

Las imágenes que nos proporciona la serie sobre el tráfico de droga nos enseñan un retrato preciso de las técnicas que utilizan los camorristas para el contrabando y, una vez más, Nápoles se convierte en la protagonista visual. Como afirman Brodesco y Mattiucci (2017), se percibe cómo se organiza el tráfico de droga según el espacio con el fin de proteger a los traficantes de una posible intervención de la policía. Los traficantes se esconden detrás de ventanas enrejadas y en sitios estratégicos que les dan la posibilidad de huir por una puerta trasera. Venden droga a través de grietas en las paredes y tienen centinelas en los tejados de los edificios anexos para avisar de cualquier movimiento sospechoso a través de mensajes codificados (como gritos o silbidos).

Brodesco y Mattiucci (2017) insisten también en que Nápoles es una protagonista más de la serie. Los *vicoli* (*o 'vico* en napolitano) son mucho más que callejones: determinan múltiples puntos de vista sobre el vecindario y sobre los espacios públicos, que quedan sujetos a las normas de la familia o del clan que gobierna ese territorio. Los jefes locales pueden utilizarlos para eventos públicos (procesiones o funerales) o eventos privados (en el episodio 3 de la primera temporada, Gennaro Savastano ocupa la plaza de *le Vele* como marco para el desarrollo de un concierto bajo el balcón de la joven por la que se siente atraído). Desde los balcones de los *vicoli*, sus puertas y sus sótanos, se garantiza el control de los movimientos y acontecimientos que tienen lugar en ellos. Incluso se puede controlar la entrada de foráneos.

Otro elemento de gran relevancia de los barrios de Nápoles es la *piazza* («la plaza»), fundamental en la economía camorrista (Brodesco y Mattiucci, 2017). La plaza no es solo un espacio público, sino un mundo donde acontecen relaciones, intercambios y afiliaciones. La *piazza di spaccio* (la plaza donde se trafica con la droga) está totalmente reconstruida según su función en las actividades delictivas: tiene barricadas, está blindada y controlada por personas que transitan en motocicleta. A veces también están implicados los habitantes que viven a su alrededor (por ejemplo, como centinelas en los balcones de los edificios anexos a la plaza para controlar los movimientos del exterior).

Noto (2016) relata que otro espacio clave típico de Nápoles y muy presente en la serie es el interior de las casas de los miembros de los clanes camorristas y de las familias de la Camorra. Desde el interior de sus domicilios, los camorristas ostentan su poder tanto a nivel familiar como criminal (Noto, 2016). Las casas, en contraposición con la decadencia y la pobreza de los barrios, están muy decoradas y pueden presentar un estilo más tradicional o contemporáneo donde no faltan adornos dorados.

4.1.3. Características sociolingüísticas

4.1.3.1. El papel de los referentes culturales en la serie

En *Gomorra – La serie*, los referentes culturales desempeñan un papel esencial en la construcción del realismo narrativo, similar al de la obra literaria de Saviano, pero amplificado por los recursos visuales y sonoros que aporta el medio audiovisual. Los nombres de barrios, calles, edificios emblemáticos, zonas de delincuencia y narcotráfico o alusiones religiosas y rituales no solo refuerzan la verosimilitud del relato, anclándolo

en un territorio concreto, sino que también construyen una imagen del poder profundamente enraizada en la cultura napolitana contemporánea. La serie convierte el espacio urbano en un personaje en sí mismo: los pasillos de cemento, los altares improvisados o los edificios abandonados se muestran como huellas materiales de una sociedad marcada por la violencia y la desigualdad. Al mismo tiempo, las alusiones culturales y religiosas (procesiones, iconografía cristiana, relaciones de parentesco espiritual, etc.) se incorporan a la narrativa para mostrar cómo la Camorra se apropia de los símbolos identitarios del territorio y los utiliza como instrumentos de legitimación moral y control social. Así, en *Gomorra – La serie*, los referentes culturales operan no solo como marcadores de autenticidad, sino como mecanismos narrativos y visuales que revelan la compleja fusión entre tradición, territorio y criminalidad en la experiencia napolitana.

4.1.3.2. El papel del lenguaje soez en la serie

En *Gomorra – La serie*, el uso del lenguaje soez por parte de los miembros de los clanes mafiosos es una constante que no pasa desapercibida y constituye un elemento fundamental en la caracterización de los personajes y de su sociolecto, así como en la representación de la marginalidad criminal en la que se desarrollan sus acciones y tienen lugar sus discursos (Adams y Vedaschi, 2025). La gran abundancia de expresiones vulgares, por tanto, no parece responder a un afán transgresor, sino que desempeña funciones sociopragmáticas muy concretas: en la dimensión diegética, contribuye a la verosimilitud de los personajes y los contextos en los que están inmersos; mientras que, en el plano extradiegético, participa en la producción de significado reforzando la crítica social implícita en la obra.

En el universo camorrista que representa la serie, la agresividad y vulgaridad verbal se presenta como un mecanismo de afirmación jerárquica y de pertenencia al grupo. En este sentido, los insultos y las expresiones soeces ayudan a construir y consolidar identidades criminales, reproduciendo las jerarquías simbólicas en las que se basa la estructura mafiosa. Al mismo tiempo, este registro lingüístico muestra al espectador la crudeza material y simbólica del entorno narrado. Esta elección estética vincula la serie con una tradición de realismo crítico que busca retratar el contexto social. Por otra parte, el predominio del lenguaje soez contribuye a naturalizar la degradación moral del contexto

representado, reflejando un mundo en el que las normas sociales convencionales no tienen cabida.

4.1.3.3. El papel de los apodos en la serie

Los apodos son parte intrínseca del mundo criminal retratado por *Gomorra – La serie*, donde se usan para identificar a los miembros de los clanes, y tienen funciones identificativas y jerárquicas. A menudo tienen también un componente de burla, respeto o miedo (Giuntoili (2018). Como explica Saviano (2006) en su novela y desarrollan posteriormente Bianchi (2013) y Giuntoli (2018), en la jerga napolitana, en general, y en el contexto mafioso, en particular, ciertos apodos suelen tener una intención sarcástica o reflejar una característica muy destacada del personaje. Es habitual en la cultura napolitana y en ambientes criminales como el que se retrata en *Gomorra – La serie* usar apodos con significado inverso a la cualidad de la persona o con sentido humorístico. En el primer caso, la función es señalar la identidad y, en el segundo, burlarse del individuo en el seno del grupo. Otros apodos típicos de la Camorra son más descriptivos y sirven para identificar rápidamente a alguien por sus rasgos físicos distintivos. También hay apodos más bien simbólicos asociados al carácter o la personalidad de la persona o, incluso, relacionados con acontecimientos pasados, alguna anécdota particular o habilidades específicas. Por lo tanto, atendiendo a la clasificación de apodos de López Mozos Jiménez (2018) (mencionada en 2.3.2.2), estos mote entraran fundamentalmente en los siguientes tipos: «categorías físicas», «rasgos metafóricos o metonímicos», «rasgos de tipo moral o relacionados con el comportamiento social» y «relacionados con una anécdota o situación biográfica concreta». El uso de estos apodos, sin duda, aporta a la serie una gran dosis de realismo sociocultural, y refuerza el tono y la autenticidad del entorno criminal que reproduce (Cruz García y Vedaschi, 2023).

4.1.3.4. La alternancia entre napolitano e italiano en la serie

El napolitano es el elemento central del realismo de *Gomorra – La serie*. Como afirmara hace ya cinco décadas Salvi (1975), una lengua constituye una dimensión fundamental del ser humano y de los pueblos, pues encierra no solo un repertorio de signos, sino también una auténtica y propia concepción del mundo. Tomar la decisión de escribir los diálogos en dialecto napolitano no fue una tarea fácil por parte de los guionistas por motivos comerciales, ya que el público al que se destina la serie es mucho más amplio

que el que entiende el napolitano y no necesita leer los subtítulos, por tanto. Sin embargo, esta autenticidad describe perfectamente la historia, la psicología y el desarrollo de los personajes en su hábitat (Brodesco y Mattiucci, 2017).

En algunas escenas de nuestro corpus, el dialecto napolitano convive con el italiano estándar, empleado normalmente por los personajes que no forman parte de la Camorra (por ejemplo, el asesor comercial de los Savastano, que vive en Milán, o los policías). El hecho de que ciertos personajes no puedan hablar napolitano, a menudo, obliga a los protagonistas a hablar italiano estándar cuando interactúan con ellos. A nivel macrolingüístico, entonces, el napolitano se caracteriza por su propia función de hilo que une entre sí a los personajes y que los vincula al barrio y al mundo de la Camorra, marcando, con ello, límites sociales (Corveddu, 2018).

La alternancia entre el napolitano y el italiano en *Gomorra – La serie* funciona como un marcador sociolingüístico que establece jerarquías dentro del relato. El uso del napolitano predomina en los espacios íntimos, familiares o entre miembros del clan, donde el dialecto simboliza la lealtad al grupo. En cambio, el italiano estándar aparece en contextos formales, en negociaciones con agentes externos al propio clan o cuando los personajes buscan proyectar una imagen de autoridad o legitimidad institucional. Este cambio de código reproduce las dinámicas de inclusión y exclusión propias de las organizaciones cerradas y crea fronteras lingüísticas que también afectan la experiencia del espectador a través de los subtítulos. Así, la serie convierte el lenguaje en un medio expresivo para representar relaciones de poder, identidad territorial, social y cultural.

4.1.4. Características lingüísticas del dialecto napolitano

A continuación, se proporciona una descripción del dialecto napolitano que su especificidad frente al italiano estándar, lo que ayudará a entender que su uso en la serie presenta una dificultad añadida para la traducción. Establecer equivalencias entre lenguas y culturas distintas, cuando se trata de aspectos propios de determinadas variedades lingüísticas, no siempre da lugar a una traducción adecuada. Para esta descripción, nos basamos en el estudio de Ledgeway (2009), *Grammatica diacronica del napoletano*, atendiendo a la división en los siguientes niveles: prosódico, fonético y fonológico, morfosintáctico y léxico.

4.1.4.1. Nivel prosódico

El napolitano se caracteriza por la presencia excepcional de un acento secundario en la última silaba, como, por ejemplo, en la expresión *veneno cchiù doppo* ['venənə kkjud 'dop.pə], lo que equivale en italiano estándar a *vengono più tardi* y en español a «vienen más tarde». Además, también presenta un patrón de entonación descendente a partir de la silaba acentuada, para marcar las declarativas y las interrogativas parciales, y un tono ascendente-descendente, para marcar las interrogativas que requieren «sí» o «no» como respuesta.

En cuanto al acento, este dialecto se caracteriza por un ritmo basado en la ocurrencia de silabas acentuadas a intervalos regulares. En napolitano hay una clara distinción entre las vocales tónicas y átonas. Estas últimas resultan más breves que las correspondientes tónicas cuando se encuentran en una posición postónica. Esta menor fuerza articulatoria típica de las vocales átonas se manifiesta con frecuencia en su desaparición o, incluso, en la desaparición de la sílaba átona completa, como se aprecia en la palabra *adderetro* (ad+de+retro) [*dietro*, en italiano estándar, y «detrás», en español], que se pronuncia [ar're:to].

A nivel de la palabra, el acento no puede estar más allá de la antepenúltima sílaba, como se muestra en los siguientes ejemplos: *scàrreca* (esdrújula) (*scarica*, en italiano estándar, y «descarga», en español), *scarrecàje* (llana) (*scaricai* o *scaricò*, en italiano estándar, y «descargué» o «descargó», en español) y *scarrecà* (aguda) (*scaricare*, en italiano estándar, y «descargar», en español).

Conviene señalar que el fenómeno de la agudización en posición postónica se manifiesta en distintos contextos. Se observa, por ejemplo, en las formas imperativas de segunda persona de singular, como en *aspè*, en lugar de *aspetta* («espera», en español). Asimismo, aparece en el vocativo de sustantivos comunes y nombres propios, como en *duttò* frente a *dottore* («doctor», en español) o *Mari* frente a *Maria*.

4.1.4.2. Nivel fonético y fonológico

En este nivel, a diferencia del italiano estándar, podemos encontrar la apócope de los sustantivos (propios y comunes) y los verbos (infinitivos y conjugados), así como la aféresis, fenómeno propio del napolitano que consiste en poner un apóstrofo al principio

de la palabra. Algunos ejemplos extraídos de la serie los encontramos, respectivamente, en el uso apocopado frecuente *Gennà* (del nombre propio en italiano estándar *Gennaro*) y en el adverbio napolitano ‘ndo (transformación mediante aféresis de *ando*, del italiano estándar *dove*; es decir, «dónde», en español).

Destaca también como particularidad del napolitano el fenómeno lingüístico de la metafonía, por el cual la vocal tónica se modifica a causa de la vocal de la sílaba final de la palabra. Se produce principalmente en el cambio de género (‘*A cammarèra* > ‘*O cameriére*; «la camarera» > «el camarero», en español), en el cambio de número (‘*O pesce* > ‘*E pisci*; «el pez» > «los peces»), en la segunda persona del singular de los verbos (io *cunzèrvo* > tu *cunziérvì*; «yo conservo» > «tú conservas»), en el plural de los sustantivos y adjetivos con desinencias –e (‘*O ponte* > ‘*e puónti*; «el puente» > «los puentes»), entre otros.

4.1.4.3. Nivel morfosintáctico

Mientras que el italiano estándar tiene dos géneros (femenino y masculino), el napolitano tiene tres: femenino, masculino y neutro. Se consideran de género neutro los sustantivos que designan objetos inanimados, los infinitivos sustantivados y los sustantivos que representan conceptos abstractos o cualidades; el artículo que se utiliza en estos casos es ‘*o*. Los artículos determinados en italiano estándar son *il*, *lo*, *la*, *i*, *gli*, *le*, mientras que en napolitano ‘*o*, *l'*, ‘*e*, *ll'*, ‘*a*, ‘*e*. Por otra parte, los artículos indeterminados en italiano estándar *un*, *uno*, *un*, *un'* se convierten en *nu*, *n'*, *na* en dialecto napolitano.

Cabe destacar también la posposición de los posesivos en los enunciados. En *Ma chilli so sordi nostri!* («Pero ¡ese es nuestro dinero!», en español), ejemplo extraído del episodio 5 de la primera temporada de la serie [33:39], *nostri* («nuestros») se encuentra al final de la oración, cuando, según las normas de la gramática italiana, debería ubicarse antes de *sordi* («dinero»).

Otra diferencia destacable del dialecto napolitano con respecto al italiano estándar la encontramos en la formación del superlativo. Mientras que en italiano estándar se añade al adjetivo el sufijo *-issimo*, en napolitano se dobla el adjetivo: en lugar de *buonissimo*, el superlativo de *buono* en napolitano es *buono buono*.

En cuanto a los verbos, también existen diferencias. El futuro (*vengo dimane* por *verrò domani*: «llegaré mañana», en español) y el subjuntivo (*tu vuó ca vengo cu tte* por *tu vuoi che io venga con te*: «tú quieras que yo vaya contigo») se expresan mediante el presente de indicativo; el condicional (*me facesse nu bbellu vestito, si tenesse 'e sordi* por *mi farei un bel vestito, se avessi i soldi*, «me haría un bonito vestido si tuviera dinero») se sustituye por el pretérito imperfecto de subjuntivo.

Por otra parte, en napolitano es habitual la presencia del complemento directo precedido por la preposición *a*, considerada errónea en italiano estándar. El enunciado italiano *Salutami tua sorella!* correspondería al napolitano *Salutame a ssorrata!* («¡Dale recuerdos a tu hermana!»).

En lo que respecta a la fórmula de tratamiento formal equivalente al pronombre «usted» en español, el dialecto napolitano recurre a *voi*, que en italiano estándar corresponde a la segunda persona del plural («vosotros» en español). En cambio, el italiano estándar emplea el pronombre *Lei*. El uso de *voi* en napolitano posee un valor sociopragmático, pues señala una relación de distancia y formalidad entre los interlocutores, de manera análoga a lo que sucede con *Lei* en el italiano estándar. En el episodio 3 de la primera temporada [10:40] Zecchinetta está hablando por teléfono con Don Pietro y cierra la conversación diciendo *Voi siete il numero uno!*, que en italiano estándar correspondería a *Lei è il numero uno!* («¡Usted es el número uno!», en español).

Al contrario que en el italiano estándar, el napolitano se caracteriza por la alternancia de los verbos *essere* y *stare*. El verbo *stare* en la acepción de *essere* en dialecto napolitano desempeña las funciones de verbo copulativo en alternancia con *essere*. En el episodio 12 de la primera temporada [21:37] nos encontramos con el enunciado *Do 150 mila euro a chi mi dice dove sta nascosta quella merda di Ciro di Marzio* (en español, «Voy a dar 150 mil euros a quien me diga dónde está esa mierda de Ciro di Marzio»). En este ejemplo se aprecia el error gramatical que comete Gennaro cuando habla en italiano estándar influido por el napolitano: en lugar de decir [...] *dove è nascosta quella merda di Ciro di Marzio*, emplea el verbo *stare*.

4.1.4.4. Nivel léxico

En cuanto al léxico, las interferencias se producen de manera más evidente. El corpus contiene muchas unidades léxicas marcadas de manera diatópica como *Don/Donna*

(*Signor/Signora* en italiano estándar y «Don/Doña» en español); *fetente* (*infame*, en italiano estándar, y «vil, infame», en español), *faticá* (*lavorare*, en italiano estándar, y «trabajar», en español), *Maronna* (*Madonna*, en italiano, y «Virgen», en español), entre otras.

También el napolitano cuenta con expresiones reconocidas en toda Italia, como *guaglione*, que significa *ragazzo* («chico»), y que a menudo se refiere también a un joven que trabaja como dependiente en una tienda. Cabe destacar que existe solo en masculino, pues su equivalente femenino es *figliola* (*ragazza*, en italiano estándar, y «chica», en español). *Scugnizzo*, por su parte, denota un niño callejero y desharrapado que corretea con sus amigos por los callejones de Nápoles. No tiene traducción directa al italiano estándar.

Algunas palabras napolitanas han ido modificándose con el paso del tiempo, como *chiattillo*, que en italiano estándar se corresponde con *piattola* («ladilla», en español). En un contexto escolar significa «empollón», pero en la jerga actual designa a una persona adinerada o que actúa como tal llevando ropa de marca.

Además, el napolitano contiene palabras que no tienen traducción al italiano estándar. Un caso es el sustantivo empleado en la serie *cazzimma*, que se refiere a una mezcla de astucia y oportunismo a toda costa, con una connotación de maldad o egoísmo. Otro ejemplo es el de *'ntalliato*, que indica un estado de alineación mental momentánea. Existe también el verbo *'ntallià*. Encontramos también falsos amigos, como *pazzariello*, que se parece al italiano estándar *pazzo* («loco», en español), pero que en napolitano alude a una persona juguetona y alegre.

4.1.5. *Revisión de estudios previos de la obra*

Empezamos este apartado poniendo de relieve que la literatura sobre el análisis lingüístico de la serie es bastante escasa, sobre todo, en la versión doblada al español. Por su parte, la novela y la película han sido objeto de análisis de algunos estudiosos. A continuación, presentamos los estudios encontrados, que abordan aspectos relacionados con la traducción de la novela y su adaptación, así como con la traducción de las películas y la serie de televisión, ámbito este último de especial relevancia para nuestro estudio.

En lo que respecta a la novela, Caliendo (2014) orienta su investigación a la traducción al inglés. A través de un análisis contrastivo con el TO (publicado en italiano estándar, a

diferencia de la serie y la película) y mediante un enfoque descriptivo y empírico basado en las unidades léxicas, analiza los referentes culturales vinculados con la Camorra con el fin de determinar cómo se trasladan a la LM. Puesto que el contexto sociocultural descrito en la novela italiana es muy distante de las experiencias del público meta (el TO está plagado de referencias culturales y significados implícitos), el proceso de traducción resulta particularmente complejo. Caliendo concluye que la versión inglesa no logra transmitir una representación cultural de la Camorra, pues los términos específicos relacionados con ella se sustituyen por opciones estereotipadas. Asimismo, señala la presencia de un error de carácter diatópico y diastrático: la traducción recurre con frecuencia a referencias propias de la mafia siciliana.

El tránsito de la novela al medio audiovisual lo aborda Dusi (2019), que describe el proceso de adaptación de la novela a la película, primero, y luego a la serie televisiva. Su interés principal de análisis lo constituyen las relaciones semióticas e interpretativas a la hora de adaptar un texto escrito para cine y televisión. Aunque el trabajo de este autor trata sobre cuestiones cinematográficas técnicas, resulta relevante su visión de la ciudad en la que se desarrollan las acciones no solo como escenario, sino como un personaje más. Afirma que filmar en lugares reconocibles permite trasladar a la obra audiovisual la complejidad narrativa de la novela, moviéndose entre la ficción autobiográfica y la no ficción, y reforzando el realismo. En este contexto, los espacios urbanos (con *Le Vele* como telón de fondo permanente) contrastan con las lujosas casas de los jefes de la Camorra, decoradas de manera recargada (con imágenes del Padre Pío o de la Virgen María, muebles de imitación Luis XIV y un exceso de dorados, mármol y terciopelo). Estos elementos resultan interesantes puesto que este contraste visual entre la pobreza de los espacios urbanos y la ostentación de las residencias de los jefes camorristas encuentra un correlato en el plano lingüístico, cuyos diálogos no solo reproducen las diferencias sociales, sino que también reflejan la distancia entre quienes detentan la autoridad y quienes la obedecen. Las variaciones en el habla de los personajes, mediante el registro o el léxico, actúan como un recurso complementario que subraya las jerarquías internas, reforzando la manera en que la serie construye las relaciones de poder tanto en el espacio como en el lenguaje.

En lo que respecta a la traducción de la película, los estudios se han centrado en el subtulado, sobre todo al inglés. Cavaliere (2010) analiza el enfoque y las técnicas de

traducción utilizadas en los subtítulos de la versión inglesa de la película y estudia su impacto en las percepciones de los receptores de la CM. Entendiendo que la subcultura de la Camorra constituye un elemento clave, la autora alude a Bartoll (2006), que sugiere que el paso de un dialecto a una lengua estándar debería indicarse en los subtítulos explicitando el enunciado en dialecto entre paréntesis, en otro color o en cursiva, por ejemplo. En el caso de *Gomorra*, el público de habla no italiana no está acostumbrado al sonido y al ritmo del italiano estándar y ni siquiera se daría cuenta de que la lengua vehicular de la película no es el italiano sino el dialecto napolitano, así que todos los diálogos están en inglés estándar. Como conclusión, Cavaliere afirma que, mientras que el público italiano (que ve la película subtitulada en italiano estándar) puede comprender todos los aspectos culturales y lingüísticos transmitidos en los subtítulos por cercanía cultural, la estandarización lingüística de los subtítulos ingleses no transmite los aspectos socioculturales del original (por ejemplo, el analfabetismo de algunos personajes o su falta de fluidez).

Caprara y Sisti (2011) llevan a cabo el único estudio dedicado a la traducción al español para el doblaje y el subtitulado de la película. Tras analizar las técnicas de traducción en ambas modalidades, llegan a la conclusión de que la variación dialectal se pierde tanto en el doblaje como en el subtitulado, ya que es difícil encontrar un dialecto equivalente en la LM.

El estudio combinado de la traducción de la película y de la serie televisiva ha sido abordado en un trabajo posterior de Cavaliere (2019), que analiza las técnicas de traducción empleadas para transmitir el lenguaje soez en las versiones subtituladas al inglés de ambos productos audiovisuales. La conclusión general es que los subtítulos permiten transmitir el significado denotativo de las expresiones soeces pero, al no existir traducciones al inglés de los elementos en dialecto napolitano, muchas de las referencias socioculturales específicas presentes en el TO tienden a permanecer opacas y los matices sociopragmáticos de las expresiones soeces suelen atenuarse o incluso desaparecer.

En lo que respecta a la traducción de la serie, exclusivamente, que es lo más relevante para los propósitos de esta tesis doctoral, son pertinentes los estudios de Fruttaldo (2017a; 2017b) y Raffi (2017). Fruttaldo (2017a), concretamente, estudia la subtitulación de la primera temporada de la serie en inglés. Se centra en la recepción transcultural y en cómo los personajes principales se construyen lingüísticamente en el contexto de los subtítulos

italianos e ingleses. Utiliza un enfoque cuantitativo para destacar las peculiaridades lingüísticas de cada uno en los subtítulos italianos e ingleses y sigue el modelo de análisis de la identidad de los personajes de ficción televisiva de Bednarek (2010) mediante el análisis de palabras claves. El autor analiza personajes relevantes de la serie, como los patriarcas de la familia Savastano (Imma y Pietro) y su enemigo (Salvatore Conte). En otro trabajo del mismo año, el autor (2017b) estudia el proceso de construcción de la identidad de cada personaje de la familia Savastano (Gennaro, Don Pietro y Donna Imma) a través de los recursos lingüísticos que utilizan. Según la investigación de Fruttaldo (2017b), la identidad de Don Pietro se construye en torno a la imposición de su autoridad y a su sentimiento de comunidad mediante el uso del pronombre *noi* («nosotros»). Dicha identidad, además, como jefe del clan, está estrechamente ligada al territorio que controla, a su propia persona y su poder, que protege frente a amenazas externas. Así, los ataques a su territorio están representados como ataques a su propia persona. En cuanto a Donna Imma, el liderazgo constituye un factor importante en la forma en que construye su identidad como jefa del clan. A diferencia de su marido, Pietro, utiliza el pronombre de segunda persona del singular *tu* («tú») como forma de imponer directamente su autoridad, una clara declaración de dónde reside el poder en las relaciones que establece. La lista de palabras clave del personaje de Gennaro Savastano revela su preocupación exclusiva por sus deseos y preocupaciones personales, lo que manifiesta mediante verbos modales que transmiten una marcada voluntad y la prominencia del pronombre personal de primera persona del singular. Además, Gennaro utiliza estrategias lingüísticas que emplean predominantemente Don Pietro y Doña Imma. Por lo tanto, en cierto modo, Gennaro parece encarnar lingüísticamente una figura híbrida de jefe de clan, que combina los elementos que emplean Don Pietro y Doña Imma para afirmar su autoridad.

Raffi (2017), por su parte, analiza las técnicas empleadas para el tratamiento de las referencias culturales extralingüísticas de la serie en la versión subtitulada al inglés. Divide en ocho categorías los elementos culturales hallados: nombres propios y apellidos, apodos y epítetos, honoríficos, comida, estilos de vida, nombres geográficos, estructuras sociales y, por último, unidades de medida. Llega a la conclusión de que la técnica más utilizada es la traducción literal, lo que confirma una tendencia a preservar el sabor napolitano de la serie. Ambas versiones resultan exóticas pues conservan elementos napolitanos, que son opacos para el público anglófono.

En su estudio de la traducción para subtitulado al inglés de *Gomorra – La serie*, Bruti y Ranzato (2019), al analizar elementos léxicos del dialecto napolitano, observan que estos se estandarizan; es decir, los subtítulos adoptan un enfoque homogéneo con respecto al dialecto que conlleva la pérdida sistemática del potencial semántico original, pues no se implementan recursos orientados a conservar la especificidad cultural que caracteriza determinadas expresiones dialectales.

Los estudios de Raffi (2017) y Fruttaldo (2017a; 2017b) centrados en la subtitulación al inglés de la serie difieren en gran medida del que describimos en esta tesis doctoral. La diferencia fundamental radica en sus objetivos y metodologías: el primero adopta un enfoque centrado en la caracterización lingüística de los personajes, analizando los patrones discursivos que configuran su construcción textual; el segundo se configura como un estudio de corte traductológico que busca determinar las técnicas de traducción predominantes en el traspaso de elementos culturales hacia los subtítulos en lengua inglesa, sin profundizar en el análisis pragmático y de significado de dichos referentes. Si bien este segundo trabajo comparte con nuestro estudio el hecho de observar la versión subtitulada al inglés de los referentes culturales, incluye en su análisis elementos que realmente no constituyen rasgos culturalmente específicos de la cultura del TO, lo cual podría limitar la precisión de sus resultados. En nuestro caso, además, hacemos un estudio comparativo de la versión en inglés y de la versión en español.

4.2. Metodología

4.2.1. Descripción del proceso de recopilación y análisis del corpus

La proliferación de producciones audiovisuales italianas protagonizadas por personajes que emplean variantes dialectales regionales, en lugar del italiano estándar, constituye un fenómeno lingüístico y traductológico de creciente relevancia, tal como hemos mencionado en el apartado 3.8. Este escenario nos ha dado la oportunidad de observar dichas manifestaciones desde una perspectiva actual y de abordarlas como un desafío traductológico de relevancia investigadora.

Como se ha especificado con anterioridad, se ha seleccionado como objeto de estudio el producto audiovisual *Gomorra – La serie* (2014-2021), cuya idoneidad queda justificada en el apartado 1.1. El objetivo del estudio es el de averiguar si se traslada y en qué medida, el componente cultural que rodea la trama de la serie a los TM; concretamente, se trata

de determinar qué técnicas se han aplicado a la hora de trasladar a la versión doblada al español y la subtitulada al inglés los referentes culturales y ciertos aspectos propios de la variación lingüística, que incluyen el lenguaje soez, los apodos y la alternancia de códigos lingüísticos en el TO, donde uno de ellos es el que en el ámbito de la traducción se denomina «L3».

El corpus de nuestro estudio lo compone un conjunto de diálogos en cuatro idiomas: por un lado, el napolitano y, en menor medida, el italiano estándar del TO, que se mezclan en los diálogos de los personajes, y, por otro, el español (en la versión doblada) y el inglés (en la versión subtitulada) de los TM. Para el estudio del lenguaje soez, de los apodos y de la L3 se ha analizado la primera temporada (12 capítulos de 50 minutos cada uno); mientras que para el de los referentes culturales se han analizado las primeras dos temporadas (24 capítulos de 50 minutos cada uno) para contar con un número más representativo de casos.

En el proceso de recopilación de los diálogos del TO, para facilitar y agilizar la tarea de identificar y registrar los elementos de análisis, se contactó formalmente por correo electrónico con la cadena televisiva SkyAtlantic y la productora Cattleya, con el fin de solicitar su colaboración proporcionándonos los guiones originales en dialecto napolitano. Al no obtener respuesta de la productora ni de la cadena televisiva, se contactó por el mismo medio con la traductora oficial de la serie al español, Alicia González-Camino Calleja, quien, debido a restricciones contractuales de confidencialidad y derechos de propiedad intelectual pertenecientes a la entidad productora, no pudo facilitarnos dichos documentos.

Ante esta limitación, se procedió al análisis sistemático mediante el visionado exhaustivo de todos los episodios a través de las ediciones oficiales comercializadas en formato de DVD en Italia, España y Reino Unido. Durante este proceso, se identificaron y registraron meticulosamente en tablas aquellos diálogos del TO que resultaban pertinentes según los parámetros de estudio establecidos en la investigación. Tras una primera aproximación analítica, se realizaron visionados subsecuentes con el propósito de verificar la exhaustividad y precisión de los datos recopilados, así como su adecuada clasificación según las categorías establecidas. Posteriormente, se procedió al análisis comparativo mediante el visionado de los episodios en sus versiones doblada en español y subtitulada

en inglés, transcribiendo sistemáticamente los diálogos pertinentes en estos idiomas para el análisis contrastivo de los diferentes aspectos estudiados.

Posteriormente, se llevó a cabo un análisis traductológico comparativo de cada uno de los casos identificados en el corpus de estos tres elementos, usando, en cada caso, el modelo de técnicas de traducción que mejor se ajuste al elemento en cuestión, tal y como se ha justificado en el apartado 3.6.

4.2.2. Método de análisis de los referentes culturales

En el caso de los referentes culturales, como ya se ha dicho, mientras que para los demás elementos de estudio nos hemos centrado en la primera temporada de la serie, se decidió extender el análisis a dos temporadas, puesto que estos aparecen de manera más heterogénea y remiten a una amplia variedad de realidades socioculturales propias del contexto napolitano (elementos gastronómicos, tradiciones religiosas, topónimos, prácticas sociales o alusiones históricas), cuya representación en la LM requiere soluciones traductológicas diversas. La ampliación del corpus, en este caso, ha permitido obtener una muestra más representativa y robusta de las técnicas de traducción utilizadas y ofrece una visión más completa de la forma en que se negocia la transferencia cultural en el doblaje al español y la subtitulación al inglés.

Para la descripción y el análisis de estos elementos, se ha elaborado una tabla en la que se recogen los casos encontrados en el TO, acompañados de una traducción literal al español con el fin de facilitar su comprensión al lector. Para identificar el tipo de referente cultural de que se trata en cada caso, nos hemos remitido a las categorías de Igareda (2011), pues la exhaustividad de su taxonomía nos permite incluir todos los elementos culturales posibles, tanto intralingüísticos como extralingüísticos: ecología, historia y estructura social, instituciones culturales, universo social, cultura material y aspectos lingüísticos culturales y humor (como se ha detallado en el apartado 2.2.2.).

En lo que respecta a la traducción de los referentes culturales, nos hemos basado en la clasificación de técnicas de traducción propuesta por Martí Ferriol (2013), pues ha resultado ser la más completa y la que mejor se adapta a los casos hallados en nuestro estudio, aunque no hemos encontrado casos de todas las técnicas que incluye. Recordemos que, de manera resumida, las técnicas empleadas de dicha taxonomía son las siguientes:

- Calco (traducción literal; además de calcos lingüísticos, también pueden encontrarse en el ámbito cultural).
- Equivalente acuñado (traducción aceptada en la LM, ya sea por uso o costumbre de los receptores o por su reconocimiento oficial).
- Omisión (ausencia en el TM de algún elemento del TO).
- Generalización (uso de un término más general para traducir un elemento del TO).
- Descripción (sustitución de un término del TO por una explicación en el TM).
- Amplificación (adición de información no presente en el TO para mejorar la comprensión del TM).
- Sustitución (sustitución de elementos lingüísticos del TO por elementos paralingüísticos en el TM, o viceversa).
- Adaptación (cambio de un elemento cultural de la CO por otro elemento cultural reconocible de la CM).
- Creación discursiva (sustitución por elementos que, fuera de contexto, no se considerarían como una traducción propiamente dicha del TO).

Sin embargo, puesto que quedan sin cubrirse algunos casos, hemos añadido una técnica más:

- Universalización absoluta [que proviene de *absolute universalization* (Chaume, 2012)] (reemplazo del referente del TO por otro más reconocido a nivel internacional y que, por tanto, resulte más accesible para el público meta).

4.2.3. Método de análisis del lenguaje soez

Para el estudio del lenguaje soez, se han recogido en una tabla los casos encontrados en el TO, acompañados de una traducción literal al español con el fin de facilitar su comprensión al lector. El lenguaje soez se ha clasificado atendiendo a la taxonomía de Fuentes-Luque (2015), ya descrita en el apartado 2.3.2.1., mediante la cual hemos podido determinar el sistema de referencia tabú específico al que pertenece cada elemento: sexual, escatológico, religioso, familiar y *nominalia*.

Además de identificar el sistema de referencia correspondiente en cada caso, se han analizado también las funciones de las expresiones soeces en el TO, para lo cual hemos adoptado las categorías establecidas por Allan y Burridge (2009), según se reflejan en obras de ficción (Xavier, 2024), que distinguen cuatro funciones fundamentales: abusiva,

expletiva, social y estilística. Para cada categoría funcional, tras presentar los datos cuantitativos de las ocurrencias de cada función en una tabla, se han expuesto algunos ejemplos ilustrativos extraídos del texto audiovisual analizado.

A su vez, para el estudio de la traducción del lenguaje soez del corpus de análisis se ha aplicado la clasificación de técnicas específicas para la traducción del lenguaje soez propuesta por Valdeón (2020), a la que hemos añadido la que denominamos «sustitución». Esta incorporación se debe a que hemos encontrado este fenómeno con una frecuencia significativa en nuestro corpus y no puede ser identificado con su taxonomía:

- Traducción literal (se usa el equivalente literal de la expresión soez del TO en el TM).
- Omisión (no se traslada al TM una expresión presente en el TO).
- Atenuación (se usa una expresión soez más suave en el TM que la empleada en el TO).
- Adición (se añade una expresión soez en el TM que no está presente en el TO).
- Intensificación (se cambia la expresión soez del TO por una aún más soez en el TM).
- Reemplazo por expresiones soeces (una expresión soez sustituye en el TM a una expresión informal o neutra del TO).
- Sustitución (una expresión soez del TO se sustituye por otra diferente en el TM sin que se aprecie ninguna diferencia en el nivel de vulgaridad).

Atendiendo a la Tabla 5 (apartado 3.6.3.), mientras que la aplicación de las técnicas de omisión y atenuación producen el efecto de mitigar el grado de vulgaridad del TO, y la adición, la intensificación y el reemplazo por expresión soez lo potencian, la técnica de sustitución, junto con la traducción literal, produce el efecto de preservarlo.

4.2.4. Método de análisis de los apodos

Los apodos (o *contronomi*) de la primera temporada de la serie también se han presentado a través de una tabla. Cada uno de ellos ha sido explicado para comprender su importancia en la historia. Al tratarse de un número reducido de elementos, pues se trata de los moteos que reciben los personajes de la primera temporada, se presenta el listado completo de los elementos hallados. Aunque son pocos los que se hallan en esta temporada, hemos optado por limitar el estudio de los apodos de los personajes a una sola temporada de la serie

porque dichos apelativos suelen fijarse desde las primeras apariciones y mantienen una notable estabilidad a lo largo de la narración. Por ello, ampliar el corpus a más temporadas, en principio, no aportaría información adicional significativa sobre las técnicas de traducción empleadas.

Para el estudio de la traducción de estos elementos, nos hemos basado en la taxonomía propuesta por Molina y Hurtado Albir (2002), que hemos adaptado a los propósitos de nuestro análisis, mediante la selección de las técnicas que se ajustan a la traducción de apodos. A efectos de este estudio, hemos denominado dichas técnicas de la siguiente manera:

- Conservación (transferencia del apodo a la CM sin ningún tipo de modificación)
- Naturalización (adaptación fonética del mote)
- Transformación (alteración parcial de un mote)
- Traducción (traducción literal del mote)
- Creación (invención de un mote)
- Trasplante cultural (sustitución del apodo original por uno de la CM).

Al igual que hemos hecho con otros elementos de análisis, hemos incluido dos técnicas adicionales, que tienden a la neutralización, para poder abarcar todos los casos presentes en el corpus:

- Traducción libre (traducción no literal pero coherente con el significado de la denominación original; a través de ella hemos podido identificar y describir los casos en los que una traducción literal que intentara reproducir el significado exacto del enunciado original habría dado lugar a una expresión no idiomática).
- Omisión (eliminación total de la alusión al apodo; técnica bastante usada en la TAV debido a las imposiciones técnicas de sus varias modalidades).

4.2.5. Método de análisis de la tercera lengua

En lo que respecta a la L3, nos hemos basado en la taxonomía desarrollada por Corrius (2005) y Corrius y Zabalbeascoa (2011). En el caso específico de *Gomorra - La serie*, se identificó una configuración lingüística particular donde el napolitano actúa como L1 y el italiano estándar funciona como L3. Esta inversión de la jerarquía lingüística

convencional, donde normalmente el italiano estándar constituiría la L1, responde a una estrategia narrativa deliberada para conferir autenticidad al universo representado.

El análisis se ha estructurado en torno a tres modalidades de alternancia lingüística que operan dentro del marco teórico establecido que hemos decidido llamar «multilingüismo intrapersonal», «monolingüismo» y «diálogo interlingüístico» y que definimos a continuación:

- Multilingüismo intrapersonal: se produce cuando un mismo personaje alterna entre italiano estándar y napolitano dentro de una misma intervención o escena. Esta práctica refleja lo que Corrius y Zabalbeascoa (2011) identifican como una estrategia de caracterización que permite establecer matices socioculturales y situacionales. La alternancia de código y registro dentro del repertorio lingüístico del personaje puede responder a factores pragmáticos, y, en nuestro caso, a la relación jerárquica entre interlocutores.
- Monolingüismo: tiene lugar cuando un personaje utiliza exclusivamente italiano estándar dentro del universo narrativo donde predomina el napolitano. Esta elección lingüística puede funcionar como un indicador de procedencia geográfica, estatus socioeconómico, nivel educativo o posicionamiento identitario frente al contexto. De hecho, los personajes que hablan solo italiano estándar son el asesor económico de la familia protagonista (que procede del norte del país y vive en Milán), los policías y el comandante de la cárcel donde está recluido Pietro o el mismo abogado de Pietro, que en las pocas líneas que tiene italianiza palabras napolitanas como *cazzimma*.
- El diálogo interlingüístico: los intercambios comunicativos entre personajes que emplean códigos lingüísticos diferentes (napolitano *versus* italiano estándar) generan situaciones de asimetría comunicativa que, según Díaz-Cintas (2014-2015), pueden cumplir múltiples funciones narrativas: desde la caracterización diferencial de personajes hasta la creación de tensiones dramáticas.

Puesto que la serie presenta una continua alternancia de códigos, ofrecemos algunos ejemplos de las tres modalidades previamente establecidas para tener una visión panorámica del fenómeno y establecer así los patrones de uso y distribución de las diferentes lenguas en el TO. Cada ejemplo analizado incluye la ubicación temporal precisa mediante la especificación de la temporada, el episodio y el código de tiempo

correspondiente. Por último, nos centramos en las técnicas de traducción de Corrius y Zabalbescoa (2011) empleadas en cada modalidad, que fueron descritas en 3.5.4.:

- Repetición de la L3 cuando coincide con la L2.
- Conservación de la L3 en el TM.
- Sustitución de la L3 por la L1.
- Reemplazo de la L3 del TO por otra L3 diferente a la L2.
- Eliminación de la L3 en el TM.

Para los propósitos de este estudio fue necesario añadir a esta taxonomía una técnica que abarcara un fenómeno lingüístico que se observó en algunos fragmentos del corpus. Se trata de la siguiente:

- Sustitución parcial de la L3 en el TM.

Esta técnica, a diferencia de la sustitución de la L3 por la L1, implica sustituir solo un elemento o una parte del enunciado en L3 por la L1.

4.3. Análisis y resultados

4.3.1. Los referentes culturales de la serie y su traducción

4.3.1.1. Los referentes culturales de la serie

En este apartado, se presentan los referentes culturales encontrados en el corpus de estudio. Para estos elementos hemos analizado las dos primeras temporadas de la serie, que se componen de un total de 24 capítulos de 50 minutos cada uno. En la siguiente tabla se muestran, en la primera columna, los 28 referentes culturales hallados, en la segunda, el número de ocurrencias (69 en total) de cada uno de ellos en el corpus, y, por último, en la tercera, se especifica el tipo de referente cultural correspondiente; es decir, la categoría a la que pertenece según la clasificación de Igareda (2011), descrita en 2.2.2.:

Referente cultural	Núm. de ocurrencias	Categoría
Sette Palazzi	8	Universo social
Alleanza	7	Estructura social
Zio	7	Estructura social
41-bis	7	Estructura social
Vicolo	6	Universo social

Terzo Mondo	3	Universo social
Paranza	3	Estructura social
Poggiooreale	3	Universo social
Parmigiana	3	Cultura material
Cazzimma	2	Aspectos lingüísticos, culturales y humor
Ave María (rezo)	2	Instituciones culturales
Calabresi	2	Universo social
Case dei Puffi	1	Universo social
Case Celesti	1	Universo social
Cazzimmoso	1	Aspectos lingüísticos, culturales y humor
Le Vele	1	Universo social
Sanità	1	Universo social
Scopa	1	Cultura material
Accollatori	1	Instituciones culturales
Linguine con scampi	1	Cultura material
Canto a la Virgen María	1	Instituciones culturales
Compare di cresima	1	Estructura social
Spaghetti alla pummarola	1	Cultura material
Processione dei Battenti	1	Instituciones culturales
Padrino di battesimo	1	Estructura social
Madrina di battesimo	1	Estructura social
Babà	1	Aspectos lingüísticos, culturales y humor
Scialatielli	1	Cultura material

Tabla 6. Número de ocurrencias y clasificación de los referentes culturales del TO.

A continuación, se ofrece un ejemplo extraído del TO que ilustre cada una de las categorías de Igareda (2011): «universo social», «estructura social», «cultura material», «instituciones culturales» y «aspectos lingüísticos, culturales y humor». Los mostramos en formato de tabla, donde se incluye, en la segunda fila, la denominación del referente cultural (RC) en el idioma original, su traducción literal cuando es posible (para facilitar

la comprensión) y la categoría del referente cultural. En la tercera fila, se aporta una explicación del significado del referente y, en la cuarta, un ejemplo de su uso extraído del TO acompañado de su traducción literal, precedido por el nombre del personaje que lo pronuncia y acompañado del número de temporada (T), del episodio (E) y del código de tiempo concreto en que se encuentra dentro del texto audiovisual.

Ejemplo 1. Referente perteneciente a «universo social».

RC	Traducción literal	Categoría de RC
Sette Palazzi	Siete Palacios	Universo social
Significado	Conocidos también como <i>le Vele de Scampia</i> , son edificios residenciales de forma triangular que recuerdan una vela latina. Son el núcleo de la degradación y el narcotráfico y simbolizan la ilegalidad y la derrota del Estado italiano (Banini <i>et al.</i> , 2013).	
Ejemplo	Bolletta: Dovevo andare alle case de Puffi e ai Sette Palazzi a pijà i sordi. [Tenía que ir a las Casas de los Pitufos y a los Siete Palacios a coger el dinero] T1-E2 [33:56]	

Ejemplo 2. Referente perteneciente a «estructura social».

RC	Traducción literal	Categoría de RC
41-bis	41-bis (nombre propio)	Estructura social
Significado	El 41-bis es un régimen de detención muy estricto de cuatro años que se aplica en delitos de crimen organizado. La denominación proviene del artículo de la ley sobre el ordenamiento penitenciario 354/1975, introducido en 1986 para los casos de emergencia interna o rebelión en las cárceles italianas. En 1992, se amplió a los presos, tras detectarse que algunos mafiosos seguían dando órdenes, desde la cárcel, a los miembros de su grupo que estaban en libertad. Entre otros aspectos, el régimen prevé el aislamiento de los presos (vigilados las 24 horas) en celdas individuales que solo cuentan con una cama, una mesa y una silla clavada al suelo. El objetivo es impedir que el preso tenga contacto con el exterior, por lo que las	

	visitas se reducen a una al mes con una duración máxima de una hora, a través de una mampara de cristal y un teléfono.
Ejemplo	Pietro: Avvocà, si vado al 41-bis pe' mme è finita. [Abogado, si voy al 41-bis estoy acabado] T1-E4 [39:28]

Ejemplo 3. Referente de «cultura material».

RC	Traducción literal	Categoría de RC
Spaghetti alla pummarò	Espaguetis con salsa de tomate	Cultura material
Significado	Plato típico italiano. En italiano estándar se denomina <i>spaghetti al pomodoro</i> . La expresión napolitana <i>pummarò</i> (apocope de <i>pummarola</i>) equivale a <i>pomodoro</i> («tomate», en español) en italiano estándar.	
Ejemplo	Pietro: Faccio du' spaghetti alla pummarò . [Voy a hacer un plato de espaguetis con salsa de tomate]. T2-E2 [25:09]	

Ejemplo 4. Referente de «instituciones culturales».

RC	Traducción literal	Categoría de RC
Processione de' Battenti	Procesión de los penitentes	Instituciones culturales
Significado	Procesiones donde hombres, mujeres y niños encapuchados se flagelan para expiar sus pecados en la celebración que tiene lugar cada septenio, durante una semana, denominada <i>Riti settennali</i> («Ritos septenales»). Se celebran en honor a la Virgen de la Asunción, en un pequeño pueblo cerca de Nápoles, Guardia Sanframondi. Todos los participantes llevan una cogulla blanca, cuya capucha cubre la cara para no ser reconocidos.	
Ejemplo	Conte: Basta che è pronto pro' iorno da processione de' Battenti . [Tiene que estar listo para la procesión de los penitentes]. T2-E3 [10:15]	

Ejemplo 5. Referente de «aspectos lingüísticos, culturales y humor».

RC	Traducción literal	Categoría de RC
Babà	Babà (nombre propio)	Aspectos lingüísticos, culturales y humor
Significado	Dulce napolitano por excelencia, con forma de corona, esponjoso y remojado en <i>limoncello</i> . El dicho <i>essere un babà</i> («ser un babà») es reconocido a nivel nacional y se aplica cuando algo está bueno o es valioso.	
Ejemplo	Scianel: Davvero te pensi di mettermi la merda sotto 'o naso e che lo pigliassi per un babà ? [¿De verdad crees que me pones mierda bajo la nariz y me creo que es un babà?] T2-E4 [17:29]	

Como muestra la Tabla 6, más arriba, de los 28 referentes culturales presentes en las primeras dos temporadas, la gran mayoría, con 9 casos, pertenece a «universo social»; le sigue «estructura social», con 7; los referentes pertenecientes a la categoría «cultura material» ocupan el tercer lugar, con 5 casos, y, por último, se encuentran los correspondientes a «instituciones culturales», con 4, y a «aspectos lingüísticos, culturales y humor», con solo 3 casos. Resulta ilustrativo ver los resultados en la Figura 1, a continuación, que refleja el porcentaje de casos en el TO en función de la categoría.

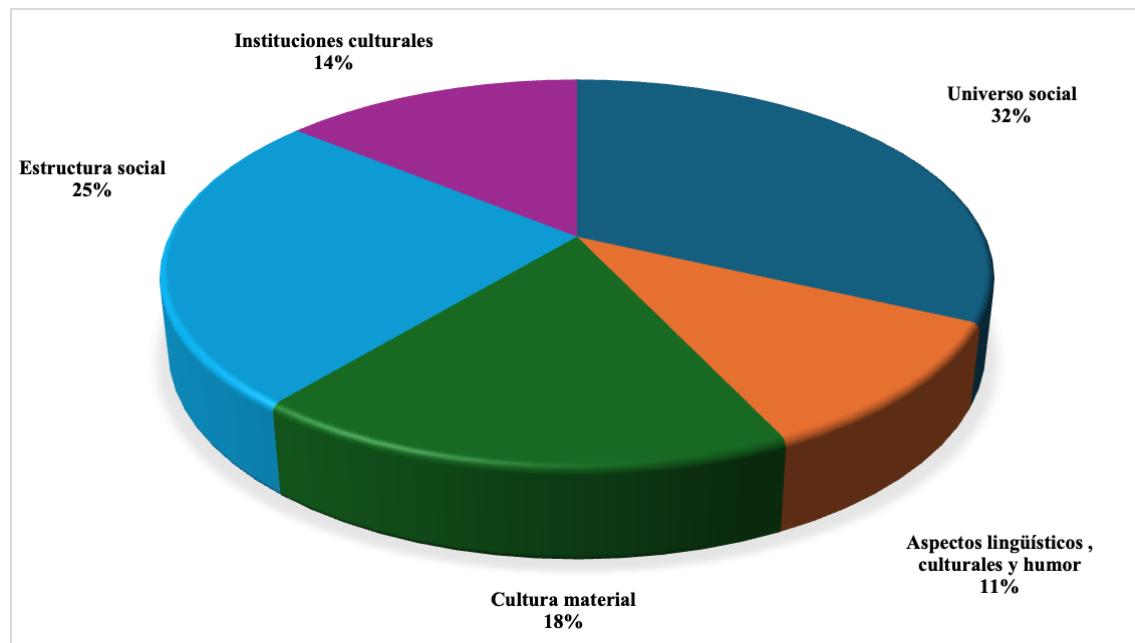


Figura 1. Frecuencia de uso de los referentes culturales del TO por categoría.

El predominio de referentes pertenecientes a las categorías de «universo social» (32 %), «estructura social» (25 %) y «cultura material» (18 %) resulta coherente con la naturaleza narrativa de nuestro corpus: se representan las dinámicas cotidianas y las relaciones interpersonales que estructuran la vida en los contextos urbanos y marginales de la serie. Esto permite al espectador adentrarse en el mundo de los personajes, comprendiendo sus motivaciones, su modo de vida y el entorno en el que viven.

4.3.1.2. La traducción de los referentes culturales

Para determinar la tendencia traductora para estos elementos, ha sido necesario identificar las técnicas de traducción empleadas en cada caso y en cada modalidad de TAV. Para facilitar la lectura de los datos, en este apartado, se presentan en una tabla los 28 referentes culturales con su traducción para la versión doblada al español y, en otra, con su traducción para la versión subtitulada al inglés. En cada tabla, la primera columna muestra el número del referente cultural; la segunda (TO) incluye la denominación del referente en la LO; la tercera, el número de temporada (T) y episodio (E) donde se ha encontrado cada elemento. La cuarta columna ofrece la traducción en uno de los dos TM objeto de estudio (por un lado, la versión doblada al español y, por otro, la traducción subtitulada al inglés) y, por último, en la quinta se especifica la técnica de traducción empleada en cada caso. El número que aparece junto a la traducción de algunos referentes indica el número de veces que han sido traducidos de esa manera.

a) Versión doblada al español

Núm. de RC	TO	T/E	TM en español	Técnica
1	Zio / Zi	1/2	Don Pi	Creación discursiva
			Zio (3) (pronunciado en español estándar)	Préstamo
			Zí (pronunciado en napolitano)	Préstamo
		1/3	Omitido (2)	Omisión
2	Terz' Munno	1/3	Tercer Mundo	Calco

		2/4	Tercer Mundo (2)	Calco
3	Case de' Puffi	1/2	Casas de los Pitufos	Calco
4	Case Celesti	2/3	Casas Celestes	Calco
5	Sette Palazzi	1/2	Siete Palacios	Calco
		2/10	Sette Palazzi (7)	Préstamo
6	Cazzimmoso	1/4	Me da mala espina	Creación discursiva
7	41 bis	1/4	41 bis (2)	Préstamo
		1/5	41 bis (2)	Préstamo
			Aislamiento (2)	Descripción
		1/8	41 bis	Préstamo
8	Paranza	1/11	Clan	Generalización
		1/12	Clan	Generalización
		2/6	Equipo	Generalización
9	Le Vele	1/12	Las Velas	Calco
10	Sanità	1/1	Barrio de Sanità	Amplificación
11	PoggioREALe	1/4	PoggioREALe	Préstamo
		1/8	PoggioREALe	Préstamo
		2/10	PoggioREALe	Préstamo
12	Scopa	1/4	¡Ponte tú a barrer!	Creación discursiva
13	Accollatori	1/8	Portadores	Generalización
14	Linguine co' scampi	1/3	Linguine con cigala	Calco
15	Parmigiana	1/3	Parmigiana	Préstamo
		2/4	Parmigiana (2)	Préstamo
16	Canción a la Virgen María (letra cantada en napolitano)	1/7	Se mantiene el sonido original	Préstamo
17	Rezo a la Virgen María	1/10	Rezo a la Virgen María en español (2)	Equivalente acuñado
18	Compare di cresima	1/11	Padrino	Generalización

19	Alleanza	2/1	Alianza (2)	Calco
		2/7	Alianza (2)	Calco
		2/8	Alianza (2)	Calco
		2/10	Alianza	Calco
20	Cazzimma	2/2	Mala leche	Adaptación
		2/4	Carácter	Generalización
21	Spaghetti allá pummarò	2/2	Espaguetis a la pomarola	Préstamo
22	Calabresi	2/2	Calabreses (2)	Calco
23	Processione dei Battenti	2/3	Procesión de los penitentes	Calco
24	Padrino di battesimo	2/3	Padrino	Generalización
25	Madrina di battesimo	2/3	Madrina	Generalización
26	Scialatiello	2/4	Scialatielli	Préstamo
27	Babà	2/4	Babà	Préstamo
28	Vicolo	2/8	Callejón	Calco
		2/9	Callejón	Calco
		2/10	Callejón (2)	Calco
		2/11	Callejón	Calco
		2/11	Callejón	Calco

Tabla 7. Traducción de los referentes culturales del TO y técnicas empleadas en la versión doblada al español.

En la siguiente tabla se exponen las técnicas de traducción empleadas en la versión doblada al español por orden de mayor a menor recurrencia.

Técnica de traducción	Ocurrencias
Préstamo	26
Calco	24
Generalización	8
Creación discursiva	3
Omisión	2
Descripción	2
Equivalente acuñado	2
Adaptación	1
Amplificación	1

Tabla. 8. Número de ocurrencias de técnicas de traducción en la versión doblada al español.

En la Figura 2, a continuación, se muestran los porcentajes de uso correspondientes a cada una de las técnicas de la Tabla 8.

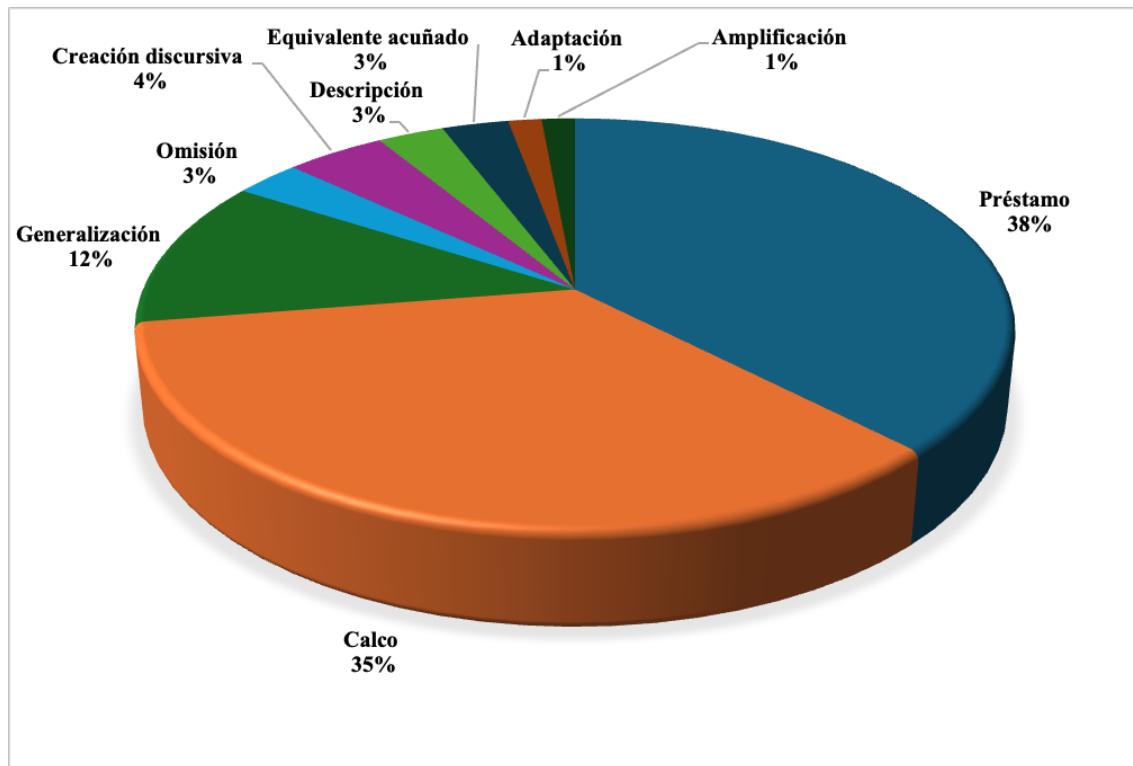


Figura 2. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción en la versión doblada al español.

Como se puede observar en el gráfico, destacan de manera significativa el préstamo y el calco como las técnicas más habituales en el TM español, con un 38 % y un 35 %, respectivamente, lo que suma un 73 % del total. A continuación, aportamos un ejemplo de cada una de las técnicas aplicadas en el corpus para la versión doblada al español.

En cada ejemplo se especifica el número de episodio y de temporada, así como el código de tiempo en que se puede encontrar el enunciado, junto con una breve explicación del contexto en que se emplea y las versiones en el TO y el TM.

Ejemplo 6. Uso del «préstamo» en la versión doblada al español.

Episodio 3 – Temporada 1 [20:50]	
En una visita a la cárcel, Donna Imma le lleva a Pietro una bandeja de comida y este invita a todos sus compañeros de celda a probarla. Uno de los prisioneros halaga sus dotes culinarias.	
TO	TM
Prigioniero: Senti che odorino, ‘sta parmigiana! Don Pie’, vostra moglie c’ha le mani d’oro!	Mire, mire cómo huele esta parmigiana . Don Pietro, sí que su mujer tiene buena mano.

En este caso, el italiano *parmigiana*, que designa un plato característico de la gastronomía italiana, ha sido transferido al TM sin sufrir modificación, mediante la técnica del préstamo. Se trata de la abreviación de *parmigiana di melanzane* (en español, «parmesana de berenjenas»), elaborado principalmente con berenjenas fritas y gratinadas al horno, acompañadas de salsa de tomate, albahaca, ajo y queso. Desde 2016, este plato ha sido reconocido por el *Ministero dell’Agricoltura, della Sovranità Alimentare e delle Foreste* («Ministerio de Política Agrícola, Alimentaria y Forestal») como especialidad típica tanto de la región de Campania (cuya capital es Nápoles) como de Sicilia. La conservación del término original en la traducción al español sugiere, por un lado, que la voz ya ha comenzado a integrarse en el léxico gastronómico hispano; y, por otro, que pudo tratarse de una estrategia orientada a resaltar el carácter tradicional del plato mencionado en el ejemplo.

Ejemplo 7. Uso del «calco» en la versión doblada al español.

Episodio 3 – Temporada 2 [10:15]	
Salvatore Conte pide a un restaurador que modifique la imagen de la Virgen en la iglesia, de modo que se parezca a la chica con la que sale, y exige que el trabajo esté concluido para el día de la procesión.	
TO	TM
Restauratore: Ci serve un poco di tempo, ma ce la possiamo fare. Conte: Basta che è pronto pro' iorno da processione de' Battenti .	Restaurador: Se tardará un poco, pero se puede hacer. Conte: Debe estar listo para el día de la procesión de los penitentes .

En el ejemplo, la expresión *processione dei Battenti* se ha traducido como «procesión de los penitentes». Con esta elección, el referente cultural del sur de Italia se adapta a una forma que no refleja plenamente su significado en el contexto original, acercándose más bien a la idea que el público español asocia con la Semana Santa. Esta proximidad puede llevar a confusión, ya que los *battenti* también visten túnicas blancas y se cubren el rostro. Sin embargo, la diferencia fundamental es que, mientras las procesiones españolas se caracterizan por una organización formal mediante cofradías y una representación escenográfica de la Pasión con cortejos de nazarenos y una estética estructurada, la *Processione dei Battenti* presenta un marcado componente de mortificación física, que se manifiesta en prácticas de flagelación ritual y autoflagelación, entendidas como identificación directa con el sufrimiento de Cristo. Así, mientras en España el dolor se expresa de forma simbólica, en el contexto italiano se representa de manera literal y corporal, lo que pone de relieve concepciones distintas de la penitencia.

Ejemplo 8. Uso de la «generalización» en la versión doblada al español.

Episodio 12 – Temporada 1 [28:04]	
Ciro ya está a la fuga porque Gennaro ha descubierto que fue él quien asesinó a su madre, Imma, y habla con su mano derecha, Rosario.	
TO	TM
Ciro: A morte e Zecchinetta ha scoperchiato 'e carte. I vecchi 'a paranza hanno fatto 'na riunione co' Salvatore Conte.	La muerte de Zecchinetta ha descubierto las cartas. Los viejos del clan se han reunido con Salvatore Conte.

En este caso, aunque el término empleado en español presenta un matiz ligeramente distinto (según la RAE (s.f.), «clan» se define como «un grupo, predominantemente familiar, unido por fuertes vínculos y con tendencia exclusivista»), el público español puede comprender sin dificultad el sentido de la expresión original en el contexto criminal que refleja la serie. La palabra «clan» transmite la idea de pertenencia que caracteriza a los miembros del grupo Savastano, unidos como si formaran una familia, un concepto que resulta fácilmente reconocible para el espectador español gracias a la influencia de películas y series sobre la mafia difundidas en España.

Ejemplo 9. Uso de la «creación discursiva» en la versión doblada al español.

Episodio 4 – Temporada 1 [06:51]	
Pietro está hablando con su abogado sobre la posibilidad de salir de la cárcel, pero el abogado le dice que va a ser complicado porque el juez es un hombre con carácter.	
TO	TM
Avvocato: Pietro, io ho fatto di tutto, non c'è stato niente da fare. 'O giudice è cazzimmoso . Ma se ci pensa un altro po', decorrono i termini e ti devono pure scarcerare.	Abogado: Yo he hecho lo posible, pero no ha habido manera. El juez me da mala espina , pero como se lo siga pensando se pasan de fecha y te tienen que excarcelar.

En este caso se ha empleado la creación discursiva, ya que el término dialectal *cazzimmoso* (propio del dialecto napolitano) no tiene un equivalente directo en español. Se trata de una expresión compleja debido a la gran carga de contenido que presenta: la

expresión combina connotaciones de malicia, crueldad, arbitrariedad o mal carácter, difíciles de condensar en una sola palabra. La solución «me da mala espina» no reproduce el matiz cultural, pero logra transmitir la carga negativa y la desconfianza hacia el juez, manteniendo así el efecto comunicativo del original y garantizando la naturalidad en la LM.

Ejemplo 10. Uso de la «omisión» en la versión doblada al español.

Episodio 3 – Temporada 1 [12:07]	
TO	TM
Pasqualino: Giudicabile pure io, Zio. Rapina e sequestro, a Mergellina. [...] Belle e buone sono arrivate le volanti per tutt' 'e parti, si sono portati pure l'elicottero, zio , si pareva nu film americano.	Yo también estoy esperando el juicio. Robo y secuestro en Mergellina. [...] De golpe llegaron patrullas de todas partes, hasta vinieron en helicóptero. Parecía una peli americana.

En este caso, se observa que en el TM no queda representado el vocativo *zio*, que se usa en dos ocasiones en el TO. Aunque la omisión del vocativo no dificulta la comprensión de la trama por parte del espectador meta, sí elimina la manifestación del respeto que siente Pasqualino hacia Don Pietro, que en dialecto napolitano se vale generalmente de este vocablo tan presente en la serie.

Ejemplo 11. Uso de la «descripción» en la versión doblada al español.

Episodio 5 – Temporada 1 [31:17]	
TO	TM
Imma: Se piensa che siccome tuo padre sta al 41-bis , può fa' tutto quello che vuole. I sordi so' nostri.	Donna Imma: Se cree que como tu padre está en aislamiento puede hacer lo que le dé la gana. Y no puede ser. Ese dinero es nuestro.

Puesto que *41-bis* es el título de un artículo de la Constitución italiana, con la que los receptores meta, muy probablemente, no estén familiarizados, se ha recurrido a la técnica de la descripción, aportando con tan solo el sustantivo «aislamiento» una explicación muy breve del concepto. Con ello, aunque se pierde el matiz cultural, se asegura la comprensión por parte del público hispanohablante sin interrumpir la fluidez del diálogo.

Ejemplo 12. Uso del «equivalente acuñado» en la versión doblada al español.

Episodio 10 – Temporada 1 [00:40]	
Salvatore Conte está en la iglesia rezando a la Virgen María.	
TO	TM
Salvatore Conte: Ave María, piena di grazia, il Signore è con te. Tu sei la benedetta fra le donne e benedetto è il frutto del tuo seno, Gesù. Santa María, Madre di Dio, prega per noi pecadori, adesso e nell'ora della nostra morte. Amen.	Salvatore Conte: Ave María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús. Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.

La oración *Ave María*, que nace del Evangelio de Lucas (en el Nuevo Testamento), es una de las plegarias más importantes de la tradición católica. Se ha traducido a muchos idiomas y dialectos, lo que responde al papel central de la oración en la liturgia y devoción católica, extendida a escala global. En el TM se ha recurrido al equivalente acuñado mediante la versión del *Ave María* popularmente conocida en español. Al usar el equivalente acuñado se opta por una traducción ya fijada en la tradición litúrgica española, lo que garantiza la naturalidad, la comprensión y la equivalencia funcional en el TM, aunque a costa de neutralizar la marca dialectal del dialecto napolitano.

Ejemplo 13. Uso de la «adaptación» en la versión doblada al español.

Episodio 2 – Temporada 2 [23:45]	
Un año después del tiroteo donde fue herido de muerte, Gennaro viaja a Alemania para reencontrarse con su padre, que, tras huir de la cárcel, se esconde en Colonia. Lleva a su padre unos diamantes para que los venda y consiga dinero para volver a Nápoles. Están tratando con unos hombres, y Mico, el contacto de Pietro en Alemania, está entre ellos.	
TO	TM
Mico: Tiene cazzimma ‘o figlio vostro, eh, Don Pietro?	Mico: Tiene mala leche este hijo suyo, ¿eh, don Pietro?

En este contexto, Gennaro se muestra tajante con el mafioso calabrés y adopta un tono defensivo. Ante esta actitud, Mico lo califica de tener «mala leche», atribuyéndole así una connotación de desafío (la que corresponde a *cazzimma* en este caso), que pone de relieve el carácter agresivo del más joven de los Savastano. La adaptación de *cazzimma* a «mala leche» implica un desplazamiento de lo dialectal a lo coloquial español, manteniendo la fuerza pragmática, pero borrando el matiz cultural, lo que revela una técnica traductora orientada al receptor.

Ejemplo 14. Uso de la «amplificación» en la versión doblada al español.

Episodio 1 – Temporada 1 [27:00]	
Ciro cuenta a Gennaro que el precio de la heroína ha bajado en el barrio de Sanità.	
TO	TM
Ciro: Tu sapevi che a Sanità hanno calato i prezzi? Hanno messo l’eroina a 11€	Ciro: ¿Sabías que en el barrio de Sanità han bajado los precios? Han puesto la heroína a 11 euros.

En este caso, mediante la amplificación, el traductor ha añadido a la palabra *Sanità* una breve explicación que aclara que se trata de un barrio. Muy probablemente, por su parecido con el vocablo español «sanidad», lejos de entender que se está hablando de una localización concreta, los espectadores españoles podrían atribuirle un significado relacionado con el sistema sanitario, lo que repercutiría negativamente en la comprensión.

b) Versión subtitulada al inglés

Núm. de RC	TO	T/E	TM en inglés	Técnica
1	Zio / Zi	1/2	Uncle	Calco
		1/3	Omitido (3)	Omisión
			Uncle	Calco
			Omitido (2)	Omisión
2	Terz' Munno	1/3	Third world	Calco
		2/4	Third World (2)	Calco
3	Case de' Puffi	1/2	Smurf House	Calco
4	Case Celesti	2/3	Blue Houses	Calco
5	Sette Palazzi	1/2	Omitido	Omisión
		2/10	Seven Buildings (7)	Calco
6	Cazzimmoso	1/4	Smart	Generalización
7	41 bis	1/4	Solitary (2)	Descripción
		1/5	Maximum Security (3)	Descripción
			Isolation	Descripción
		1/8	Maximum Security	Descripción
8	Paranza	1/11	Omitido	Omisión
		1/12	Group	Generalización
		2/6	Sub-group	Generalización
9	Le Vele	1/12	The Sails	Calco
10	Sanità	1/1	Sanità district	Amplificación
11	Poggio reale	1/4	Omitido	Omisión
		1/8	Jail	Generalización
		2/10	Prison	Generalización
12	Scopa	1/4	When's the film start?	Creación discursiva
13	Accollatori	1/8	Bearers	Generalización
14	Linguine co' scampi	1/3	Shrimp linguini	Calco
15	Parmigiana	1/3	Eggplant parmesan	Descripción
		2/4	Eggplant parmesan (2)	Descripción

16	Canción a la Virgen María (letra cantada en napolitano)	1/7	Canción a la Virgen María en inglés (se subtitulan solo las primeras estrofas)	Calco
			No aparecen subtítulos	Omisión
17	Rezo a la Virgen María	1/10	Rezo en inglés (2)	Equivalente acuñado
18	Compare di cresima	1/11	Godfather	Generalización
19	Alleanza	2/1	Alliance (2)	Calco
		2/7	Alliance (2)	Calco
		2/8	Alliance (2)	Calco
		2/10	Omisión	Omisión
20	Cazzimma	2/2	Has big balls	Adaptación
		2/4	Tough	Generalización
21	Spaghetti allá pummarò	2/2	Spaghetti with sauce	Generalización
22	Calabresi	2/2	Calabrians (2)	Calco
23	Processione dei Battenti	2/3	Procession of the flagellants	Calco
24	Padrino di battesimo	2/3	Godfather	Generalización
25	Madrina di battesimo	2/3	Godmother	Generalización
26	Scialatiello	2/4	Scialatielli	Préstamo
27	Babà	2/4	Chocolate	Universalización absoluta
28	Vicolo	2/8	Alley	Calco
		2/9	Alley	Calco
		2/10	Alley (2)	Calco
		2/11	Alley	Calco
	Vico	2/11	Alley	Calco

Tabla 9. Traducción de los referentes culturales del TO y técnicas empleadas en la versión subtitulada al inglés.

En la siguiente tabla, tal como se hiciera con la versión doblada al español, se exponen las técnicas de traducción empleadas en la versión subtitulada en inglés por orden de mayor a menor recurrencia.

Técnica de traducción	Ocurrencias
Calco	32
Generalización	11
Descripción	10
Omisión	9
Equivalente acuñado	2
Adaptación	1
Préstamo	1
Creación discursiva	1
Universalización absoluta	1
Amplificación	1

Tabla 10. Número de ocurrencias de técnicas de traducción en la versión subtitulada al inglés.

En la Figura 3, a continuación, se muestran los porcentajes de uso correspondientes a cada una de las técnicas de la Tabla 10.

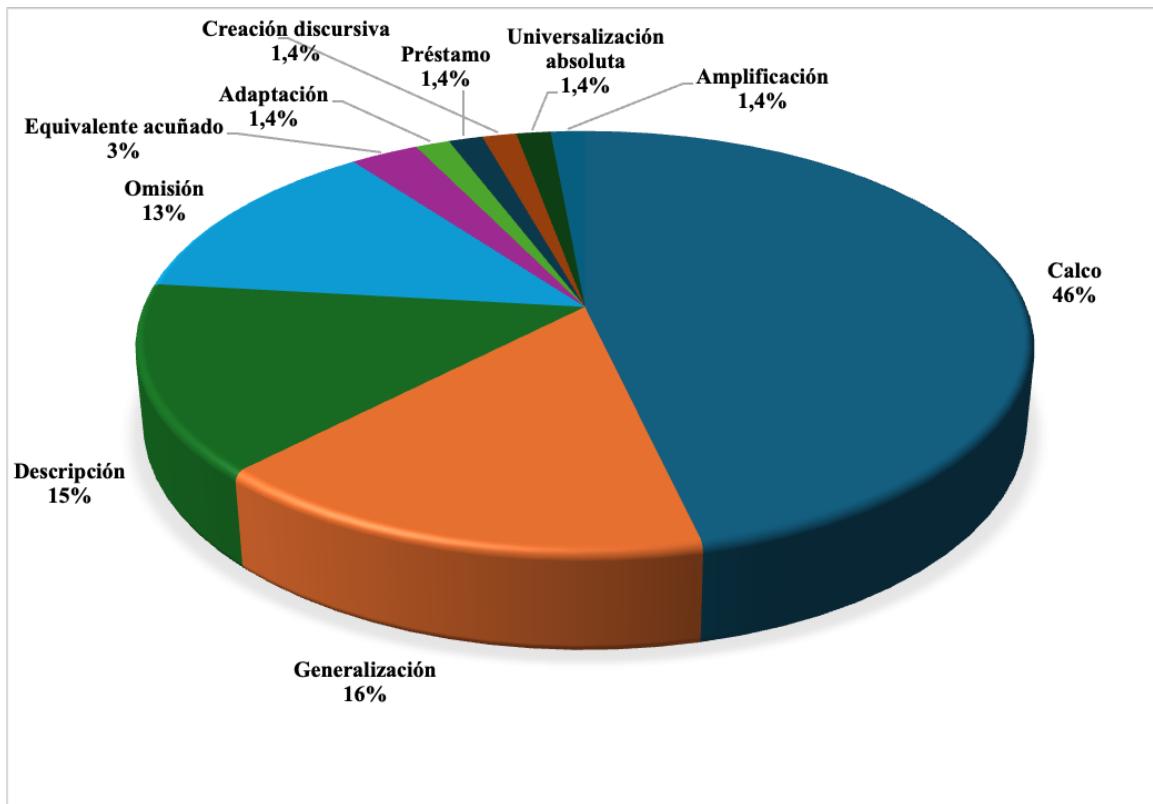


Figura 3. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción en la versión subtitulada al inglés.

Como se puede observar en la Figura 3, destacan como las técnicas más habituales el calco, con un 46 %; la generalización, con un 16 %; la descripción, con un 15 %, y la omisión, con un 13 %. A continuación, aportamos un ejemplo extraído del corpus de cada una de estas técnicas.

Dado que en esta ocasión los enunciados del TM se presentan en forma de subtítulos, en las tablas de ejemplos se muestra la segmentación. Así, el paso de una línea a otra dentro de un mismo subtítulo se marca con «/», y el paso de un subtítulo al siguiente se refleja mediante «//». De este modo, la parte del enunciado que aparece antes de «/» corresponde a la primera línea del subtítulo, mientras que lo que figura después corresponde a la segunda línea. En el caso de «//», se usará cuando haya terminado un subtítulo. Emplearemos este sistema de representación a partir de este momento cada vez que se ofrezcan ejemplos de la versión subtitulada de los demás elementos de análisis, cuando procede (lenguaje soez, apodos y L3).

Ejemplo 15. Uso del «calco» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 3 – Temporada 2 [20:58]	
Mientras Salvatore Conte y su madre están comiendo, ella le dice que sabe que tiene novia y que la quiere conocer.	
TO	TM
Conte: Mammà, sei tu l'unica femmina da vita mia. Madre: Nun è vero. Io saccio che te staje vedendo con una guagliona delle Case Celesti .	Conte: Mom... // You're the only woman in my life. // Mother: That's not true, // I know you're seeing / a girl from the " Blue houses ". //

Case Celesti, que funciona en el contexto del TO a modo de nombre propio, se ha traducido literalmente por *Blue Houses*. Si bien es cierto que en este momento de la serie los espectadores meta ya pueden saber, por el contexto, que esta es una zona de tráfico de drogas, no deja de producirse en ellos una pérdida significativa de valores culturales y pragmáticos. En Italia, el término funciona casi como una marca reconocida en la cultura popular y mediática, vinculada al imaginario criminal napolitano. En inglés, en cambio, el término no activa ninguna red intertextual ni remite a un referente cultural reconocible: se podría percibir como un topónimo inventado. Mientras *Case Celesti* aporta verosimilitud sociolingüística, anclando la historia en un entorno urbano concreto y reconocible para los italianos, *Blue houses* proyecta un espacio despojado de gran parte de ese realismo, lo que diluye la identidad napolitana. Haber mantenido el referente en el idioma original, acompañado, quizás, de una estrategia de explicación puntual en momentos clave adaptada a las restricciones de la subtitulación, habría permitido preservar la carga cultural sin sobrecargar la recepción.

Ejemplo 16. Uso de la «generalización» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 3 – Temporada 1 [20:50]	
Zecchinetta se enfrenta a los amigos de Gennaro, que lo quieren matar porque piensan que lo ha traicionado.	
TO	TM
Zecchinetta: Io so' compare di cresima di Genny. Nun ci posso credere ca va mannato isso.	Zecchinetta: I'm Genny's godfather , / I don't believe he sent you. //

La expresión napolitana *compare de cresima* hace referencia a una relación ritual específica de la confirmación (*cresima*) en el contexto católico. Traducirlo al inglés como *godfather* generaliza el vínculo espiritual a la figura más amplia y culturalmente reconocible del padrino. Se pierde la alusión al sacramento y el matiz cultural y religioso del TO. A pesar de ello, la generalización no impide que el público anglófono perciba el rol de cercanía y autoridad moral que el personaje tiene sobre Genny. Esta opción más general y breve de lo que habría sido en el contexto de la iglesia católica *confirmation sponsor* podría deberse a la necesidad de ajustar el enunciado traducido a las limitaciones espaciotemporales de la subtitulación (número de caracteres por línea y velocidad de lectura).

Ejemplo 17. Uso de la «descripción» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 3 – Temporada 1 [20:50]	
En una visita a la cárcel, Donna Imma le lleva a Pietro una bandeja de comida y este invita a todos sus compañeros de celda a probarla. Uno de los prisioneros halaga sus dotes culinarias.	
TO	TM
Prigioniero: Senti che odorino, 'sta parmigiana! Don Pie', vostra moglie c'ha le mani d'oro!	Prisoner: This eggplant parmesan , /what a great smell! // Your wife has a magic touch. //

En el ejemplo, el traductor ha aportado una versión clarificadora (ha añadido *eggplant* a *parmesan*) para especificar que es un plato hecho con berenjenas, con lo que favorece la comprensión de los espectadores y da cuenta, al menos, de la base de la que se compone

el plato típico de la gastronomía italiana. Aunque esta opción resulta más extensa y podría, en principio, repercutir negativamente en la velocidad de lectura del subtítulo, la eliminación en el TM del vocativo *Don Pie'* beneficia en ese sentido.

Ejemplo 18. Uso de la «omisión» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 3 – Temporada 1 [10:18]	
Mientras Pietro está en la cárcel, consigue un móvil gracias a un policía corrupto y llama a Ciro y su clan para preguntarles sobre el desarrollo de los negocios.	
TO	TM
Pietro: 'Na passeggiata di salute. L'appalto del terzo munno com'è ito, tutto buono?	Pietro: A piece of cake. / And that third world contract? //
Zecchinetta: Tutto a posto, Zì . De Rosa vi ringrazia assai.	Zecchinetta: It's all okay, De Rosa thanks you. //
Pietro: [...] 'O fum'?	Pietro: [...] Smoke? //
Zennichetta: Oh Zì , lu canale co' di Vaio e Carluccio s'è aperto, ma chist' stanno cacato sotto. [...]	Zennichetta: A channel's opened with Di Vaio and Carluccio, / but they are shittin' bricks. [...] //
Malammore: Stateme buon', Zio .	Zecchinetta: Take care. //

En este ejemplo, todos los vocativos se han omitido, muy probablemente, debido a las restricciones técnicas propias del subtitulado. Aunque estas omisiones no afectan a la comprensión de los segmentos dentro de su contexto, privan al TM en inglés de la manifestación de respeto del personaje hacia Don Pietro, tan característica en el contexto de la obra, como hemos mencionado anteriormente.

Ejemplo 19. Uso del «equivalente acuñado» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 10 – Temporada 1 [00:40]	
Salvatore Conte se encuentra en la iglesia rezando a la Virgen María.	
TO	TM
Salvatore Conte: Ave Maria, piena di grazia, il Signore è con te. Tu sei la benedetta fra le donne e benedetto è il frutto del tuo seno, Gesù. Santa Maria, Madre di Dio, prega per noi peccatori, adesso e nell'ora della nostra morte. Amen.	Salvatore Conte: Hail Mary, full of grace, / the Lord is with Thee, // blessed art Thou among women, // and blessed is the / fruit of Thy womb, Jesus. // Holy Mary, / mother of God, // pray for us sinners, // now and in the hour / of our death. Amen. //

En este caso, ocurre lo mismo que en la traducción al español para doblaje (ver ejemplo 12). La versión subtitulada al inglés ha recurrido también al equivalente acuñado de la oración en la LM.

Ejemplo 20. Uso del «préstamo» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 4 – Temporada 2 [41:09]	
Patrizia está preparando la cena a Pietro y este quiere un plato de pasta típico napolitano.	
TO	TM
Pietro: 'O scialatielli lo sai comme si fa? Coi frutti di mare. E poi ci vuol' 'o cucchiaio. Vado a pigliá una forchetta.	Pietro: Know how to make scialatelli ? // With shellfish. // And you need a spoon. // Go get a fork. //

Mediante la técnica del préstamo, el traductor ha mantenido la denominación del tipo de pasta en italiano, con lo que se preserva la autenticidad cultural del TO: el plato aparece como algo específico, exótico y no inmediatamente comprensible para quien no conozca la gastronomía del sur de Italia. Sin embargo, este hecho no afecta a la comprensión puesto que, por el contexto narrativo, el espectador puede inferir fácilmente que *scialatielli* es un alimento o un plato.

Ejemplo 21. Uso de la «adaptación» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 2 – Temporada 2 [23:45]	
Un año después del tiroteo donde fue herido de muerte, Gennaro viaja a Alemania para reencontrarse con su padre, que, tras huir de la cárcel, se esconde en Colonia. Lleva a su padre unos diamantes para que los venda y consiga dinero para volver a Nápoles. Están tratando con unos hombres, y Mico, el contacto de Pietro en Alemania, está entre ellos.	
TO	TM
Mico: Tiene cazzimma ‘o figlio vostro, eh, Don Pietro?	Mico: This kid of yours has big balls , /huh, Don Pietro? //

En este ejemplo, también expuesto para el estudio del TM doblado al español, el traductor ha sustituido la expresión *tenere cazzimma* por la expresión idiomática en inglés *to have big balls*, lo que constituye una adaptación. Aunque contiene parte de su significado, más que transmitir que Gennaro tiene un carácter fuerte y agresivo, en este caso, el público meta puede entender que Gennaro tiene la valentía suficiente para enfrentarse a Mico. En el dialecto napolitano, *cazzimma*, como hemos explicado anteriormente, es una palabra de fuerte densidad cultural que connota no solo coraje o bravura, sino una mezcla de inteligencia despiadada y temple calculado que encaja en el ecosistema mafioso que retrata *Gomorra – La serie*. La expresión empleada en inglés es culturalmente eficaz para el público meta por cuanto transmite valentía, arrojo, ausencia de miedo y, además, se ajusta a las limitaciones espaciotemporales del subtitulado. Sin embargo, el receptor meta no percibe el componente de astucia y cálculo que caracteriza a la persona a la que se atribuye esa característica.

Ejemplo 22. Uso de la «creación discursiva» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 4 – Temporada 1 [31:58]	
Mientras Pietro descansa tumbado en la cama, sus compañeros de celda están jugando a las cartas.	
TO	TM
Prigioniero 1: Scopa! Prigioniero 2: Ma chi vince?	Prisoner 1: When's the film start? / Prisoner 2: At 9:10. //

En esta escena hay mucho ruido de fondo pues, mientras algunos presos juegan a las cartas (al juego de la *Scopa*), otros ven la televisión. En este momento, en el TO, uno de los jugadores grita *Scopa!* celebrando una jugada clave del juego: limpiar la mesa de cartas. En el TM, en su lugar, alguien pregunta a qué hora empieza la película. Para el espectador italiano (o familiarizado con la cultura), esta exclamación es un marcador de identidad local, un guiño cultural y una nota de autenticidad. En este caso, el traductor sustituye la alusión a la referencia cultural (el juego de cartas) por una frase que conecta con la acción paralela: la de los otros presos viendo la tele. Esta solución es factible debido a que la imagen que acompaña a ese enunciado abarca un plano amplio de la celda, en la que se encuentran los presos que juegan, Pietro en su litera y otros presos frente al televisor. No se percibe exactamente quién emite el enunciado *Scopa!*. Por ello, cabría pensar que para un espectador meta que desconoce el juego y su denominación, la expresión *When's the film start?* podría resultar más coherente con la situación. Sin embargo, la escena pierde el matiz social y cultural que implica el juego.

Ejemplo 23. Uso de la «universalización absoluta» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 4 – Temporada 2 [17:29]	
Scianel va a la cárcel a visitar a su hijo acompañada por su nuera, Marinella. Scianel se da cuenta de que ella no se ha puesto el perfume que le gusta a su hijo, como le había prometido.	
TO	TM
Scianel: Davvero te pensi di mettermi la merda sotto 'o naso e che lo pigliassi per un babà ?	Scianel: If I smell shit, / think I'll reckon it's chocolate ? //

Como ya hemos mencionado, *babà* es un postre típico de Nápoles y, por lo tanto, es un referente cultural cargado de connotaciones culturales. En la frase hecha *pigliarlo per un babà* se transmite la idea de tomar algo por bueno o aceptable, con un matiz de ironía popular. En este caso, el personaje de Scianel quiere decir que no va a confundir algo desagradable con algo exquisito. Ante la gran probabilidad de que los espectadores meta no conozcan el referente cultural, *chocolate* es un referente global y universalmente asociado a lo dulce y lo placentero, que, empleado aquí como metáfora de lo bueno y agradable, es fácilmente reconocible por cualquier espectador anglófono. El espectador meta comprenderá que, mediante dicha metáfora, Scianel le está diciendo a su nuera que

sabe que está traicionando a su hijo con otro hombre. Sin embargo, con ello se pierde la especificidad cultural: el vínculo con Nápoles y su gastronomía.

Ejemplo 24. Uso de la «amplificación» en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 1 – Temporada 1 [27:00]	
Ciro cuenta a Gennaro que el precio de la heroína ha aumentado en el barrio de Sanità.	
TO	TM
Ciro: Tu sapevi che a Sanità hanno calato i prezzi? Hanno messo l'eroina a 11€.	Ciro: Did you know / the Sanità district lowered prices? // Heroine's going for 11 euros. //

Al igual que ocurriera en la versión para doblaje al español, para evitar la opacidad cultural y favorecer la comprensión del TM, el traductor, mediante la técnica de amplificación, ha añadido a la palabra *Sanità* una pequeña explicación, mediante la expresión *district* para aclarar que se trata de un barrio y no de un nombre propio sin más.

4.3.1.3. Comparación de los textos meta

En la Tabla 11, a continuación, se aprecia la comparación del uso de las técnicas en la traducción de los referentes culturales en ambas versiones meta:

Técnica de traducción	Versión doblada al español	Versión subtitulada al inglés
Adaptación	1 %	1,4 %
Amplificación	1 %	1,4 %
Calco	35 %	46 %
Creación discursiva	4 %	1,4 %
Descripción	3 %	15 %
Equivalente acuñado	3 %	3 %
Generalización	12 %	16 %
Omisión	3 %	13 %
Préstamo	38 %	1,4 %
Universalización absoluta	0 %	1,4 %

Tabla 11. Comparación de técnicas de traducción entre la versión doblada al español y la versión subtitulada al inglés.

Los resultados de esta tabla desvelan que los dos TM muestran patrones relativamente similares, aunque con algunas excepciones notables. Las diferencias principales se concentran en tres técnicas específicas: la descripción, la omisión y, de manera especialmente llamativa, el préstamo. En el caso de la descripción, su uso constituye un 15 % en la subtitulación, frente al 3% del doblaje. Esto puede resultar paradójico por las restricciones en el número de caracteres por línea y en la velocidad de lectura, que determinan las soluciones traductoras en la subtitulación. Sin embargo, adoptar este tipo de soluciones requiere la reducción de otros elementos del enunciado. Por su parte, la omisión presenta una diferencia similar, pues en la subtitulación se recurre a ella en un 13% de los casos, frente al 3% del doblaje. Esta disparidad responde directamente a las restricciones espaciales y temporales que caracterizan a los subtítulos, donde la necesidad de condensar la información en un espacio limitado obliga a los traductores a prescindir de elementos que, aunque presentes en el TO, no resultan esenciales para la comprensión global. La diferencia más notoria se observa en el uso del préstamo, técnica que predomina en la versión doblada, con un 38 %, mientras que resulta prácticamente marginal en la subtitulación, con un 1,4 %. El carácter oral de la modalidad del doblaje exige sincronía labial, por lo que el uso del préstamo favorece enormemente en ese aspecto. Con ello, se observa que en el doblaje se ha priorizado también mantener la carga cultural del TO mediante la conservación de los vocablos extranjeros. Por el contrario, la subtitulación lo evita, posiblemente porque la presentación visual de expresiones en lengua extranjera puede generar confusión o dificultades de comprensión en el público lector y se quiere priorizar la máxima claridad comunicativa, evitando el uso de términos que podrían resultar opacos. Es destacable que el calco constituye una técnica predominante en ambas modalidades, aunque con mayor incidencia en la subtitulación (con un 46 %, frente al 35 % del doblaje), lo que sugiere que se trata de una técnica versátil que se adapta eficazmente a las demandas de ambas modalidades.

A diferencia de la versión subtitulada al inglés, en la versión doblada al español no se ha recurrido a la técnica de universalización absoluta. Concretamente, esta técnica empleada en la versión subtitulada dio lugar a que la expresión *babá* se tradujera como *chocolate* en inglés. En la versión doblada al español, en cambio, se recurrió a un préstamo, lo que, además, favorece la sincronización labial.

4.3.2. El lenguaje soez en la serie y su traducción

4.3.2.1. El lenguaje soez

Los primeros datos que proporcionamos y describimos en este apartado son las expresiones soeces identificadas en el TO, que son 309 casos en total. Algunas expresiones (*stronzo* y *figghio di puttana*) se presentan tanto en la variante del italiano estándar como en la del napolitano ya que, en el corpus, los personajes utilizan las dos formas: dos se presentan solo en napolitano (*bucchino* y *Assorreta!*) y las demás, solo en italiano estándar. Esto se debe al fenómeno de la italianización de los dialectos, ya mencionado en el apartado 2.3.2.3.3.

A continuación, en la Tabla 12, se incluyen estas expresiones ordenadas de mayor a menor frecuencia de aparición en el corpus, junto con su porcentaje de uso y el número de ocurrencias (n=), y se han clasificado según la taxonomía de Fuentes-Luque (2015), en función del sistema de referencia tabú al que pertenecen. En la segunda columna de la tabla, se aporta una traducción literal al español de cada expresión, para facilitar la comprensión.

Expresión soez TO	Español	Frecuencia	Tipo de tabú
Cazzo	Polla (sentido: miembro masculino)	40,1 % (n=124)	Sexo
Stronzo / Strunz	Mojón (sentido: excremento)	17,2 % (n=53)	Escatología
Merda	Mierda	15,5 % (n=48)	Escatología
Fottere	Joder	4,5 % (n=14)	Sexo
Culo	Culo	4,2 % (n=13)	Sexo
Bastardo	Bastardo	3,2 % (n=10)	Familia y <i>nominalia</i>
Cagarsi sotto / addosso	Cagarse por la pata abajo / encima	3,2 % (n=10)	Escatología
Zoccola	Rata de cloaca	1,9 % (n=6)	<i>Nominalia</i>

Figlio di puttana / Figghio di puttana	Hijo de puta	1,9 % (n=6)	Familia y <i>nominalia</i>
Scemo	Tonto	1,3 % (n=4)	<i>Nominalia</i>
Avere le/due palle	Tener (dos) pelotas	1 % (n=3)	Sexo
Cornuto	Cornudo	1 % (n=3)	<i>Nominalia</i>
Bucchino	Mamada	1 % (n=3)	Sexo
Chiavare	Follar	1 % (n=3)	Sexo
Assorreta	Tu hermana	0,3 % (n=1)	Familia y <i>nominalia</i>
Cessa	Retrete	0,3 % (n=1)	<i>Nominalia</i>
Coglione	Cojón	0,3 % (n=1)	Sexo
Deficiente	Deficiente	0,3 % (n=1)	<i>Nominalia</i>
Farsi due palle	Tocarse las pelotas (sentido: aburrirse)	0,3 % (n=1)	Sexo
Ricchione	Maricón	0,3 % (n=1)	<i>Nominalia</i>
Sbattersene le palle	Sacudirse las pelotas (sentido: no importar)	0,3 % (n=1)	Sexo
Essere in mezzo alle palle	Estar en el medio de las pelotas (sentido: molestar)	0,3 % (n=1)	Sexo
Troia	Cerda	0,3 % (n=1)	<i>Nominalia</i>

Tabla 12. Expresiones soeces en el TO por tipo de tabú.

En la Tabla 12 se han agrupado y contabilizado de manera conjunta todas las ocurrencias de un mismo vocablo soez, independientemente de la forma en que se emplee. A modo de ejemplo, el término *cazzo* (traducible al español como «polla») aparece en el TO con una gran diversidad de usos y sentidos. Así, puede funcionar como sustantivo para designar el órgano sexual masculino o, en sentido figurado, para aludir a algo carente de

importancia (un *cazzo*); como adjetivo (en la mayoría de los casos registrados); como interjección; o bien como elemento integrante de diversas perífrasis verbales (por ejemplo, *farsi i cazzo propri*, equivalente en español a «meterse en sus asuntos», o *rompere il cazzo / scassare il cazzo*, con el valor de «molestar»). Asimismo, se han considerado las expresiones en las que *cazzo* funciona como complemento específico, tales como *testa di cazzo* («cabeza de polla»), así como aquellas derivadas de su lexema, entre ellas el verbo *incazzarsi* («cabrearse») o el sustantivo *cazzata* («gilipollez»). En conjunto, todas las ocurrencias de este término en alguna de sus variantes ascienden a un total de 124.

Un caso análogo lo encontramos en *merda*. Junto con la forma del sustantivo hemos agrupado todas las expresiones que contienen esta palabra como complemento específico: *scemo di merda* («tonto de mierda»), *testa di merda* («cabeza de mierda») o *fetente di merda* («fétido de mierda»). Se ha seguido el mismo procedimiento con el vocablo *culo*: se han agrupado el sustantivo y aquellas perífrasis verbales que lo incluyen, como son *mettere in culo* («encular») o *vaffanculo!* («¡vete a tomar por culo!»); y con *bucchino* («mamada») y *bucchinara* («mamadora»).

Todas las expresiones de carácter soez dirigidas de manera despectiva al interlocutor se han clasificado dentro de la categoría de *nominalia*. A cada una de ellas se le han asignado dos sistemas de referencia tabú (y en un caso excepcional, tres): por un lado, *nominalia* y, por otro, el sistema correspondiente al tabú aludido. Así, por ejemplo, la expresión *uomo di merda* se ha adscrito tanto a la categoría de la escatología (por la presencia de *merda*) como a *nominalia*, dado que funciona como un calificativo peyorativo dirigido al interlocutor.

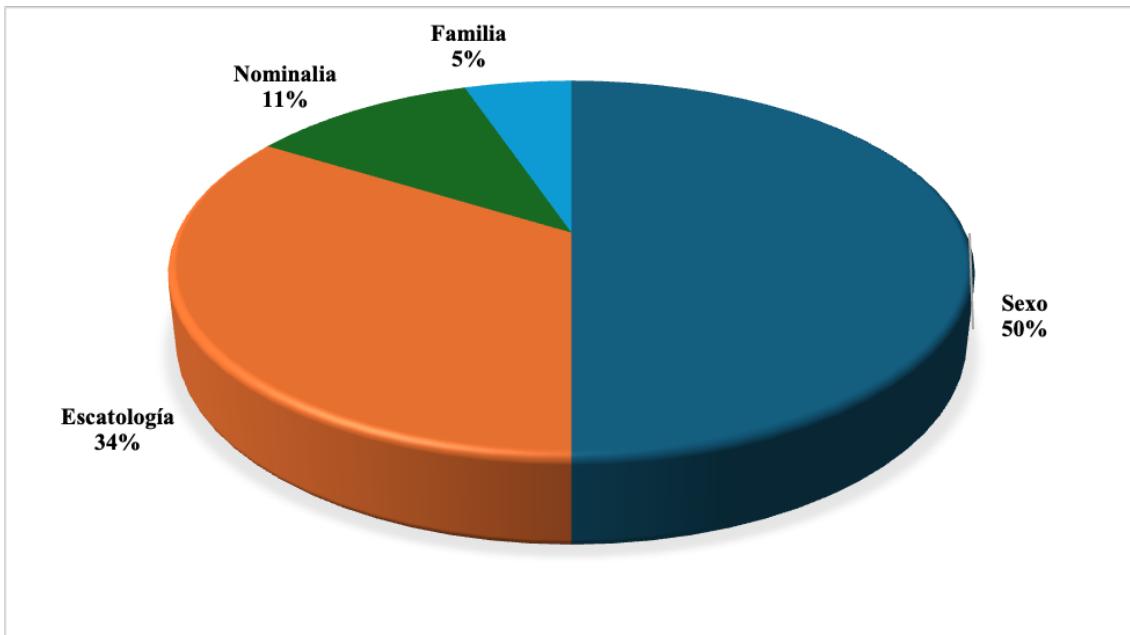


Figura 4. Frecuencia de uso de lenguaje soez del TO por sistema de referencia tabú.

Como se observa en la Figura 4, el sistema de referencia tabú al que aluden los personajes con mayor frecuencia es sexo (50 %), seguido de escatología (34 %), y luego, a mayor distancia, *nominalia* (11 %) y familia (5 %). Cabe destacar que la religión no aparece en el TO.

Para ilustrar el uso de las expresiones soeces en el corpus, se ofrecen a continuación algunos ejemplos analizados representativos de cada uno de los sistemas de referencia tabú. En dichos ejemplos se ofrece, en primer lugar, una traducción literal al español de la expresión, con el fin de mostrar su relación con el sistema tabú al que remite. En segundo lugar, se proporciona una traducción al español de la frase en la que aparece la expresión soez, sustituyéndola por una locución idiomática equivalente en español que reproduzca la misma intención pragmática observada en el TO. Este procedimiento puede implicar la pérdida de la referencia explícita al tabú presente en el original, pero reproduce el sentido del TO.

En la categoría de sexo, los referentes más recurrentes son los que aluden al miembro masculino, *cazzo*, con 107 ocurrencias. A continuación, presentamos unos ejemplos de su uso y con distintos sentidos para que se comprenda su versatilidad (en su forma simple como locución adjetiva y en perifrasis verbales y formas derivadas).

Ejemplo 25. *Cazzo* utilizado en el TO como locución adjetiva.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Cazzo	Polla	Sexo
Ejemplo	Attilio: Sta sempre con quello cazzo di computer! Che poi vuliss sape', che cazzo c'ha da scrive'. [¡Está siempre con ese puto ordenador! Quisiera saber qué coño tiene que escribir.] T1-E1 [00:30]	

Ejemplo 26. *Cazzo* utilizado en el TO en una perifrasis verbal.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Scassare / Rompere il cazzo	Romper la polla	Sexo
Ejemplo	Pietro: Qui dentro nisciuno mi può scassare 'o cazzo. [Aquí dentro nadie me toca los cojones.] T1-E5 [03:23]	

Ejemplo 27. Expresión derivada de *cazzo* utilizada en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Incazzasi / incazzare	Cabrearse (derivado de <i> cazzo</i> , «polla»)	Sexo
Ejemplo	Pietro: Lo dobbiamo fare incazzare veramente. [Tenemos que hacerlo cabrear de verdad.] T1-E3 [29:59]	

Otras expresiones soeces referidas al sexo, con mucha menor presencia en el TO (14 ocurrencias), aluden a la palabra *fottere* («joder»), de la cual presentamos un ejemplo en el que funciona como verbo y otro como adjetivo.

Ejemplo 28. Uso de *fottere* utilizado como verbo en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Fottiti!	¡Jódete!	Sexo
Ejemplo	Lisca: Ma fottiti! [¡Jódete!] T1-E1 [33:38]	

Ejemplo 29. *Fottere* en su forma de adjetivo utilizado en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Fottuto	Jodido	Sexo
Ejemplo	Ciro: L'ammo a truà, si no simmo fottuti . [Lo tenemos que encontrar, si no, estamos jodidos.] T1-E10 [09:56]	

El siguiente referente en esta categoría es *culo* (con 13 ocurrencias). Se ofrece un ejemplo a continuación:

Ejemplo 30. *Culo* utilizado en el TO en una perifrasis verbal.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Vaffanculo!	¡Vete a tomar por culo!	Sexo
Ejemplo	Ciro: Vaffanculo a tutti! [¡A tomar por culo todos!] T1-E6 [34:35]	

En cuarto lugar, en términos de frecuencia de uso en lo que respecta a las expresiones en la categoría de sexo, encontramos las perifrasis verbales que contienen la palabra *palle*, de la que ofrecemos el siguiente ejemplo.

Ejemplo 31. *Palle* utilizado en perifrasis verbal en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Avere le palle / avere due palle	Tener (dos) pelotas	Sexo
Ejemplo	Conte: Guagliò, chisto tiene 'e palle! [¡Chaval, este tiene pelotas!] T1-E12 [29:34]	

Cierran la categoría de sexo, con muy pocas ocurrencias, las palabras *chiavare* («follar»), también con su derivado *chiavata* («follada»), *coglione* («cojón») y *bucchino* («mamada»), con su derivado *bucchinara* («mamadora») en la expresión *bucchinara mammata* («mamadora de tu madre»)

La siguiente categoría de tabú que predomina en el TO es escatología, con un 34 %, donde sobresalen la palabra *stronzo* («mojón» o «excremento») y su derivado *stronzata* («cagada», con el sentido figurado de «gilipollez»), con un total de 53 ocurrencias. La

siguiente más recurrente es *merda* («mierda»), con 48 ocurrencias, seguida por *cagarsi sotto* («cagarse por la pata abajo» o «cagarse encima»), con 10 ocurrencias. A modo ilustrativo, se proporcionan a continuación algunos ejemplos de uso de algunas de estas formas.

Ejemplo 32. *Merda* utilizado como complemento especificativo en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Pezzo di merda	Pedazo de mierda	Escatología y <i>nominalia</i>
Ejemplo	Policia: Pezz 'e merda! [¡Pedazo de mierda!] T1-E3 [11:07]	

Ejemplo 33. *Stronzata* utilizado en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Stronzata	Cagada (sentido: gilipollez)	Escatología
Ejemplo	Danielino: Agg fatto 'na strunzata , Massimì. 'Na strunzata grossa. [He hecho una gilipollez, Massimì. Una gilipollez gorda.] T1-E10 [11:10]	

Ejemplo 34. *Cagarsi sotto* utilizado en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Cagarsi sotto	Cagarse encima	Escatología
Ejemplo	Pietro: C'avessi voluto stá pure io, pe' vedè quella capa e cazzo che si cacava sotto . [Me hubiese gustado estar para ver a ese gilipollas cagarse.] T1-E1 [11:56]	

La tercera categoría de tabú más presente en el TO es *nominalia*, con un 11 % del total. Destaca en esta categoría la palabra *bastardo* («bastardo»), con 10 ocurrencias, seguido de *figlio di puttana* («hijo de puta») y *zoccola* («rata de cloaca»), con 6 ocurrencias cada una. Cierran la categoría las expresiones *cornuto* («cornudo»), con 3 ocurrencias, y con presencia una sola vez, *cessa* («retrete»), *deficiente* («deficiente»), *ricchione* («maricón») y *troia* («cerda»). Puesto que las dos primeras expresiones (*bastardo* y *figlio di puttana*)

han sido incluidas al mismo tiempo en la categoría de familia y, por lo tanto, se ilustrarán un poco más abajo, proporcionamos a continuación unos ejemplos de algunas de las otras expresiones extraídas del corpus.

Ejemplo 35. *Zoccola* utilizado en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Zoccola	Rata de cloaca	<i>Nominalia</i>
Ejemplo	Zecchinetta: Ogni sabato Parisi va a una specie di resort a Miniscola per incontrarsi con l'amante sua, una zoccola rumena. [Cada sábado Parisi se va a una especie de <i>resort</i> a Miniscola para encontrarse con su amante, una zorra rumana.] T1-E2 [19:52]	

Ejemplo 36. *Cornuto* utilizado en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Cornuto	Cornudo	<i>Nominalia</i>
Ejemplo	Pietro: Chillo cornuto del comandante, a Rino, l'ha fatto trasferire. [El cornudo del comandante ha ordenado transferir a Rino.] T1-E3 [21:54]	

Como última categoría tabú en el TO, con la menor presencia (5%) se posiciona la familia, con las expresiones *bastardo* («bastardo, en español) (10 ocurrencias), *figlio di puttana* («hijo de puta») (6 ocurrencias) e *assorreta!* («tu hermana», en el sentido de mentar de manera insultante a la hermana de alguien) (1 ocurrencia), que coinciden como se especificaba anteriormente con *nominalia*. Se presentan algunos ejemplos de su uso a continuación.

Ejemplo 37. *Bastardo* utilizado en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Bastardo	Bastardo	Familia y <i>nominalia</i>
Ejemplo	Ciro: 'Ndo cazzo ite? Oh! Bastardi! [¿Adónde vais? ¡Eh! ¡Bastardos!] T1-E6 [19:43]	

Ejemplo 38. *Figlio di puttana* utilizado en el TO.

Expresión soez	Traducción literal	Sistema de referencia tabú
Figlio di puttana	Hijo de puta	Familia y <i>nominalia</i>
Ejemplo	Ciro: Quei figli 'e puttana , pure due bombe hanno tirato. [¡Esos hijos de puta han lanzado también dos bombas!] T1-E1 [18:03]	

Una vez presentadas las expresiones soeces presentes en el TO, con la especificación de su frecuencia de uso y clasificadas en función del sistema de referencia tabú al que pertenecen, se ofrecen a continuación, los datos obtenidos relativos a la función que desempeñan esas expresiones en los diálogos de la serie, siguiendo las categorías de Allan y Burridge (2009): abusiva, expletiva, social o estilística. En la Tabla 13 se presenta el número de casos en que las expresiones soeces del corpus se atribuyen a cada una de las funciones.

Función del lenguaje soez	Ocurrencias en el TO
Abusiva	123
Expletiva	118
Social	52
Estilística	16

Tabla 13. Número de ocurrencias de las funciones del lenguaje soez.

Seguidamente, en la Figura 5 se presentan los datos de la frecuencia de uso de estas expresiones según la función expresadas en porcentajes.

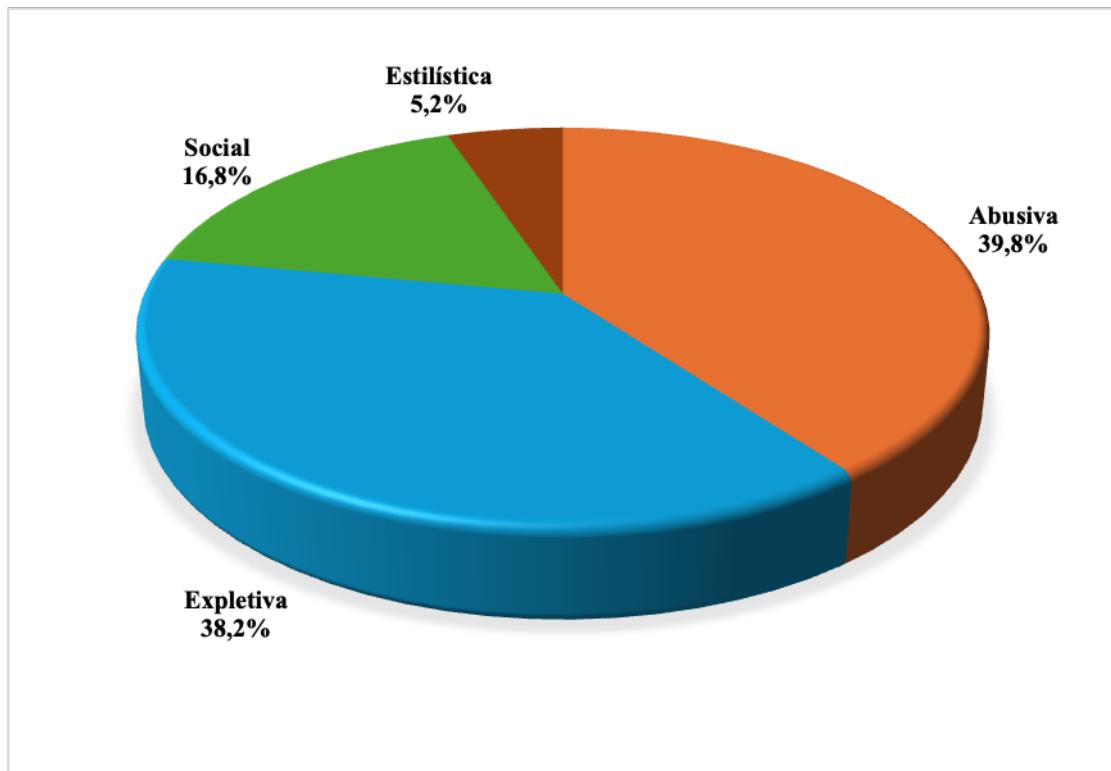


Figura 5. Frecuencia de las funciones del lenguaje soez en el TO.

La Figura 5 muestra que el 78% de las expresiones soeces transmiten un significado abusivo (39,8% de los usos, con 123 ocurrencias) o reflejan el desahogo de algún tipo de sentimiento negativo, por lo que se les atribuye la función expletiva (38,2%, con 118 ocurrencias). Los pocos casos observados que cumplen una función social (16,8%, con 52 ocurrencias) tienden a transmitir distancia interpersonal más que camaradería o cercanía, mientras que los usos estilísticos (5,2%, con 16 ocurrencias) sirven para intensificar las expresiones de los personajes. Los siguientes ejemplos del corpus ilustran cada una de las cuatro funciones.

Ejemplo 39. Función abusiva en el corpus.

Tipo de función: abusiva	
Salvatore Conte está hablando con los miembros de su clan para organizar un plan para matar a Pietro Savastano.	
Ejemplo	Conte: Quando avremo fatto fuori isso e chille merde di suoi guaglioni, noi abbiamo a spartirci 'o territorio. [Cuando hayamos eliminado esas mierdas de sus lacayos, tendremos que dividirnos el territorio.] T1-E11 [12:03]

Al utilizar *merde* («mierdas», en español), Conte deshumaniza y desprecia a los miembros del clan rival. Se trata de la ya mencionada deshumanización que identifican Allan y Burridge (2006) como elemento central del abuso lingüístico, que facilita la violencia mediante la negación de la humanidad del otro. El término *soez* acompaña y refuerza la amenaza explícita de violencia (*fatto fuori* significa «eliminados» en español). La expresión *soez* cumple la función de legitimar moralmente la violencia propuesta al presentar a las víctimas como algo despreciable.

Ejemplo 40. Función expletiva en el corpus.

Tipo de función: expletiva	
En una conversación con Gennaro, Ciro se queja de los vecinos del barrio porque están creando asociaciones antimafia.	
Ejemplo	Ciro: Dice che è pecché hanno messo un'altra cazzo d'associazione! [...] e colle guardie in mezzo alle palle nun se vende! [Dice que es porque han puesto allí ¡otra puta asociación! [...] y con los polis entre las pelotas no podemos vender.] T1-E1 [27:11]

En este ejemplo la expresión *soez cazzo* cumple la función expletiva porque actúa como intensificador de *associazione* («asociación», en español) y transmite la frustración y el disgusto de Ciro con la situación. No aporta información factual, sino que expresa su estado emocional negativo.

Ejemplo 41. Función social en el corpus.

Tipo de función: social	
Pietro sospecha que Ciro pueda ser un topo y decide hablar con él.	
Ejemplo	Pietro: Si tu me reccunti strunzate a me, io mi incazzo . [Si tú me cuentas gilipolleces, me cabreo.] T1-E2 [42:52]

Pietro utiliza *strunzate* («gilipolleces») para descalificar lo que su interlocutor podría decir, estableciendo una distancia interpersonal. No está invitando al diálogo, sino advirtiendo sobre las consecuencias de cierto tipo de comunicación. Además, el uso de *mi incazzo* («me cabreo») funciona como una amenaza que establece límites claros en la relación. Pietro está marcando qué comportamientos no tolerará, creando una distancia jerárquica.

Ejemplo 42. Función estilística en el corpus.

Tipo de función: estilística	
Cuando Daniele se da cuenta de que Ciro lo ha engañado, le desvela a su mejor amigo, Bruno, que ha matado a un hombre de Salvatore Conte por encargo suyo.	
Ejemplo	Bruno: Ma che hai fatto? Che cazzo hai combinato? [¿Qué has hecho? ¿Qué coño has hecho?] T1-E9 [33:13]

En este ejemplo, *cazzo* no aporta contenido semántico nuevo a la pregunta *che hai combinato?* («¿qué has hecho?»), pero intensifica dramáticamente la fuerza expresiva del reproche creando un efecto estilístico que comunica proximidad social y una emoción intensa.

4.3.2.2. La traducción del lenguaje soez

En este subapartado, se presentan los datos resultantes del análisis de las técnicas de traducción aplicadas al lenguaje soez hallado en el objeto de estudio. La clasificación de técnicas empleada se basa en la taxonomía de Valdeón (2020), descrita en 3.6.3., pero presenta una ligera adaptación para los propósitos de nuestra investigación. Mientras que Valdeón (2020), para su estudio sobre la mitigación, la preservación y la potenciación del lenguaje soez en series traducidas del inglés (estadounidense) al español, incluía la traducción literal, la omisión, la atenuación, la adición, la intensificación y el reemplazo,

a estas técnicas hemos añadido la de la sustitución, entendida aquí como el uso de una palabra malsonante distinta en el TM que la que se ha usado en el TO, pero que mantiene, a grandes rasgos, el grado de vulgaridad (tal como se presenta en 4.2.3.).

A continuación, presentamos los datos cuantitativos que reflejan el número de veces que se ha recurrido a cada una de estas técnicas para trasladar una palabra o expresión soez del TO a los dos TM en nuestro corpus. En primer lugar, presentamos los datos correspondientes al doblaje al español, y, en segundo, los del subtulado al inglés.

Técnicas de traducción	Ocurrencias
Sustitución	142
Atenuación	59
Omisión	49
Traducción literal	46
Intensificación	13
Adición	4
Reemplazo por expresión soez	0

Tabla 14. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción del lenguaje soez empleadas en la versión doblada al español.

Seguidamente, en la Figura 6 se presentan los datos de la frecuencia de uso de las técnicas expresados en porcentajes.

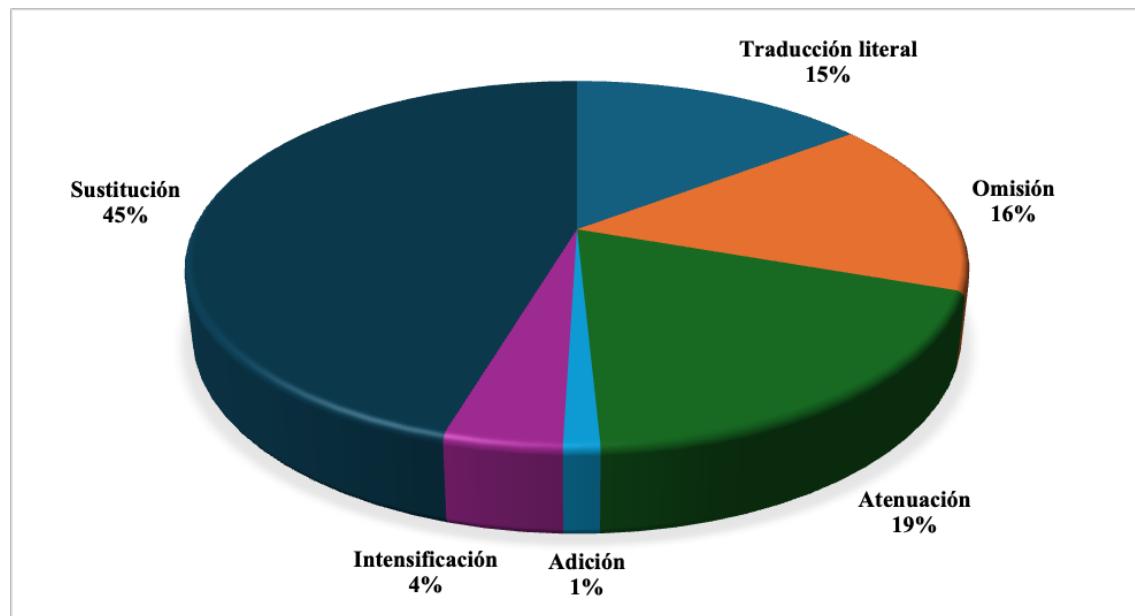


Figura 6. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción del lenguaje soez en el TM español.

Como se puede observar, la técnica predominante en el doblaje al español es la sustitución, con el 45 % de los casos encontrados, que va seguida de manera relativamente igualada de la atenuación, con el 19 %, la omisión, que representa el 16 %, y la traducción literal, con un 15 %. El resto de las técnicas apenas están representadas: la intensificación se produce en un 4 % de los casos, la adición en un 1 % y, por último, no se produce ningún reemplazo por expresión soez.

Desde el punto de vista del efecto que produce el uso de una u otra técnica, la Figura 6 desvela también que en la traducción para doblaje del lenguaje soez al español, las técnicas que mantienen el mismo nivel de vulgaridad entre el TO y el TM (sustitución y traducción literal) son mayoritarias, pues juntas suponen el 60% del total (188 ocurrencias); las técnicas que mitigan dicho nivel (omisión y atenuación) suman el 34% (108 ocurrencias); mientras que las que producen el efecto contrario, es decir, potencian el nivel de vulgaridad (adición e intensificación), suman solo el 5% del total (17 ocurrencias), lo que las convierte en las técnicas minoritarias. La tendencia general es la de mantener el mismo grado de vulgaridad, y solo se ha registrado un número reducido de casos de potenciación, y en más del 30% de los casos, las expresiones soeces eran menos vulgares en español que en el TO. Como se explicaba anteriormente, no se ha recurrido en ningún caso al reemplazo por expresión soez, algo coherente con la tendencia general descrita, puesto que esta técnica produciría una potenciación del grado de vulgaridad en el TM.

A continuación, se aportan ejemplos extraídos del corpus de análisis que ilustran el uso de cada una de las técnicas de traducción. Se muestran por orden descendente de recurrencia: sustitución, atenuación, omisión, traducción literal, intensificación y adición.

Ejemplo 43. Técnica de sustitución en la versión doblada al español.

Episodio 4 – Temporada 1 [04:13]	
Un hombre africano lanza repentinamente una bicicleta contra un coche de policía.	
TO	TM
Africano: Vaffanculo!	Africano: ¡Que os fallen!
Poliziotto: Ma vaffanculo te!	Policía: ¡Que te fallen a ti!

En el ejemplo 43, la traducción al español emplea la forma imperativa «¡Qué os follen!», en lugar de la traducción literal de la expresión italiana *Vaffanculo!*, equivalente a «¡Vete a tomar por culo!». Desde una perspectiva pragmática, ambas expresiones mantienen un nivel de vulgaridad comparable, ya que remiten a un mismo campo semántico vinculado al insulto sexual. Se observa que la decisión del traductor reproduce la carga ofensiva del original al tiempo que garantiza la adecuación idiomática al español peninsular, manteniendo así la equivalencia pragmática en términos de fuerza ilocutiva y de impacto sociocultural.

Ejemplo 44. Técnica de atenuación en la versión doblada al español.

Episodio 2 – temporada 1 [28:40]	
En una conversación íntima con su padre, Gennaro le miente para ganarse su aprobación diciéndole que ha matado a una persona.	
TO	TM
Gennaro: Accidere è 'na strunzata !	Gennaro: Matar es una chorrada .

En este ejemplo se advierte que la expresión del TO *stronzata*, cuya traducción más cercana sería «gilipollez», está atenuada en el TM mediante el uso del vocablo «chorrada». Esta elección supone una reducción del grado de vulgaridad: mientras que «gilipollez» conserva un matiz más despectivo y ofensivo, «chorrada» se sitúa en un registro coloquial e informal con una carga insultante menor. La traducción, por tanto, mantiene la naturalidad discursiva en español, pero al mismo tiempo modula la fuerza pragmática del original, lo que puede interpretarse como una estrategia de atenuación orientada a reducir el impacto vulgar. En contraste, la elección de «gilipollez» habría permitido preservar de manera más fiel la agresividad expresiva de *stronzata*, reforzando la equivalencia pragmática en términos de intensidad.

Ejemplo 45. Técnica de la omisión en la versión doblada al español.

Episodio 9 – temporada 1 [38:20]	
Ciro está torturando a Manu, la novia de Daniele, para conseguir cierta información.	
TO	TM
Ciro: Vuò turnà a casa? 'Ndo cazzo sta?	Ciro: ¿Quieres volver a casa? ¿Sí o no? Dime, ¿quieres volver a casa?

En este ejemplo se observa que la expresión *cazzo* no se mantiene en el TM. La expresión italiana ‘*Ndo cazzo sta?* (equivalente en español a «¿Dónde coño está?») ha sido traducida como «¿Sí o no?», acompañada de la repetición de la pregunta inicial. Es llamativa esta decisión pues el enunciado del TM se alarga considerablemente con respecto al TO, lo que ha sido factible porque el personaje que lo pronuncia está de espaldas a la cámara. Al no ser visibles sus movimientos articulatorios, esta opción no afecta ni a la sincronización labial ni a la isocronía. Además, la ausencia de intervención inmediata de otros personajes proporciona el tiempo necesario para esta prolongación. Tal como se explicaba en 3.4.3., la desaparición de la pista sonora original en la modalidad del doblaje otorga al traductor una mayor libertad para realizar operaciones que no serían viables en subtitulación. No obstante, esta decisión conlleva la supresión de la carga vulgar presente en el original, lo que implica una aparente atenuación de la intensidad expresiva, compensada en parte por la repetición. En cualquier caso, la eliminación del matiz insultante evidencia el uso de una técnica de mitigación que repercute a nivel pragmático.

Ejemplo 46. Técnica de traducción literal en la versión doblada al español.

Episodio 1 – temporada 1 [49:26]	
Pietro Savastano e Imma descubren que tienen micrófonos escondidos en la casa.	
TO	TM
Pietro: ‘ Sti sbirri di merda! Le microspie... in culo se le devono mettere le microspie!	Pietro: Maderos de mierda. Los micros... ¡Qué se metan por el culo sus micros!

En este ejemplo se observa que las expresiones soeces del TO (*di merda* e *in culo se le devono mettere*) han sido trasladadas al TM mediante la técnica de traducción literal, lo que ha dado lugar a las formas «de mierda» y «que se metan por el culo». Esta técnica permite conservar no solo el contenido semántico sino también la carga expresiva del original, garantizando así una equivalencia pragmática en cuanto al grado de vulgaridad y al impacto comunicativo que tiene.

Las técnicas de intensificación y adición, que tienen el efecto de potenciar el tono del lenguaje soez, han sido las menos utilizadas. Proponemos a continuación un ejemplo para cada una de ellas.

Ejemplo 47. Técnica de intensificación en la versión doblada al español.

Episodio 07 – temporada 1 [13:35]	
Mientras el clan celebra el cumpleaños de la hija de Malamore, Ciro y otros miembros critican a Gennaro.	
TO	TM
Ciro: Chillo pezz’ ‘e merda!	Ciro: ¡Será hijo de puta!

En este ejemplo se aprecia que el insulto italiano *pezzo di merda* (que, traducido literalmente, equivaldría a «pedazo de mierda») no se traslada de manera literal al TM. En su lugar, se opta por la expresión «hijo de puta». Esta sustitución representa un caso de potenciación de la carga ofensiva, pues «hijo de puta» se percibe en español como un insulto más grave y comúnmente empleado en contextos de confrontación. Esta decisión traductora puede interpretarse como un ejemplo de domesticación (Venuti, 1995), pues se prioriza un registro idiomático más familiar y natural para el público receptor, en detrimento de la equivalencia literal con el TO. Mantener «pedazo de mierda» habría dado lugar a una reproducción más fiel de la imagen metafórica y la carga vulgar del italiano, aunque con un impacto pragmático algo menor en términos de intensidad verbal.

Ejemplo 48. Técnica de adición en la versión doblada al español.

Episodio 07 – temporada 1 [13:10]	
Ciro intenta salir del hotel donde se aloja, pero se da cuenta de que lo han encerrado.	
TO	TM
Ciro: ‘ Sti bastardi! Pezzi di merda! ‘ Sti bastardi! ‘ Sti bastardi, ‘sti bastardi. Bastardi!	Ciro: ¡Qué hijos de puta! ¡Serán cabrones! ¡Serán cabrones de mierda! ¡Cabrones de mierda! ¡Cabronazos! ¡Qué cabrones! ¡Qué cabrones!

En este ejemplo se observa que en el TO constan seis expresiones soeces (*bastardi*, repetido cinco veces, y *pezzi di merda*, una vez), mientras que en el TM se contabilizan siete. Esta diferencia sugiere que el traductor pudo haber aprovechado, nuevamente, la circunstancia de que el personaje, Ciro, no se muestra de frente y comienza a desplazarse por la habitación, incorporando una expresión soez adicional. Dicha adición podría

contribuir a enfatizar el estado de nerviosismo y enfado del personaje, compensando la imposibilidad de reflejar sus movimientos faciales y gestuales. Así, se evidencia una adaptación que, más que mantener una equivalencia estricta con el número de vulgarismos del original, prioriza la transmisión del efecto emocional y expresivo del personaje en la LM.

Presentamos a continuación los datos relativos a las técnicas de traducción del lenguaje soez utilizadas en la versión subtitulada al inglés.

Técnicas de traducción	Ocurrencias
Sustitución	162
Omisión	71
Traducción literal	56
Atenuación	15
Adición	6
Intensificación	5
Reemplazo por expresión soez	0

Tabla 15. Número de ocurrencias de las técnicas de traducción del lenguaje soez en la versión subtitulada al inglés.

En la Figura 7, seguidamente, se ofrecen los datos relativos a la frecuencia de uso de las técnicas expresados en porcentajes.

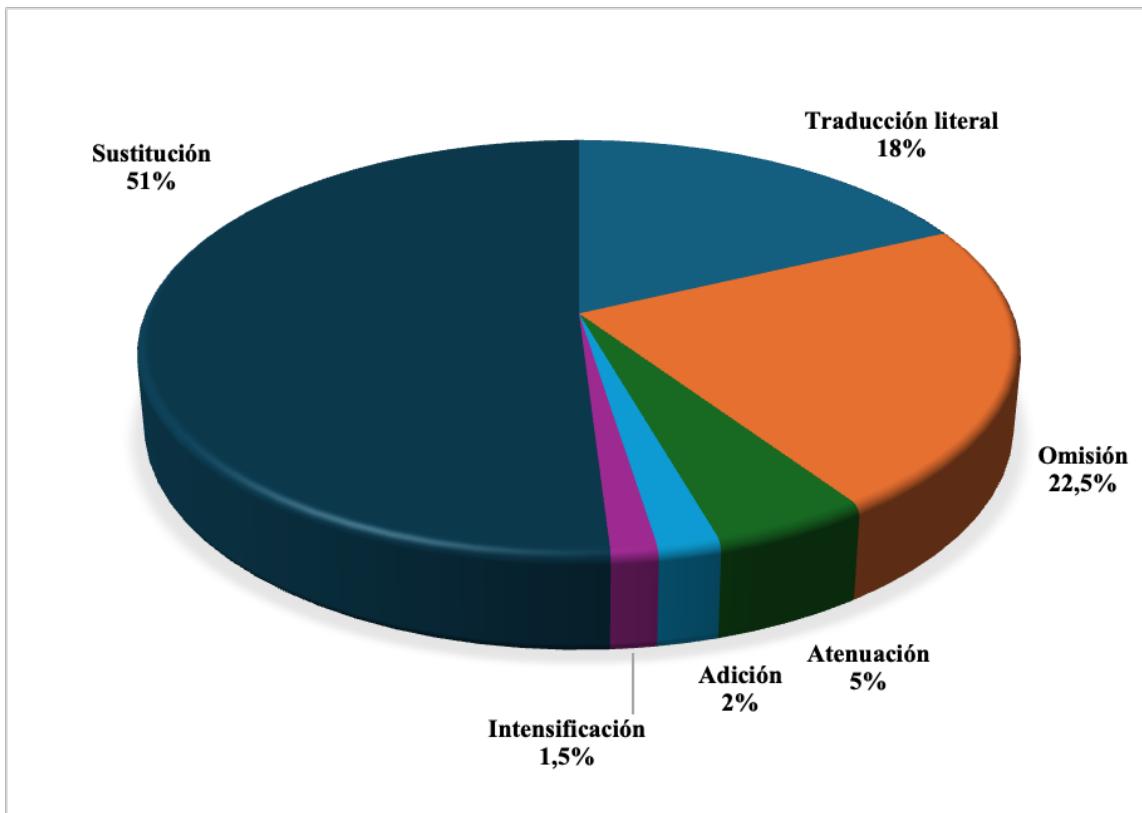


Figura 7. Frecuencia de las técnicas de traducción utilizadas en la versión subtitulada al inglés.

La Figura 7 muestra que la técnica predominante en la subtitulación al inglés es la sustitución, que representa el 51 % de los casos. A esta le siguen la omisión, con el 22,5 % de los casos, y la traducción literal, con un 18%. Las técnicas minoritarias con diferencia son la atenuación, la adición y la intensificación (con un 5 %, 2 % y 1,5 %, respectivamente). Al igual que ocurriera en la versión doblada en español, en la subtitulación al inglés tampoco se emplea la técnica de reemplazo por expresión soez.

De nuevo, del gráfico de esta figura, se puede deducir que, en la traducción de lenguaje soez al inglés, en la modalidad de subtitulado, las técnicas protagonistas (al igual que en el doblaje) son las que conservan el mismo nivel de vulgaridad que ofrece el TO (la sustitución y la traducción literal), que constituyen conjuntamente el 69 % del total. Por otro lado, las que mitigan dicho nivel (omisión y atenuación) suman el 27,5 %, mientras que las que sirven para potenciar el nivel de vulgaridad (adición e intensificación) suman solo el 3,5 % del total. Así pues, la mayoría de las expresiones soeces del TO se han visto representadas en el TM mediante expresiones que conservan el mismo nivel de

vulgaridad. Tampoco en esta versión se ha utilizado la técnica del reemplazo por expresión soez. El nivel de vulgaridad solo se potenció en 11 casos, mientras que 86 expresiones se mitigaron en la versión inglesa.

De la misma forma que se hiciera en la versión doblada, se ofrecen a continuación ejemplos del corpus en los que se muestra el uso de cada una de estas técnicas por orden descendente de frecuencia: sustitución, traducción literal, omisión, atenuación, adición e intensificación.

Ejemplo 49. Técnica de la sustitución en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 8 - temporada 1 [20:08]	
Fabretti, el actual alcalde, se encuentra en la entrada del ayuntamiento con Michele, que está presentando su candidatura a las elecciones a la alcaldía.	
TO	TM
Fabbretti: Eh, strunz! Ma che cazz' stai facendo?	Fabretti: Asshole , / what the fuck are you doing? //

En este caso, mediante la técnica de la sustitución (que no busca la literalidad sino la equivalencia pragmática en cuanto al nivel de vulgaridad y la función comunicativa), se mantiene la carga expresiva del lenguaje soez del TO en el TM. Aunque no existe una correspondencia léxica directa entre las expresiones del TO *cazzo* («polla») y *stronzo* («mojón», en el sentido vulgar de «excremento») y sus correspondencias en el TM *fuck* y *asshole* (respectivamente), la traducción conserva la fuerza ilocutiva, el registro vulgar y el efecto de los insultos, con lo que garantiza que el público meta perciba la misma agresividad verbal. Con ello, el espectador del TM percibe insultos propios de su repertorio cultural y, por lo tanto, reconocibles, lo que facilita la identificación con la carga emocional y contextual de los personajes.

Ejemplo 50. Técnica de la omisión en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 9 - temporada 1 [23:44]	
Ciro explica al joven Daniele cómo actuar para matar a Tonino Russo, un miembro del clan rival.	
TO	TM
Ciro: [...] Va piano, pecché se te fermano, so' cazzo , hai capito?	Ciro: [...] go slow, // if you get stopped, / it's trouble, okay? //

En este ejemplo se aprecia la aplicación de la técnica de omisión en la traducción de la expresión soez italiana *so' cazzo*. Mientras que una posible equivalencia en inglés sería *it's fucking trouble*, el TM opta por reducir la expresión a *trouble*, que suprime la carga de vulgaridad presente en el TO. Desde la perspectiva de la recepción, la supresión de la expresión soez elimina la fuerza expresiva del original, con lo que se suaviza el tono del personaje y se reduce el impacto emocional de la enunciación. Además, al desaparecer ese componente soez, se diluye parcialmente la construcción del idiolecto del personaje, lo que reduce la percepción del realismo y la identidad lingüística del mismo. Al tratarse de la versión subtitulada, la omisión, por otra parte, puede responder a restricciones técnicas propias de la subtitulación (limitaciones espaciotemporales), pero a nivel pragmático implica una mitigación del componente vulgar. Es decir, el espectador meta recibe un mensaje más neutro y menos marcado que el del TO.

Ejemplo 51. Técnica de la traducción literal en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 3 - temporada 1 [18:37]	
En la prisión, antes de que lo transfieran a la celda de aislamiento, Pietro se dirige a Pasqualino, que está afectado por el síndrome de abstinencia.	
TO	TM
Pietro: Guagliò, questa è merda!	Pietro: Kid, / This is shit. //

En el ejemplo 51 se observa la aplicación de la técnica de traducción literal del sustantivo italiano *merda* por el inglés *shit*. A diferencia de la sustitución, esta acción implica la transferencia directa de un término que presenta un grado de vulgaridad y una función similares en ambas lenguas. Esta forma de calificar la droga que ha consumido previamente Pasqualino contribuye a preservar la autenticidad del habla de los miembros

de la mafia. Por otra parte, dado que *shit* ocupa en inglés un espacio pragmático y social semejante al de *merda* en italiano, la traducción mantiene intacta la relación entre el nivel de vulgaridad y la caracterización de los personajes.

Ejemplo 52. Técnica de la atenuación en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 2 - temporada 1 [49:58]	
Pietro explica a los policías por qué conducía a tanta velocidad.	
TO	TM
Pietro: T'agg ditt che tengo mio figlio int'u 'spitale e che cazzo!	Pietro: I said I am in a hurry, damn! //

Aquí, la expresión italiana *che cazzo!* («¡Joder!»), de fuerte carga vulgar y agresiva, se traduce mediante la técnica de la atenuación por *damn*, un vocablo que, aun funcionando como marcador enfático, presenta un grado de vulgaridad mucho menor. Desde el punto de vista de la recepción, en el TM se mitiga la percepción de la ira o la exasperación del personaje. Igualmente, al perder el matiz soez, la expresión se acerca más a un expletivo coloquial neutro que a un insulto, con lo que disminuye la caracterización sociolectal.

Las técnicas menos utilizadas en la versión inglesa han sido la intensificación y la adición, es decir, las que potencian la carga de vulgaridad. Vemos a continuación un ejemplo de cada técnica:

Ejemplo 53. Técnica de la adición en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 8 - temporada 1 [17:18]	
Cuando los hombres de Gennaro están buscando a Ciro para matarlo, lo ven huyendo a lo lejos y lo insultan.	
TO	TM
Capaebomba: Figlio 'e puttana!	Capaebomba: Fuckin' son of a bitch! //

En este caso, la técnica empleada es la adición, pues mientras que en el TO la intervención del personaje es *figghio di puttana*, el TM, junto con la traducción literal (*son of a bitch*) introduce, además, el intensificador vulgar *fuckin'*, que no está presente en el TO. Este añadido incrementa la carga expresiva y refuerza el tono insultante de la expresión. Así,

esta inserción puede generar en el espectador meta una percepción más agresiva o vulgar que la que transmite el TO.

Ejemplo 54. Técnica de intensificación en la versión subtitulada al inglés.

Episodio 7 – Temporada 1 [05:27]	
En una conversación telefónica, Donna Imma le dice a Ciro que empezará a encargarse de la venta de droga en una plaza. Al colgar el teléfono, Ciro, enfadado porque se siente degradado, la insulta.	
TO	TM
Ciro: 'Sta cessa !'	Ciro: Bitch! //

El término italiano *cessa*, empleado coloquialmente para referirse a una mujer muy fea, no se translada literalmente al TM, sino que se sustituye mediante la intensificación por la expresión *bitch*. Con esta decisión, la traducción no conserva el contenido denotativo del insulto, pero sí incrementa su carga ofensiva y su fuerza pragmática. Este hecho produce un cambio en el significado, pues mientras que en el TO se ataca el aspecto físico de la mujer, en el TM el insulto se desplaza hacia su carácter o condición moral.

4.3.2.3. Comparación de los textos meta

En este apartado, presentamos en primer lugar, en la Tabla 16, los datos comparativos en cuanto a las técnicas de traducción empleadas en cada TM.

Técnicas de traducción	TM doblado al español	TM subtitulado al inglés
Traducción literal	15 % (n=46)	18 % (n=56)
Omisión	16 % (n=49)	22,5 % (n=71)
Atenuación	19 % (n=59)	5 % (n=15)
Adición	1 % (n=4)	2 % (n=6)
Intensificación	4 % (n=13)	1,5 % (n=5)
Reemplazo por expresión soez	0	0
Sustitución	45 % (n=142)	51 % (n=162)

Tabla 16. Comparación de técnicas de traducción entre la versión doblada al español y la versión subtitulada al inglés.

En la Tabla 16, se observan diferencias notables entre ambas versiones, sobre todo, en el uso de la omisión y de la atenuación. Mientras la omisión predomina en la versión subtitulada (con un 22,5 %, frente al 16 % de la versión doblada), la atenuación se emplea en un porcentaje bastante mayor en el doblaje (con un 19 %, frente al 5 % de la versión subtitulada). Por otra parte, en ambas versiones la técnica mayoritaria es la sustitución (45 %, en el caso del TM doblado, frente a 51 %, en el TM subtitulado).

En cuanto a los efectos producidos en el traslado del lenguaje soez a las distintas versiones meta, en la siguiente tabla se especifican los resultados pormenorizados.

Efecto general	TM doblado al español	TM subtitulado al inglés
Preservación	60 %	69 %
Potenciación	5 %	3,5 %
Mitigación	35 %	27,5 %

Tabla 17. Efectos producidos en la traducción del lenguaje soez al TM en español y el TM en inglés.

La comparación entre los dos TM muestra que, en ambos casos, la mayoría de las expresiones soeces encontradas en el original fueron traducidas por expresiones soeces de una intensidad o un grado de vulgaridad similar, independientemente de que se tratara de traducciones literales o de sustituciones. Se observa una proporción ligeramente mayor en la versión subtitulada en inglés que en la versión doblada al español. La potenciación se observó en una proporción mínima en ambos TM, y la diferencia entre ambos fue ínfima. La diferencia porcentual detectada entre los dos TM en el caso de la preservación (un porcentaje mayor en la versión inglesa que en la española) se vio compensada por la misma diferencia porcentual en los casos de mitigación, que fue más frecuente en español que en inglés.

Un análisis más detallado de las técnicas de traducción empleadas en ambas versiones traducidas revela que, en el caso de la preservación, ambas versiones contienen bastantes más casos de sustitución que de traducción literal (51 % y 45 % frente a 18 % y 15 %, respectivamente, para los TM inglés y español). Cuando se potenció el grado de vulgaridad, la adición y la intensificación se usaron en una medida similar (baja) en ambos TM (2 % y 1,5 % para cada técnica en la versión en inglés y 1 % y 4 % en la versión en español). En cambio, las cifras de uso de cada una de las dos técnicas que producen una

mitigación de la vulgaridad difieren entre los dos TM. Por un lado, la versión inglesa revela cuatro veces más usos de la omisión que de la atenuación (22,5 % frente a 5 %), mientras que la versión española arroja porcentajes similares para cada técnica (19 % de atenuación y 16 % de omisión). El porcentaje comparativamente alto de omisión en la versión inglesa es muy probablemente un reflejo de la necesidad que tiene el traductor de ajustarse a las limitaciones espaciotemporales de la subtitulación, en comparación con las restricciones menos rígidas del doblaje.

En definitiva, ninguna de las versiones intensifica sistemáticamente el grado de vulgaridad de las expresiones soeces del TO. De hecho, la tendencia general es preservarlo, en primer lugar, y atenuarlo, en segundo. De manera poco diferenciada, son los subtítulos ingleses los que se ciñen más al grado de vulgaridad del original.

Dentro de la tendencia mayoritaria de mantener el mismo grado de vulgaridad del TO en los dos TM mediante el uso de la traducción literal y de la sustitución, un análisis más detallado de estas técnicas y los sistemas de referencia tabú a los que aluden las expresiones soeces nos permite descubrir que, en todas las categorías y en ambos TM se observa, como cabría esperar, que las traducciones literales de las expresiones soeces aluden al mismo sistema de referencia tabú que en el TO. Sin embargo, este patrón no siempre se da en el caso de las técnicas de sustitución. Recordemos que, por orden de recurrencia de expresiones soeces en el TO, el sistema de referencia predominante es sexo, seguido de escatología. Los demás sistemas quedan muy por detrás, con una representación muy baja.

En la Tabla 18, a continuación, se presentan de manera esquemática los datos relativos a los sistemas de referencia tabú empleados en los TM mediante la técnica de la sustitución.

Sistema de referencia del TO	Sistema de referencia del TM español	Sistema de referencia del TM inglés
Sexo	73 % (n=66) sexo 22 % (n=20) escatología 5 % (n=5) <i>nominalia</i>	97 % (n=95) sexo 3 % (n=3) escatología
Escatología	54 % (n=25) sexo 26 % (n=12) <i>nominalia</i> 20 % (n=9) escatología	64 % (n=38) escatología 27 % (n=16) sexo 8 % (n=5) <i>nominalia</i> / sexo
<i>Nominalia</i>	100 % (n=4) <i>nominalia</i>	100 % (n=4) <i>nominalia</i>
Familia y <i>nominalia</i>	100 % (n=1) escatología / <i>nominalia</i> / familia	100 % (n=1) 1 familia / sexo / <i>nominalia</i>

Tabla 18. Frecuencia de uso de los sistemas de referencias tabú utilizados en los TM mediante la técnica de sustitución.

En la versión española, la tendencia principal es la de mantener inalteradas las referencias al sexo del TO (lo que ocurre en el 73 % de los casos), aunque existe un número significativo de casos (22 %) en los que se sustituyen por referencias escatológicas. Por otra parte, las referencias escatológicas del TO se han sustituido en más del 50 % de los casos por referentes sexuales, mientras que, en el 20 % de los casos, se ha mantenido un referente escatológico, y en un 26 % se ha convertido la referencia original escatológica en otra correspondiente a la categoría de *nominalia*. Todos los casos en el TO en los que el sistema de referencia era *nominalia* se han mantenido sin cambio de sistema en el TM español.

Al analizar los sistemas de referencia tabú a los que aluden las expresiones soeces en la versión en inglés mediante la técnica de la sustitución, se observa que en la traducción del 97 % de las referencias al sexo en el TO se mantiene el mismo sistema de referencia, que solo se ve alterado en el 3 % de los casos, que pasan a la categoría de escatología. Cuando la expresión soez en el TO se refiere a la escatología, el sistema de referencia se mantiene en la mayoría (64 %) de los casos, y se produce un cambio de referencia al sexo en el 27 % de los casos, y a la combinación *nominalia*/sexo en el 8 %. En la categoría de *nominalia*, no se produce ningún cambio de sistema de referencia, mientras que para el

único caso de la categoría de familia/*nominalia* en el TO, la referencia en el TM incluye también el sexo (sexo/*nominalia*/familia).

Al comparar los resultados obtenidos de cada uno de los TM, en el caso de las referencias al sexo, aunque la tendencia principal en la traducción al español es la de conservar el sistema de referencia, se observa que el 22 % de estas referencias se convierten en alusiones escatológicas, mientras que en la traducción al inglés, solo se efectúa ese cambio en el 3 % de los casos, por lo que se constata una mayor tendencia a mantener las referencias sexuales en inglés que en español, y otra tendencia menor, pero significativa, a cambiar las referencias sexuales por escatológicas en español. En cuanto a las referencias originales escatológicas del TO, en la versión española, algo más de la mitad (54 %) se han convertido en alusiones al sexo. El sistema de referencia tabú se mantiene el 20 % de los casos y cambia a *nominalia* en un 26 %. En el TM en inglés, la sustitución ha modificado las referencias escatológicas en menor medida, ya que se conservan en un 64 % de los casos, se convierten en referencias al sexo en un 27 %, y en referencias con la combinación *nominalia*/sexo en un 8 %. Es decir, la versión española ha sustituido los referentes escatológicos del TO por otros sexuales en mayor medida que la versión inglesa, aunque, si incluimos el 8 % de los casos en los que se han cambiado a un referente de tipo *nominalia*/sexo, la referencia sexual está presente en un 35 % de los casos.

Como se puede observar mediante la comparación de los sistemas de referencia utilizados en la técnica de traducción de la sustitución en las versiones doblada al español y subtitulada al inglés, el TM en inglés tiende a preservar más las categorías originales, especialmente la de sexo, mientras que el español muestra mayor transformación.

En el TM español, aunque se pierde un porcentaje mayor de esas referencias cuando el TO alude al sexo, se compensa, de alguna manera con la sustitución de referencias sexuales en el TM cuando en el TO, la referencia soez es escatológica (los 20 casos en que un referente sexual del TO se convirtió en uno escatológico en el TM se compensan con los 25 casos en los que la referencia soez en el TO era de naturaleza escatológica y se sustituyeron por otra sexual en el TM). De la misma manera que se ha observado en el TM inglés, en el TM español se pierde la equivalencia del miembro masculino. En esta versión es el vocablo «coño» el referente sexual más recurrente.

Por otro lado, en el TM inglés se usó una referencia con alusiones sexuales en el 38 % de los casos en los que el referente soez en el TO era de tipo escatológico. Si esto lo sumamos al 97 % de los casos en los que los referentes sexuales del TO se mantuvieron en la versión inglesa, se refuerza aún más la presencia de referencias al sexo en el TM en inglés. El cambio de sistema de referencia que se produce en los 20 casos mencionados (del sistema de referencia sexual en el TO al escatológico en el TM español) se debe al hecho de que, en diez ocasiones, el uso de la exclamación *un cazzo!*, en el TO, tenía el significado de «nada», que en español se ha traducido por «¡una mierda!», una expresión muy común e idiomática en este idioma con un valor pragmático similar al del TO. Por otro lado, en siete ocasiones, *cazzo* aparece en una locución adjetiva, como en el caso de *cazzo di prete* (*a fucking priest*), que en español se ha traducido como «un cura de mierda», mientras que hay tres casos en los que la expresión *fottere un cazzo* («importar un carajo») se ha traducido por «no importar una mierda». Así se constata que, en casi todos los casos, de una manera u otra, *cazzo* se ha traducido por «mierda» en el TM español.

4.3.3. *Los apodos en la serie y su traducción*

4.3.3.1. Los apodos

Los episodios que componen la primera temporada de la serie contienen la alusión a quince apodos, o *contronomi*. En la Tabla 19, que se ofrece a continuación, se incluye el listado con estos quince elementos, para los cuales, además, se aporta una explicación de su significado. Para comprender el significado de estos mote fue de especial relevancia y ayuda la colaboración y los conocimientos de la ya mencionada Patricia Bianchi, catedrática de Lingüística Italiana e Historia de la Lengua Italiana de la Università degli Studi di Napoli, con quien fue posible mantener contacto a través de correo electrónico entre finales de 2019 y marzo de 2020.

Apodo (o <i>contronome</i>)	Explicación
Malammore	Malammore («malamore», en italiano estándar) significa «mal amor» o «mal de amores». Así se denomina en la serie a un mafioso que nació de una madre adolescente y un padre desconocido. Por tanto, este apodo apunta a la idea de haber sido el fruto de un amor equivocado.

Zecchinetta	El apodo proviene del juego de cartas así denominado (<i>Lansquenet</i> , en inglés). Lo llevaron a Italia en el siglo XV los soldados alemanes Landsknecht (que significa «siervo del país»). El personaje conocido por este mote se encarga, como miembro de la mafia, del tráfico de droga en una zona de Nápoles, lo que constituye el vínculo con el apodo, que alude a sus responsabilidades dentro del contexto de la mafia.
Pop	Este anglicismo, además de ser la abreviatura de «cultura popular» o «cultura pop» y el estilo de vida que conlleva este movimiento, también puede referirse al sonido de una explosión o un disparo (<i>Cambridge Dictionary</i> , s.f.) o, incluso, puede asociarse al tráfico de drogas (<i>Urban Dictionary</i> , s.f.). Estas últimas acepciones pueden ser el motivo del apodo a uno de los miembros mafiosos.
Tonino Spiderman	Este apodo, que alude al conocido héroe de ficción Spiderman, se aplica a un personaje muy joven de la serie, lo que puede deberse a que, para alcanzar popularidad y aceptación en el grupo, los mafiosos más jóvenes con frecuencia imitan a personajes cinematográficos.
Immortale	Este apodo se asigna a un personaje que fue el único superviviente de la destrucción del edificio donde vivía con su familia por un terremoto que causó más de dos mil muertes.
Zingaro	Este apodo, que alude a una persona de raza gitana, se atribuye en la serie a un personaje, posiblemente, por su estilo de vida y rasgos físicos.
Leccalecca	Literalmente, esta palabra, podría traducirse en español como «piruleta». En el argot del clan mafioso, esta denominación se refiere a «droga», lo que vuelve a llevarnos al principal negocio en el que están involucrados los personajes.

Lisca	Esta palabra empleada tanto en el dialecto napolitano como en el italiano estándar significa «hueso» o «espina de pescado». En este caso concreto, el personaje así conocido es muy delgado, motivo por el cual a veces se burlan de él en la serie.
Baroncino	La palabra significa «pequeño barón» y puede referirse también a «hijo de un barón». El personaje así apodado es uno de los miembros más antiguos del clan Savastano y, posiblemente, el hijo de un renombrado capo de la mafia.
Bolletta	Esta palabra significa «factura». Su relación con el personaje a quien se conoce por este apodo se haya en su papel como gestor del dinero del negocio del narcotráfico en el centro de Nápoles.
Centocapelli	Esta expresión, que literalmente significa «cien pelos», como apodo, puede referirse tanto a una persona con mucho pelo como a una persona calva. En el caso específico del personaje denominado así irónicamente, se caracteriza por tener unas entradas muy prominentes en el pelo.
Capa 'e bomba	Esta expresión dialectal se podría traducir literalmente como «cabeza de bomba». Aunque podría aludir a una cabeza grande o con una forma particular, en el contexto de la serie y la tradición camorrista, este apodo apunta a una personalidad impulsiva, impredecible o peligrosa. El personaje así denominado es un camorrista de carácter fuerte, imprevisible y agresivo.
Africano	El personaje así apodado es un miembro de un nivel bajo del sistema criminal de la Camorra. Opera normalmente en los mercados de droga de Scampia y Secondigliano, en contacto con extranjeros, sobre todo africanos. Probablemente, su apodo proviene de esa relación con comunidades africanas y su desenvoltura en ese entorno del narcotráfico napolitano.

Bellillo	Esta palabra compuesta por <i>bello</i> (en español, «guapo») y del sufijo diminutivo <i>-illo</i> , es el mote que recibe uno de los miembros más jóvenes del grupo mafioso, de facciones delicadas (Saviano, 2006).
Trak	Aunque es posible que esta palabra proceda del inglés <i>track</i> , no se puede deducir de la serie el significado exacto ni su relación con el personaje que lo lleva. Recuerda el ruido de las explosiones de fuegos artificiales, habituales en Nápoles, donde se hace un uso excesivo de los artificios pirotécnicos durante los días festivos, como Nochevieja. El <i>tric trac</i> [término regional, según el <i>Vocabolario Treccani</i> (s.f.)] es un tipo de fuego artificial que produce un ruido repetitivo al explotar.

Tabla 19. Listado y significado de los apodos en el TO.

4.3.3.2. La traducción de los apodos

A continuación, la Tabla 20 presenta los quince apodos empleados en el corpus junto a sus traducciones y las técnicas aplicadas en la versión doblada al español.

TO en napolitano	TM en español	Técnica de traducción empleada
Malammore	Malammore	Conservación
Zecchinetta	Zecchinetta	Conservación
Pop	Pop	Conservación
Tonino Spiderman	Tonino Spiderman	Conservación
Immortale	Inmortal	Traducción
Zingaro	Gitano	Traducción
Leccalecca	Piruleta	Traducción
Lisca	Lisca	Conservación
Baroncino	Baroncino	Conservación
Bolletta	Bolletta	Conservación
Centocapelli	Centocapelli	Conservación
Capa ‘e bomba	Capa ‘e bomba	Conservación

Africano	Africano	Conservación
Bellillo	Bellillo	Conservación
Trak	Trak	Conservación

Tabla 20. Apodos del TO, sus correspondencias en el TM español y técnicas de traducción empleadas.

Como se puede apreciar a simple vista, la técnica de traducción por excelencia en la versión doblada al español para estos elementos ha sido la conservación (12 casos), que solo se ha visto acompañada de unos pocos casos de uso de la técnica de la traducción (3 casos). Cabe señalar, asimismo, que, además de que en el TM doblado en español no se ha aplicado la técnica de naturalización, los actores de doblaje reproducen en el TM la pronunciación original de los apodos de los personajes, con lo que la conservación se evidencia incluso en el nivel fónico.

La Figura 8 ilustra de forma sintética la distribución de estas técnicas en términos porcentuales en la versión traducida al español para doblaje.

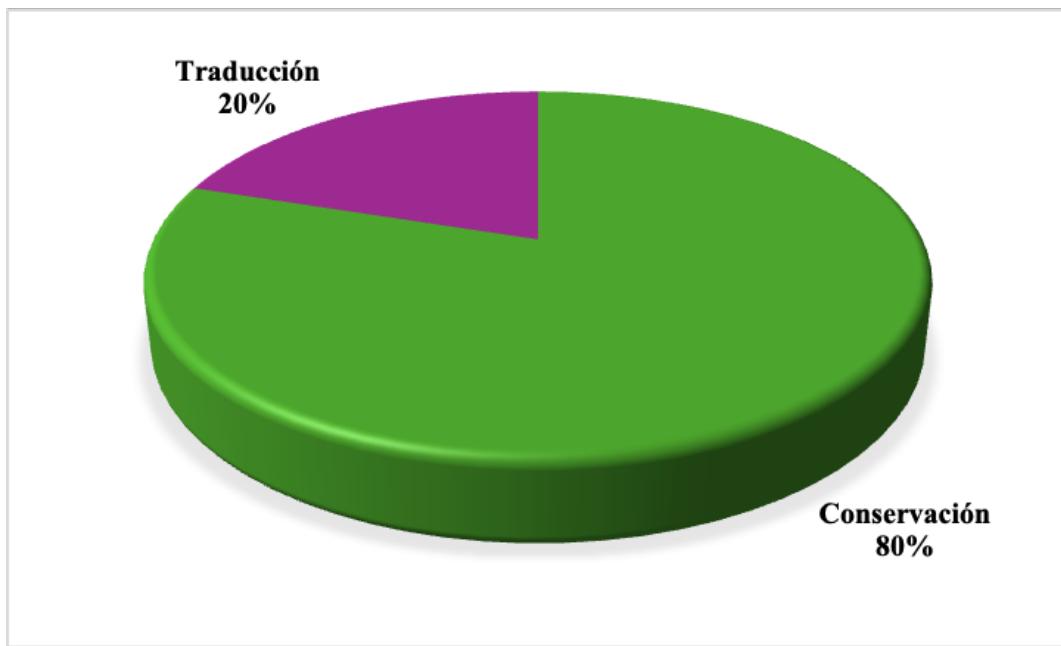


Figura 8. Frecuencia de uso de las técnicas utilizadas en la versión doblada al español.

En la versión doblada al español predomina de manera categórica, como ya hemos dicho, la conservación (con un 80 %): de los quince apodos identificados, doce se mantienen sin cambios y únicamente tres se traducen (20 %), lo que no solo muestra la relevancia de la conservación sino también la poca variedad de técnicas empleadas en este TM.

A continuación, se ofrece la Tabla 21, que, junto con los quince apodos hallados en el material analizado, incluye sus traducciones y las técnicas empleadas en la versión subtitulada al inglés.

TO napolitano	TM inglés	Técnica de traducción empleada
Malammore	Malammore	Conservación
Zecchinetta	Zecchinetta	Conservación
Pop	Pop	Conservación
Tonino Spiderman	Tonino Spiderman	Conservación
Immortale	Immortal	Traducción
Zingaro	Gypsy	Traducción
Leccalecca	Lollipop	Traducción
Lisca	Fishbone	Traducción
Baroncino	Little Baron	Traducción
Bolletta	Bookie	Traducción libre
Centocapelli	Hairball	Traducción libre
Capa 'e bomba	Bomber	Traducción libre
Africano	Africa	Transformación
Bellillo	-	Omisión
Trak	Track	Naturalización

Tabla 21. Apodos del TO, sus correspondencias en el TM inglés y técnicas de traducción empleadas.

Los datos muestran que, al contrario de lo que ocurría en la versión doblada, en la versión subtitulada se ha recurrido a un abanico más amplio de técnicas, que incluye la conservación, la traducción, la traducción libre, la transformación, la omisión y la naturalización.

A continuación, la Figura 9 presenta los datos relativos a la frecuencia de uso de las técnicas expresados en porcentajes:

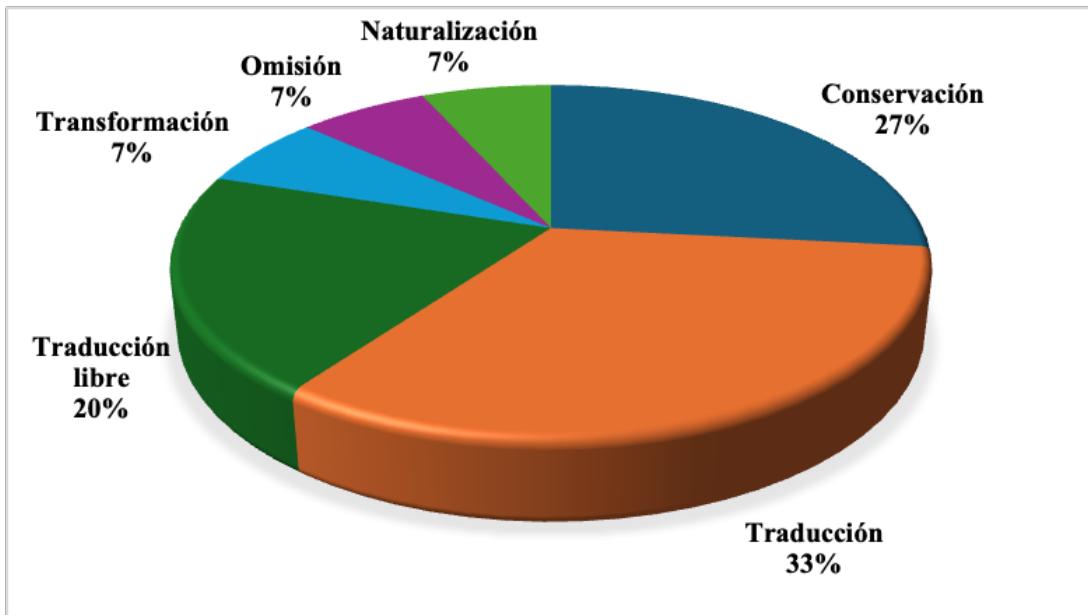


Figura 9. Frecuencia de uso de las técnicas utilizadas en la versión subtitulada al inglés.

En la versión subtitulada en inglés, se ha aplicado una gran variedad de técnicas. Ordenadas por orden descendente de frecuencia de uso se encuentran las siguientes: cinco casos de traducción (33 %), cuatro casos de conservación (27 %), tres de traducción libre (20 %), seguidas de técnicas a las que solamente se recurre en una ocasión, como son la naturalización, la transformación y la omisión. No se ha detectado ningún caso de creación ni de trasplante cultural.

4.3.3.3. Comparación de los textos meta

Seguidamente, se abordan en primer lugar los apodos que han sido trasladados a los dos TM mediante la técnica de la conservación. En el caso de Malammore, la elección de la técnica de conservación puede verse motivada por el hecho de que, tanto para el público hispanohablante como para el anglófono, el significado de la expresión resulta relativamente accesible. La combinación léxica está formada por las palabras italianas *mal* y *amore*, elementos lingüísticos que en ambas LM presentan paralelismos formales. De hecho, tanto en inglés como en español, el prefijo *mal-* participa en la formación de numerosos vocablos. Por su parte, el sustantivo *amore* evoca un imaginario cultural italiano difundido, en gran medida, a través de la letra de canciones de amor de amplia difusión internacional. Por lo tanto, la conservación de esta denominación en los TM permite mantener, al menos en parte, el matiz cultural italiano o, incluso, napolitano tan característico de la serie.

Mientras que en el caso anterior no parece que la conservación pudiera dificultar la comprensión general del apelativo y, además, podría contribuir a reforzar ese «sabor» particular de la CO, en Zecchinetta el efecto es bien distinto. Aquí, la transferencia sin cambios priva a las versiones meta de las connotaciones vinculadas al carácter y al estilo de vida del personaje. Dado que se trata de una forma probablemente irreconocible para el público de las CM, el apodo probablemente pierde su función originaria y se reinterpreta como un simple nombre propio.

Otros apodos conservados en ambas lenguas corresponden a expresiones en inglés, como Pop y Tonino Spiderman. El primero, dada su polisemia (referencia a la cultura juvenil, a un sonido explosivo o a un género musical), mantiene sus asociaciones semánticas en inglés y en español, adecuadas además para describir a uno de los miembros más jóvenes del clan de Gennaro Savastano. El segundo, Spiderman, al formar parte del acervo cultural global, se preserva sin dificultad en ambas versiones, pues constituye un ícono ampliamente reconocido en el imaginario colectivo de los receptores tanto hispanohablantes como anglófonos.

La traducción literal ha sido la opción seleccionada en ambos idiomas para varios apodos. Así ocurre con Immortale, cuyo equivalente resulta natural tanto en inglés (*immortal*) como en español («inmortal»), dada la similitud formal y semántica entre las tres lenguas. De igual manera, Zingaro se traduce de forma literal como *gypsy* en inglés y «gitano» en español, lo que constituye un caso excepcional en el que el doblaje español no recurre a la conservación. Algo similar sucede con Leccalecca, traducido como *Lollipop* en inglés y «Piruleta» en español.

Un grupo de apodos muestra, en cambio, una variación más marcada entre las dos versiones. Lisca y Baroncino se trasladan mediante traducción literal al inglés (Fishbone y Little Baron, respectivamente), mientras que en español estos moteos se mantienen sin cambios. La opción de conservación en el TM español resulta particularmente significativa, ya que, al tratarse de una versión doblada, como se ha señalado con anterioridad, el público no tiene acceso al canal sonoro original, por lo que desconoce lo que verdaderamente contiene esa pista de sonido del TO. Ello permite al traductor optar por una adaptación que explique la relación entre el nombre y el personaje. Sin embargo, en el doblaje español no se ha aprovechado esta posibilidad y esa conexión ha quedado oculta. La elección inglesa, en cambio, al mantener los subtítulos junto con la pista

original, privilegia la traducción literal, lo que permite a sus receptores establecer la relación entre la denominación del personaje y su relevancia en el clan.

En otros casos, los subtítulos en inglés recurren a la traducción libre, frente a la conservación aplicada en el doblaje español. Así, Bolletta se conserva en la versión española, mientras que en inglés se sustituye por *bookie*, término coloquial que designa a un corredor de apuestas. Cabe pensar que el traductor ha optado por esta solución para evitar una posible confusión derivada de la homonimia de *bill* en inglés, que, además de «factura», podría ser interpretada como un nombre propio masculino. De modo similar, Centocapelli se conserva en la versión española, pero se traduce libremente como *hairball* en los subtítulos ingleses, mientras que Capa 'e bomba se mantiene en español y se transforma en Bomber en inglés, probablemente por una asociación errónea con el lexema «bomba», en español, y *bomb* en inglés, pero coherente con la temática de la serie y el carácter agresivo y criminal de sus personajes.

Otros apodos ilustran aún más las divergencias entre ambas estrategias traductoras. Africano se conserva en la versión española, lo que produce un resultado idéntico en la LM por su idéntica grafía en español, mientras que en inglés se transforma en Africa; es decir, se sustituye el gentilicio por el topónimo. En el caso de Bellillo, que aparece solo una vez en la primera temporada, concretamente en el episodio 7, la versión española opta por la conservación (con la pronunciación original), lo que impide que los espectadores meta perciban la relación entre el apodo y el personaje. En inglés, por el contrario, se omite por completo, probablemente debido a restricciones de la subtitulación, como la limitación de caracteres por línea. Concretamente, este mote se incluye en una intervención del TO en la que funciona como vocativo (*Oh, Bellillo, vamme a piglia' la macchina, Vengo subito*). En la versión subtitulada en inglés, este enunciado se traduce por *Go get me my car, / I'll be right there*, donde el vocativo ha sido eliminado, una práctica muy habitual en esta modalidad de TAV para ajustarse a una velocidad de lectura adecuada. Finalmente, Trak que se conserva sin modificación en el TM español, se adapta en inglés mediante naturalización, introduciendo una *c* que aproxima la grafía al patrón fonético de esa lengua: *Track*.

A modo de resumen, en la siguiente tabla se presentan los datos obtenidos de ambos TM de manera comparativa.

Técnicas de traducción	Versión doblada al español	Versión subtitulada al inglés
Traducción	20 %	33 %
Conservación	80 %	27 %
Traducción libre	0 %	20 %
Omisión	0 %	6 %
Naturalización	0 %	7 %
Transformación	0 %	7 %

Tabla 22. Frecuencia de uso de las técnicas de traducción utilizadas en el TM en español y el TM en inglés para los apodos.

A partir de los datos obtenidos, puede afirmarse que, pese a que el número de apodos analizados en los episodios objeto de estudio es reducido, se evidencian tendencias claras en cada lengua de llegada respecto al tratamiento que reciben estos elementos culturalmente marcados. Concretamente, se observan diferencias significativas en las técnicas de traducción empleadas en ambas versiones. La versión doblada al español muestra una clara preferencia por la conservación (80 %), mientras que recurre en menor medida a la traducción (20 %). No se han hallado casos de traducción libre, omisión, naturalización ni transformación. Por el contrario, la versión subtitulada al inglés presenta una distribución más heterogénea de técnicas. La traducción alcanza el 33 % y le sigue la conservación (27 %), que, aunque relevante, es muy inferior a su uso en el doblaje. Además, se emplean técnicas que estuvieron ausentes en la versión doblada: traducción libre (20 %), omisión (6 %), naturalización (7 %) y transformación (7 %). Estos resultados sugieren que el doblaje al español tiende a preservar los elementos lingüísticos originales, mientras que el subtitulado al inglés recurre a una mayor variedad de técnicas neutralizadoras.

4.3.4. La tercera lengua en la serie y su traducción

4.3.4.1. La tercera lengua

Nuestro corpus presenta una configuración lingüística particular, como ya hemos mencionado, donde la mayor parte de los diálogos de la serie se expresan en dialecto napolitano. Para llegar al público de todo el país, la serie ha sido subtitulada en italiano estándar. Esta característica resalta la obra dentro del panorama audiovisual

contemporáneo, pues establece una jerarquía lingüística compleja que desafía las convenciones tradicionales de la producción televisiva italiana.

Desde la perspectiva de la taxonomía lingüística desarrollada por Corrius (2005), *Gomorra – La serie* presenta una configuración multilingüe donde el napolitano actúa como L1 (lengua predominante en el TO), mientras que el italiano estándar funciona como L3 (lengua que coexiste con la L1 en el TO). Esta inversión de la jerarquía lingüística convencional, en la que normalmente el italiano estándar constituiría la L1, responde a una estrategia narrativa deliberada que busca conferir autenticidad al universo representado (Díaz Cintas, 2014-2015). La utilización del napolitano como lengua propia de la ciudad resulta fundamental para que el espectador se sienta sumergido en ese mundo.

Para ilustrar la alternancia lingüística que se observa a lo largo de la serie y el lugar que ocupa la L3 en este contexto, nos basamos en las tres modalidades descritas en 4.2.5.: multilingüismo intrapersonal (un personaje alterna entre italiano estándar y napolitano), monolingüismo (un personaje utiliza solo italiano estándar en un contexto donde predomina el napolitano) y diálogo interlingüístico (los personajes que interactúan emplean códigos lingüísticos diferentes: napolitano frente italiano estándar). A continuación, se ofrece un ejemplo de cada tipo:

Ejemplo 55. Multilingüismo intrapersonal

Multilingüismo intrapersonal	
Preocupado por el encarcelamiento de Pietro, Ciro le comunica a Gennaro que la venta de droga ha bajado desde que han empezado a comprarla a la banda de africanos.	
Ejemplo	<p>Ciro: Però, le cose non vanno buone, Gennaro. E piazze nostre vanno malamente. Lo sai pecché?</p> <p>Gennaro: Ts.</p> <p>Ciro: Perché non tenemmo cchiù a robba 'e Conte, che è meglio.</p> <p>[Ciro: Pero, las cosas no están yendo bien, Gennaro. Las plazas van muy mal. ¿Sabes por qué?</p> <p>Gennaro: No.</p> <p>Ciro: Porque ya no tenemos la droga de Conte, que es mejor.]</p> <p>T1-E5 [07:01]</p>

En este diálogo, Ciro alterna entre el italiano estándar y el napolitano. Se observan formas dialectales como *buone* (que sustituye al italiano estándar *bene*, que se corresponde con «bien» en español), *pecché* (por *perché*, «porque»), o *non tenemmo cchiù* (equivalente a *non abbiamo più*, «ya no tenemos»). Esta mezcla lingüística contribuye a la expresión de la carga emocional y la tensión del momento. Ciro, preocupado por la desventajosa situación de los negocios de la familia Savastano, recurre al italiano estándar como marco general del discurso, lo que podría establecer cierta distancia con su interlocutor, mientras que emplea el napolitano como recurso expresivo e identitario con el que subraya los aspectos más urgentes y críticos de su mensaje. Este cambio de código por parte de Ciro podría estar enfatizando la gravedad de la situación y apelando a la complicidad emocional de Gennaro.

Ejemplo 56. Monolingüismo

Monolingüismo	
El director de la cárcel está explicando a Pietro las normas que debe respetar.	
Ejemplo	<p>Direttore: Lei lo sa, in passato qui dentro c'è stata una politica diversa. Ora con me bisogna rigare dritti. Niente privilegi. Lei mi capisce, Savastano? Per nessuno. Voi qui dentro, per me, siete tutti uguali. Cella 32.</p> <p>[Director: Usted lo sabe, aquí hubo una política diferente en el pasado. Ahora hay que respetar las normas. No habrá privilegios. ¿Me entiende, señor Savastano? Para nadie. Aquí dentro, para ti, todos son iguales. Celda 32.]</p> <p>T1-E3 [02:51]</p>

En el ejemplo 56, el director de la cárcel habla con Pietro Savastano utilizando solo el italiano estándar, lo que resalta su posición de poder como representante del Estado y de la legalidad. A diferencia de los camorristas, que operan en los márgenes de la ley y utilizan el napolitano como lengua identitaria, este personaje emplea la lengua oficial para subrayar que, dentro de la cárcel, la autoridad es él.

Ejemplo 57. Diálogo interlingüístico

Diálogo interlingüístico	
Pietro se encuentra con uno de sus hombres porque quiere averiguar quién ha sido el topo que ha filtrado información a la policía.	
Ejemplo	<p>Nunziata: Ho sentito alla radio, 200 chili.</p> <p>Pietro: Era nu mese che stivan' aspettann'.</p> <p>Nunziata: Vi stanno addosso, Don Pietro. Che pretendete? Avete fatto l'inferno a Secondigliano, è normale.</p> <p>[Nunziata: Lo he oído en la radio, 200 kilos.</p> <p>Pietro: Llevaban un mes esperando.</p> <p>Nunziata: Lo están acechando, Don Pietro. ¿Qué se puede esperar? Usted ha traído el infierno a Secondigliano, es normal.]</p> <p>T1-E2 [09:23]</p>

En este diálogo, Nunziata, uno de los hombres de confianza de Pietro Savastano, se dirige a él en italiano estándar, mientras que Pietro le responde en napolitano. Esta alternancia lingüística no es arbitraria: aunque ambos pertenecen al mismo entorno sociocultural y criminal, el uso del italiano por parte de este personaje aporta una marcada distancia actitudinal. En un contexto en el que el napolitano es la lengua que representa la proximidad, la lealtad y la pertenencia al grupo, el paso al italiano implica distanciamiento y desaprobación, propio de situaciones en las que el hablante adopta una postura más crítica. Al decir *Avete fatto l'inferno a Secondigliano* en italiano estándar, Nunziata no se limita a informar de los hechos, sino que expresa un reproche velado y se distancia de las acciones de Pietro.

4.3.4.2. La traducción de la tercera lengua

La L3 en *Gomorra – La serie* se manifiesta, según las variables establecidas por Corrius y Zabalbescoa (2011), como una lengua auténtica que representa fielmente el habla de la comunidad napolitana, y que puede resultar familiar para los espectadores de la región de Campania, pero ajena para el público italófono general.

A continuación, se ofrecen ejemplos extraídos del corpus analizado, en función del tipo de alternancia lingüística que se produce. Puesto que la intervención traductora ha sido

similar en ambos TM y la naturaleza de este aspecto nos lleva a la producción de datos cualitativos (más que cuantitativos), los ejemplos aportados contienen ambas versiones y se comentan conjuntamente.

a) Multilingüismo intrapersonal

Ejemplo 58. Multilingüismo intrapersonal.

Episodio 4 - Temporada 1 [20:41]		
Pietro está hablando con su abogado en la cárcel.		
TO	TM español	TM inglés
Pietro: Tu sai <i>pecché</i> sono quello che sono. <i>Pecché</i> a quando ero <i>piccirillo</i> accussi ca si qualcuno mi scassa 'o cazzo, nun me faccio da parte.	Pietro: Tú sabes por qué soy como soy. Porque cuando era un crío si alguien me tocaba las pelotas, no me quedaba quieto.	Pietro: You know what I am. // Even as a kid, / if someone broke my balls, // I never stepped back.

Pietro, el capo del clan de los Savastano, mezcla en esta escena el italiano con el napolitano mientras habla con su abogado en la cárcel. Esta alternancia entre elementos del dialecto napolitano y el italiano estándar nos remite al concepto ya mencionado de *translanguaging*, mediante el cual el personaje se adapta a la situación comunicativa en la que se encuentra. Los rasgos del napolitano quedan reflejados en varios elementos: en *pecché* y *nun* (*perché* y *non*, respectivamente, en italiano estándar); en la utilización del término *piccirillo*, que en italiano estándar correspondería a *bambino* o *piccolo*, y de las palabras *ca* (*qui*, en italiano estándar) y del artículo *'o* (*il*, en italiano estándar). En este fragmento queda patente la relación jerárquica entre los interlocutores, de los cuales es Pietro quien asume la posición de mando. Su intento de acreditar competencia comunicativa ante un abogado mediante el uso del italiano estándar no implica, sin embargo, el abandono de su dialecto, lo que puede interpretarse como una estrategia para reafirmar tanto su identidad como sus orígenes. En las versiones doblada al español y subtitulada al inglés, esta alternancia lingüística pasa desapercibida, de modo que la autoridad del personaje se transmite únicamente a través de los matices prosódicos de su voz.

b) Monolingüismo

Ejemplo 59. Monolingüismo en hablante de L3.

Episodio 5 - Temporada 1 [19:08]		
Musi, el asesor de los Savastano informa a Gennaro y a Imma sobre su patrimonio.		
TO	TM español	TM inglés
Musi: Sono i soldi che vi ho fatto guadagnare con gli investimenti.	Musi: Es el dinero que os he hecho ganar con las inversiones.	Musi: It's money I earned for you / through the investments. //

El asesor que controla el patrimonio de la familia Savastano está afincado en Milán y se distingue lingüísticamente del resto de personajes por su acento de Italia del norte y porque habla solo en italiano estándar. Su registro formal, despojado del lenguaje soez típico de muchos personajes de la serie, es fácilmente trasladable a ambos TM, como se puede observar. Sin embargo, el hecho de que está empleando el italiano estándar en un contexto lingüístico y cultural predominantemente napolitano no se refleja en ninguna de las dos versiones analizadas.

Ejemplo 60. Monolingüismo en hablante de L1 empleando la L3.

Episodio 12 - Temporada 1 [21:37]		
Gennaro se dirige a los vecinos del barrio y les pide colaboración para encontrar a Ciro.		
TO	TM español	TM inglés
Gennaro: Do 150 mila euro a chi mi dice dove sta nascosta quella merda di Ciro di Marzio.	Daré 150 mil euros a quien me diga dónde se esconde ese hijoputa de Ciro di Marzio.	Gennaro: If you know where Ciro di Marzio is, / you get 150,000 euros. //

Resulta pertinente añadir un ejemplo más de multilingüismo para mostrar que no son solo los hablantes de italiano los que usan la L3 en sus diálogos. Este caso merece especial atención, ya que presenta una diferencia significativa respecto al anterior: mientras que en aquel el personaje empleaba el italiano estándar (L3), en este caso, el hablante, cuya lengua vehicular es el napolitano (L1), opta por utilizar la L3 con una finalidad concreta.

Gennaro, nuevo líder del clan Savastano, recurre de manera sistemática al dialecto napolitano a lo largo de la serie, y lo combina únicamente de forma esporádica con el italiano estándar. Sin embargo, en el ejemplo 60, opta exclusivamente por el uso del italiano, lo que podría interpretarse como una elección (consciente o inconsciente) motivada por la necesidad de marcar distancia jerárquica y proyectar una posición de superioridad frente a sus interlocutores del barrio, en contraste con la cercanía asociada al napolitano. Una vez más, esta particularidad del discurso de Gennaro no queda patente en los TM.

c) Diálogo interlingüístico

Ejemplo 61. Diálogo interlingüístico entre hablantes de L1 y L3.

Episodio 2 - Temporada 1 [50:58]		
Pietro insulta a los policías que lo detienen en la carretera.		
TO	TM español	TM inglés
Pietro: Omm' e merda!	Pietro: ¡Hijo de puta!	Pietro: You shits!
Poliziotto: Fermo!	Policía: ¡Quieto!	Police officer: Stay still! //
Pietro: Te faccio pentì d'esser nat'!	Pietro: ¡Te vas a arrepentir de haber nacido!	Pietro: I'll make you sorry you were born, // You shit!
Poliziotto: Zitto!	Policía: ¡Silencio!	//

Cuando unos policías paran a Pietro en la carretera por exceso de velocidad, le registran el coche y encuentran el dinero en metálico que le había robado a otro mafioso antes de matarlo. Por ello, deciden detenerlo. En esta escena, mientras los policías hablan en italiano estándar, Pietro les responde en napolitano con un insulto típico de Nápoles (*Omm' e merda*) y con una frase que refleja el napolitano tanto a nivel de pronunciación como a nivel morfológico (el pronombre *te*). Nuevamente, el italiano estándar se sitúa en una posición de autoridad. El uso del napolitano por parte de Pietro se percibe como un acto de identidad. Este matiz se pierde por completo tanto en la versión subtitulada al inglés como en la versión doblada al español.

Ejemplo 62. Diálogo interlingüístico entre hablantes de L1.

Episodio 6 - Temporada 1 [30:35]		
Al entrar en el baño de la discoteca, Salvatore Conte se encuentra con un hombre que quiere asesinarlo. Salvatore se defiende y lo mata. En ese momento, entra un miembro de su clan para ayudarle porque se había percatado de que alguien lo había seguido.		
TO	TM español	TM inglés
Conte: Guagliò, nun te permettere mai più de venì a fa' 'o strunz a casa mia Uomo: Don Salvatore, c'è qualche problema? Conte: Questo pezz' e merda si permette di venire a minacciarmi a casa mia. E tu 'nd' cazzo stevi?	Conte: No te atrevas a venir a mi casa a hacerte el duro. Hombre: Don Salvató, ¿algún problema? Conte: Este cabrón ha tenido el valor de amenazarme en mi propia casa y tú, ¿dónde coño estabas?	Conte: Never come to my house again / and be an asshole. // Hombre: Don Salvatore, trouble? // Conte: This shithead's threatenin' me / in my own house. Where were you? //

Para la modalidad del diálogo interlingüístico también ha sido pertinente aportar un segundo ejemplo, ya que, en este caso, los interlocutores son hablantes de L1, pero en su interacción alternan con la L3. De manera similar al ejemplo 58, aunque ambos hablan napolitano, uno de los personajes que interviene en este diálogo emplea el italiano. En esta escena, Salvatore Conte, el acérreo enemigo de los Savastano, habla en napolitano, aunque también lo mezcla con el italiano estándar (por lo que se detecta en este caso también el multilingüismo intrapersonal). El miembro de su clan usa el italiano estándar cuando quiere cerciorarse de que no hay ningún problema, y Conte contesta enfadado utilizando una mezcla de napolitano e italiano estándar. Cabría pensar que ese personaje se dirige a Salvatore en italiano como señal de respeto antes la indignación de su jefe por su tardanza; es decir, incluso, entre hablantes de napolitano el italiano se impone como la lengua que refleja el respeto y el poder. En la versión española se aprecia que el miembro del clan pronuncia «Salvatore» al estilo de los hablantes del sur de Italia (apocopando el nombre). Se trata de una de las pocas ocasiones en las que la L3, o parte de ella, recibe

un tratamiento alejado de la estandarización habitual en la L2. Es decir, aunque en el TO se empleaba el italiano estándar sin ninguna marca del dialecto napolitano, en la versión doblada se ha añadido una marca dialectal en el caso del nombre propio.

Puesto que, como ya se ha dicho, el tratamiento de la L3 se ha mostrado consistente a lo largo de todo el corpus de estudio y dado que la naturaleza de este aspecto difiere considerablemente de los anteriores, no se aportan en este caso datos cuantitativos, pero sí es posible identificar las técnicas de traducción empleadas en cada uno de los TM para el tratamiento de la L3, siguiendo la taxonomía propuesta por Corrius y Zabalbeascoa (2011).

En la versión subtitulada al inglés se elimina la L3. Esta supresión del italiano estándar en el TM conlleva una estandarización lingüística que trae como resultado la pérdida del multilingüismo tan característico de la serie original. Esta técnica tiene implicaciones significativas para la recepción, ya que los espectadores meta pueden verse privados de matices comunicativos esenciales, tales como el posicionamiento identitario de los personajes en relación con su contexto sociocultural o de las dinámicas de poder y relaciones jerárquicas entre interlocutores que se expresan a través del uso del italiano estándar.

Por su parte, en la versión doblada al español se han identificado dos técnicas: la eliminación y la sustitución parcial de la L3 por la L1. Al igual que en la modalidad anterior, la eliminación del italiano estándar genera una estandarización lingüística y la pérdida de los matices descritos anteriormente. El uso de la técnica de sustitución limitada de la L3 por la L1 no abarca la totalidad del fenómeno sino únicamente el nivel fónico, específicamente en los nombres propios de los personajes cuando se pronuncian en italiano estándar en el TO. Con esto se alude al fenómeno de la agudización, uno de los rasgos diferenciadores del dialecto napolitano, como se especificaba en el apartado 4.1.3., y como puede verse ejemplificado en los siguientes casos. En ellos se perciben, por un lado, las sílabas tónicas en el TO y, por otro, su correspondiente agudización en el TM doblado al español.

- Salvatore [salva'tore] (TO) → Salvatò [salva'to] (TM)
- Gennaro [dʒen'naro] (TO) → Gennà [dʒen'na] (TM)
- Pietro ['pjetro] (TO) → Piè ['pje] (TM)

Lo mismo ocurre con los apodos empleados, como se explicaba en 4.3.3.2.: lejos de emplearse la técnica de naturalización (adaptación a la fonética de la lengua española), los actores de doblaje reproducen en el TM la pronunciación original de los apodos de los personajes de la serie. Al mantener estos elementos de la L3 a nivel fónico, se logra preservar parte de la caracterización cultural de los personajes, aunque sin conservar completamente la función comunicativa original del multilingüismo. Esto contribuye a mantener el carácter multilingüe y su función narrativa, así como la sensación de autenticidad del personaje y del contexto narrativo.

4.3.4.3. Comparación de los textos meta

La observación del tratamiento que ha recibido la L3 en los TM ha desvelado que mientras en la versión subtitulada al inglés se ha empleado únicamente la técnica de la eliminación (con lo que este TM se ve despojado de la característica multilingüe del TO), en la versión doblada en español, además de esa técnica, también se ha aplicado la sustitución parcial. En definitiva, si bien es cierto que ninguna de las dos versiones da cuenta plenamente de la alternancia de códigos que se produce de manera habitual en el TO, la versión española logra, en cierta medida, conservar ciertos rasgos del dialecto napolitano empleado por los personajes.

4.4. Discusión

En lo que respecta a los resultados obtenidos en el análisis de los referentes culturales, cabe hacer una serie de apreciaciones. El predominio de referentes pertenecientes a las categorías de «universo social» (32 %), «estructura social» (25 %) y «cultura material» (18 %) en el TO resulta coherente con la naturaleza narrativa del corpus de estudio, que retrata las dinámicas cotidianas y las relaciones interpersonales que estructuran la vida en los contextos urbanos y marginales de la serie. Esto permite al espectador adentrarse en el mundo de los personajes, comprender sus motivaciones, su modo de vida y el entorno en el que habitan y actúan. Es especialmente relevante la categoría de «universo social», puesto que presenta los escenarios en los que se desarrollan las acciones habituales de los personajes (*Sette Palazzi, vicolo, Terzo Mondo, Poggio reale, Case dei Puffi*, etc.), así como «estructura social» (*alleanza, zio, 41-bis, paranza, padrino di battesimo y madrina di battesimo*), pues nos ayuda a identificar aspectos en el cruce entre la vida familiar, las relaciones de poder y las redes de lealtad que caracterizan tanto a la sociedad local como al mundo de la Camorra.

Los resultados del estudio muestran que ambos TM presentan un tratamiento similar de los referentes culturales, aunque difieren en el uso de tres técnicas específicas: la descripción, la omisión y, de forma especialmente notable, el préstamo. Resulta llamativo que la técnica de la descripción registre un uso más elevado en la versión subtitulada (15 %) que en la doblada (3 %), a pesar de las restricciones propias de la subtitulación (limitaciones de espacio, número de caracteres y velocidad de lectura). Este hecho se explica, en parte, por la aplicación simultánea de la omisión (por ejemplo, de vocativos), técnica también frecuente en esta modalidad, tal como cabía esperar. Por su parte, el préstamo predomina claramente en la versión doblada y apenas aparece en la subtitulación. Su uso favorece considerablemente la sincronía labial que exige esta modalidad de TAV y, al mismo tiempo, preserva la carga cultural del TO mediante la conservación de los vocablos extranjeros. En cambio, la subtitulación tiende a evitarlos, probablemente con el objetivo de favorecer la claridad comunicativa y reducir posibles dificultades de lectura o comprensión derivadas de la presencia de términos desconocidos en modo escrito en los subtítulos. Finalmente, el calco se consolida como una técnica recurrente en ambas modalidades, aunque con una incidencia ligeramente superior en la subtitulación. Ello sugiere que se trata de un recurso particularmente versátil, adaptable a las exigencias tanto del doblaje como de la subtitulación.

Si se sitúan las técnicas de traducción en el continuo que va de la domesticación a la extranjerización, pueden ubicarse en los extremos, respectivamente, la adaptación y el equivalente acuñado, por un lado, y la amplificación y el préstamo, por otro. En una posición intermedia se hallan técnicas de carácter más neutralizador, como el calco, la omisión, la generalización, la descripción y la creación discursiva. Según los resultados que ha arrojado este estudio, puede afirmarse que el TM en español mantiene en mayor medida la naturaleza extranjera del TO, dado que presenta un 39 % de técnicas extranjerizantes, frente al 2,8 % registrado en el TM en inglés. En consecuencia, en lo que se refiere a los referentes culturales, el doblaje al español presenta un enfoque más fiel al contexto cultural original; es decir, más extranjerizador, pues al preservar sus particularidades socioculturales, aproxima al espectador a la idiosincrasia cultural y lingüística del universo narrativo del TO. Por el contrario, la subtitulación en inglés ha adoptado una orientación más neutralizadora y orientada al receptor, priorizando la claridad comunicativa y, por lo tanto, la facilidad en la recepción, en detrimento de la carga cultural del TO, que se ha visto mermada.

Por otra parte, la gran recurrencia de expresiones soeces en el TO constituye un rasgo caracterizador del habla de los personajes de la serie. Resulta también relevante destacar que los sistemas de referencia más representados son sexo (50 %) y escatología (34 %), las más comunes en la sociedad occidental, en general, y en inglés, en particular, según Gao (2013). Por su parte, la ausencia en el TO de expresiones del ámbito religioso no sorprende pues, en el contexto sociocultural italiano, las blasfemias son percibidas en sectores laicos como las expresiones de mayor carga ofensiva dentro del repertorio soez y su presencia en productos audiovisuales está prohibida por ley (Giampieri, 2017). En la categoría de sexo, las expresiones más recurrentes aluden al miembro masculino, *cazzo*, lo que puede considerarse también como una especificidad del habla de los personajes.

El hecho de que la gran mayoría de las expresiones soeces en el TO se emplean tanto con intención de insultar o expresarse de manera despótica (función abusiva) como para exteriorizar emociones negativas (función expletiva), es coherente con la estructura jerárquica y territorial que define el mundo de la Camorra napolitana representado en la serie. Los insultos y las expresiones abusivas funcionan como herramientas de poder y evidencian la existencia de un sistema jerárquico dentro de las organizaciones criminales. En un contexto donde la violencia física y psicológica es tan habitual, el lenguaje soez abusivo actúa como un componente discursivo en las relaciones de poder, y sirve tanto para humillar a los rivales, como para disciplinar a los subordinados y marcar territorio. La función expletiva refleja, por su parte, la constante tensión emocional que impregna la vida de los personajes. El mundo de *Gomorra – La serie* se caracteriza por las situaciones de estrés extremo, de traiciones y amenazas constantes, así como de decisiones que pueden implicar la vida o la muerte. En este contexto, las expresiones expletivas funcionan como válvulas de escape emocional ante la ira, el miedo y la desesperación que con gran frecuencia experimentan los protagonistas. La elevada frecuencia de esta función es un reflejo de que los personajes se encuentran en un estado emocional normalmente alterado, algo muy en consonancia con la naturaleza del entorno criminal en el que se desenvuelven. Los usos relativamente escasos (16,7 %) de expresiones soeces con fines sociales, a diferencia de lo que se podría haber anticipado, no se corresponden con interacciones en las que se construyen relaciones de compañerismo entre pares, sino que sirven para establecer distancia interpersonal. Esta característica se alinea con la desconfianza que domina las relaciones en el mundo de la Camorra, donde las alianzas temporales y las traiciones constantes hacen que incluso los

miembros de un mismo clan mantengan cierta distancia emocional. Apenas se detectan usos de lenguaje soez como recurso estilístico, lo que parece lógico pues en un contexto donde las palabras tienen consecuencias vitales y donde la comunicación directa y sin ambigüedades es crucial para la supervivencia, hay poco espacio para elaboraciones estilísticas o efectos expresivos complejos. El discurso de los personajes prioriza la eficacia comunicativa sobre la elegancia expresiva, utilizando el lenguaje soez como intensificador cuando es necesario para enfatizar un punto crítico. Este uso funcional del lenguaje soez contribuye en gran medida al realismo de la serie y a su capacidad de representar con autenticidad el escenario criminal napolitano y a caracterizar a los personajes y los ambientes en los que tienen lugar sus acciones; es un elemento narrativo coherente con el contexto y la temática que retrata.

En lo que respecta a la traducción de estos elementos en los TM, se observa el uso de distintas técnicas en proporciones diferentes en cada TM. En su conjunto, el efecto principal obtenido en ambos TM ha sido el de mantener el mismo grado de vulgaridad, elemento, como hemos visto, caracterizador de los personajes y de los diálogos entre los miembros de este grupo social. Esta preservación del tono vulgar es más constante en el TM inglés que en el español (69 % frente a 60 %), y se consigue mediante un uso algo más frecuente en la versión inglesa que en la española de las dos técnicas que surten este efecto: la traducción literal y la sustitución.

Por otro lado, en una proporción significativa pero considerablemente menor, los resultados muestran que se ha mitigado el grado de vulgaridad en los TM con respecto a los niveles del TO (27,5 % en el TM inglés; 35 % en el TM español), lo que parecería acorde con la tendencia más convencional de suavizar las expresiones malsonantes en la traducción, sobre todo en la versión española. En la obtención de este efecto final, se observa un patrón distinto en el uso de las técnicas correspondientes: la omisión y la atenuación. Como cabría esperar, dadas las limitaciones espaciales propias de la modalidad del subtulado, la omisión tiene mayor presencia en el TM inglés que en el español; en cambio, se invierte el orden de frecuencia en el caso de la atenuación, donde se observa una presencia significativamente mayor de esta técnica en la versión española (19 % frente a 5 % en el TM inglés), lo que no solo compensa la menor frecuencia de la omisión en el TM español, sino que constituye el motivo por el que la mitigación sea más característica de este.

En ambos TM, la frecuencia con la que se potencia el grado de vulgaridad con respecto al TO es ínfima, a pesar de contar con tres posibles técnicas para su materialización (adición, intensificación y reemplazo por expresión soez). Cabe destacar que no se observa ni un solo caso de la última técnica nombrada, y los datos para la adición eran del 1 % en el TM español frente al 2 % en el TM inglés. Este patrón de no añadir elementos soeces, común a los dos TM, no debe sorprender dada la gran afluencia de este tipo de lenguaje ya existente en el TO y las dos versiones traducidas; la adición de más expresiones del mismo estilo no crearía ningún matiz adicional. De este modo, no se produce la potenciación, o vulgarización, observada por Valdeón (2020).

De esta manera, queda manifiesto que el lenguaje soez, elemento clave en la caracterización de los personajes y de su contexto sociocultural, se mantiene, a grandes rasgos, a través del uso de las distintas técnicas, en ambos TM. La técnica de sustitución permite resolver aquellos casos en los que la traducción literal daría lugar a alguna expresión que no resultaría idiomática o natural en la lengua y cultura meta. Al analizar los usos de la sustitución en ambos TM para identificar posibles cambios de sistema de referencia tabú producidos por el reemplazo de una expresión soez por otra distinta pero con el mismo grado de vulgaridad en el TM, se observan diferencias entre los TM. Mientras que casi todas las referencias en el TO al sexo, sistema de referencia al que se alude con más frecuencia (50 %), se traducen por expresiones que también se refieren a esta categoría en la versión inglesa, en el TM español se da un número significativo de casos en los que el sistema de referencia se modifica de tal forma que la expresión original se convierte en otra de naturaleza escatológica, lo que está también en línea con la afirmación de Stenström (2017) sobre el predominio en español de referencias al sexo y la escatología. Al examinar cada caso, se observa que esta tendencia se debe al alto grado de gramaticalización de los vocablos italianos e ingleses *cazzo* y *fuck*, respectivamente, lo que facilita que se usen en distintas formas que cumplen diferentes funciones gramaticales, mientras que la expresión española más socorrida, en estos casos, fue «mierda» o «de mierda», que permite la flexibilidad sintáctica necesaria para asegurar la naturalidad deseada y conseguir el mismo efecto pragmático. En cuanto a los referentes escatológicos del TO, con una presencia menor pero aún significativa (34 %), su traducción al inglés tiende a mantener el sistema de referencia, mientras que en el TM español se produce un cambio en más del 50 % de los casos a referentes sexuales debido, generalmente, a la traducción del insulto *stronzo* por «gilipollas». Queda patente la

priorización de la naturalidad en la expresión en cada TM, al margen de los sistemas de referencia, pero los resultados no permiten discernir patrones o preferencias en las alusiones a un sistema de referencia u otro en las distintas lenguas y culturas meta.

Los apodos (o *contronomi*) constituyen un componente intrínseco de la cultura mafiosa. Su presencia en los diálogos contribuye a caracterizar ese mundo cerrado en el que los miembros de los clanes desarrollan sus acciones criminales y que está dotado de su propio código lingüístico, lo que refuerza la verosimilitud de la representación. Con respecto a su traducción, en la versión doblada al español, se observa una tendencia evidente hacia la conservación de las expresiones empleadas en el TO, pues, según los resultados, un 80 % de estos elementos se han mantenido en su forma original y solo un 20 % de ellos han sido traducidos. Un fenómeno particularmente relevante, teniendo en cuenta que el 80 % de los apodos se conservan en su forma original, es el uso inexistente de la técnica de naturalización en esta versión, lo que se debe a que los actores de doblaje reproducen la pronunciación original de los apodos en el TM. Esta combinación de técnicas evidencia una clara orientación hacia la extranjerización en el tratamiento de estos elementos en la versión doblada al español.

Por el contrario, en la versión subtitulada al inglés, hemos observado una diversificación de técnicas significativamente mayor, donde las neutralizadoras constituyen el 73 % y las extranjerizadoras representan el 27 % restante. Este predominio de técnicas orientadas a la neutralización sugiere una tendencia general en la versión inglesa hacia la aproximación de los *contronomi* a los receptores de la CM mediante la traducción de su significado (el 33 % de los casos se han traducido literalmente), facilitando así la comprensión de las connotaciones asociadas a estos elementos.

Conviene subrayar que, pese a la presencia de algunos casos de conservación, la mayor parte de las técnicas empleadas en el TM en inglés se orientan hacia la neutralización. Ello se explica porque los apodos que se mantienen inalterados ya estaban en inglés en la versión napolitana de la serie (Pop y Spiderman). Únicamente dos conservaciones pueden considerarse genuinamente extranjerizantes: Malammore y Zecchinetta. La primera, como ya se ha señalado, resulta comprensible para los receptores anglófonos, mientras que la segunda presenta mayores dificultades de traducción, aunque habría sido factible recurrir a una técnica de creación. Tanto la única transformación registrada como las tres traducciones libres dieron lugar a expresiones plenamente integradas en la lengua inglesa.

En consecuencia, la tendencia predominante en la versión inglesa ha consistido en aproximar los apodos, mediante la traducción de sus significados, a los espectadores de la CM.

Contrariamente a esta versión, la tendencia en español se orienta hacia la extranjerización. Dado que la mayor parte de los apodos napolitanos resultan opacos para el público hispanohablante, cabe la posibilidad de que este tienda a percibirlos como nombres propios o apellidos de los personajes (como podría ocurrir con Zecchinetta, Centocapelli o Bolletta). En este contexto, es probable que los espectadores solo identifiquen como auténticos apodos aquellos que han sido traducidos (Inmortal, Piruleta y Gitano) y que, por tanto, ayudan a establecer la conexión entre la idiosincrasia de los personajes y su denominación mediante los motes. No obstante, debe recordarse que muchos de estos apodos no se limitan a reflejar rasgos físicos o de personalidad (Lisca, Africano, Centocapelli, Bellillo, Zingaro y Capa 'e bomba), sino que aluden también a episodios relevantes de la vida de los personajes (Malammore e Immortale) o a la función que desempeñan dentro del entramado mafioso (Zecchinetta y Bolletta). La conservación casi sistemática en el doblaje español, por consiguiente, tiende a aumentar la distancia entre los receptores y la caracterización cultural, biográfica y funcional de los personajes que dan forma a la trama de la serie.

Los resultados obtenidos difieren de las expectativas iniciales. En línea con la afirmación de Valdeón, para quien la subtitulación constituye «un modo más honesto que el doblaje» aunque más intrusivo (2022: 371), cabría haber anticipado que la versión subtitulada en inglés se orientara hacia la extranjerización y que la versión doblada en español privilegiara estrategias domesticadoras. La vulnerabilidad que habitualmente se atribuye a la modalidad de la subtitulación (que ya ha sido mencionada en apartados anteriores de esta tesis) no ha limitado la intención de los subtituladores de la versión inglesa de facilitar a los receptores la identificación tanto de la práctica mafiosa de denominarse mediante apodos como de la relación existente entre dichos apodos y los personajes correspondientes.

En última instancia, conviene recordar que ambos polos del continuo de técnicas de traducción (extranjerización y domesticación, pasando por la neutralización) implican ventajas e inconvenientes en el trasvase entre lenguas y culturas. Una inclinación hacia la extranjerización permite transmitir en el TM la esencia napolitana (o italiana) del original,

aunque ello conlleve una merma en la transparencia del apodo. Por el contrario, las técnicas de domesticación y neutralización, si bien contribuyen a que el TM resulte más comprensible para el público meta, pueden reducir (o incluso anular) la capacidad del apodo de funcionar como portador de una marca cultural (Nord, 2003).

Con respecto a la traducción de la L3, el análisis comparativo de las versiones subtitulada al inglés y doblada al español revela la aplicación de técnicas específicas que transforman de manera significativa el multilingüismo y el *translaguaging* tan característicos del TO. En el TM subtitulado desaparecen ambos fenómenos: la eliminación de la L3 conduce a una estandarización lingüística que neutraliza las funciones asociadas a la alternancia de códigos. Por su parte, en el TM doblado la eliminación de la L3 se complementa con la sustitución parcial limitada de la L3 por la L1, aunque restringida exclusivamente al nivel fonético en nombres propios. Esta estrategia selectiva representa lo que puede interpretarse como una forma de compensación mínima que preserva ciertos elementos prosódicos de la caracterización cultural.

Por lo tanto, la experiencia del espectador difiere entre ambas versiones. En la versión subtitulada al inglés, la eliminación total de la L3 genera un texto audiovisual lingüísticamente homogéneo y desprovisto de la riqueza multilingüe del original, lo que limita la comprensión de las dinámicas socioculturales representadas. Esta pérdida es especialmente relevante en *Gomorra – La serie*, donde el uso del italiano estándar frente al dialecto napolitano funciona como marcador de clase social y de nivel cultural, entre otros. El público meta, por tanto, recibe un producto culturalmente simplificado que no refleja la complejidad sociolingüística del TO. En cambio, la versión doblada al español ofrece al espectador una experiencia parcialmente enriquecida: aunque también elimina la L3, la incorporación de rasgos fonéticos y prosódicos permite a los espectadores del TM doblado percibir ciertos indicios de la otredad lingüística. La agudización en nombres propios y apodos actúa como recordatorio del origen cultural de los personajes, sin que ello implique un acceso pleno a su sistema lingüístico.

Desde el punto de vista traductológico, las técnicas empleadas en ambas versiones reflejan las limitaciones y posibilidades inherentes a cada modalidad de TAV, pero también revelan decisiones divergentes que trascienden las meras restricciones técnicas. La versión inglesa recurre a una eliminación sistemática motivada, probablemente, por la necesidad de garantizar la comprensión de los subtítulos, priorizando la fluidez sobre la

especificidad cultural. La ausencia de marcadores multilingües homogeneiza el TM y borra las tensiones interpersonales y sociales que connota el uso diferenciado de las lenguas en el TO. La versión española, en cambio, combina la eliminación de la representación de la L3 con la sustitución parcial en el plano sonoro; un tratamiento más meditado que puede interpretarse como un intento de aprovechar la naturaleza oral del doblaje para preservar ciertos indicios del multilingüismo. La agudización característica del napolitano constituye una solución creativa que, si bien no refleja plenamente el multilingüismo del TO, sí mantiene una huella audible de él.

Desde una perspectiva crítica, en ambas versiones se observa cierto reduccionismo lingüístico, aunque en distinto grado. La inglesa opta por una estandarización total, mientras que la española simula cierta autenticidad a través de la pronunciación de ciertos elementos léxicos, sin integrar otros rasgos del napolitano. Este enfoque produce un efecto de extranjerización superficial que conserva cierta huella cultural, sin reproducir la complejidad comunicativa del original. En términos de equivalencia funcional (Nord, 1997), ninguna versión reproduce plenamente la función sociolingüística del multilingüismo, aunque la española se aproxima más al mantener parcialmente la función caracterizadora. La cuestión de fondo es si las limitaciones propias de cada modalidad justifican la pérdida de información sociolingüística o si podrían explorarse estrategias alternativas (como subtítulos explicativos o una mayor presencia de italianismos) para reducir dichas pérdidas sin comprometer la comprensión del producto audiovisual por parte de sus receptores.

Si, como afirman Martín Rojo y Pujolar (2020), la elección de una variedad lingüística específica puede contribuir a expresar identidad, a adaptarse al interlocutor o a adecuarse a las normas sociales de cada contexto comunicativo, los significados asociados estas elecciones apenas se ven reflejados en los TM, y solo de manera parcial en el TM español.

A modo de conclusión, en el TM español, se transmite la idiosincrasia del TO mediante un enfoque principalmente extranjerizante que privilegia la preservación de las características culturales y lingüísticas del universo narrativo original. Esta orientación se manifiesta de manera consistente en el tratamiento de los referentes culturales, donde las técnicas empleadas favorecen la extranjerización, fundamentalmente a través del préstamo, que no solo facilita la sincronía labial exigida por el doblaje, sino que conserva la carga cultural del TO mediante el mantenimiento de los vocablos extranjeros. Algo

similar ocurre en el tratamiento de los apodos, la gran mayoría de los cuales conservan su forma original en napolitano, lo que refuerza la autenticidad cultural del producto, aunque a costa de una posible opacidad semántica para el espectador hispanohablante. En cuanto al lenguaje soez, elemento caracterizador fundamental del habla de los personajes, el TM español tiende a mantener el mismo grado de vulgaridad, si bien presenta una tendencia algo más marcada hacia la mitigación que la versión inglesa. Un rasgo distintivo del TM español reside en el tratamiento de la tercera lengua (L3): aunque se elimina la representación explícita del multilingüismo presente en el TO, este hecho se compensa mediante la sustitución parcial en los planos fonético y prosódico, especialmente mediante la agudización característica del napolitano en nombres propios y apodos. Esta solución creativa aprovecha la naturaleza oral del doblaje para preservar una huella audible de la otredad lingüística, lo que produce un efecto, en cierto modo, de extranjerización que mantiene ciertos indicios de autenticidad cultural. En términos globales, el TM español ofrece al espectador una experiencia que aproxima el universo sociocultural y lingüístico del TO, favoreciendo la inmersión en la atmósfera napolitana de la serie, aunque ello implique cierta opacidad en elementos cuyo significado cultural no resulta comprensible para el público meta.

En el TM inglés, se percibe la pérdida de ciertos aspectos de la idiosincrasia del TO en comparación con el TM español, ya que, en buena medida, se neutralizan los elementos con más carga cultural. Esta orientación queda patente en el tratamiento de los referentes culturales, donde se opta por soluciones como el calco, la generalización, la descripción y la omisión. Esta última técnica, esperable dadas las restricciones espaciales propias de la subtitulación, resulta especialmente significativa, pues contribuye a la simplificación del contenido cultural en favor de la legibilidad y la velocidad de lectura. La traducción de los apodos refleja igualmente esta tendencia neutralizadora; aquí, la focalización en el significado de los apodos facilita la comprensión de las connotaciones asociadas a estos elementos característicos de la cultura mafiosa, pero implica una pérdida de su función como portadores de carga cultural. En el tratamiento de la L3, la eliminación total del multilingüismo y del *translanguaging* genera un texto audiovisual lingüísticamente homogéneo que neutraliza por completo las funciones asociadas a la alternancia de códigos. Esta desaparición del multilingüismo supone la pérdida más sustancial en términos de traspase de la idiosincrasia original, pues anula estos marcadores sociolingüísticos que en el TO funcionan como indicadores de procedencia y clase social,

así como de dinámicas de poder. Por otra parte, es en el tratamiento del lenguaje soez donde el TM inglés se ciñe más al TO, pues presenta un grado superior de preservación tanto del grado de vulgaridad expresado como del sistema de referencia tabú empleado en las expresiones soeces.

En su conjunto, y con la salvedad de esa mayor cercanía al TO en la traducción del lenguaje soez, el TM inglés ofrece al espectador un producto culturalmente simplificado que, si bien garantiza la comprensión y la fluidez en la recepción, no refleja la complejidad sociolingüística ni la riqueza multilingüe del TO, lo que da como resultado una experiencia que reduce significativamente la especificidad cultural del universo narrativo napolitano.

En síntesis, mientras el TM español se orienta a preservar la autenticidad cultural del TO (asumiendo el riesgo de comprometer la comprensión de algunos elementos), el TM inglés prioriza la transparencia comunicativa mediante la neutralización de los elementos culturalmente marcados. Estas orientaciones divergentes reflejan no solo las limitaciones y posibilidades inherentes a cada modalidad de TAV (doblaje frente a subtitulación), sino también decisiones traductológicas fundamentales sobre el grado en que puede mantenerse o adaptarse la idiosincrasia cultural del TO para los respectivos públicos meta.

Sta' senza pensier.

[No te preocupes.]

Ciro

5. CONCLUSIONES

Mediante la presente investigación se ha analizado de manera sistemática el tratamiento de los referentes culturales y de una serie de aspectos propios de la variación lingüística en la traducción de la serie titulada *Gomorra – La serie* en la versión subtitulada al inglés y en la versión doblada al español. El objetivo fundamental, como se explica en el primer capítulo, ha sido descubrir si la carga cultural que caracteriza al TO se traslada a los TM y sus culturas, y cómo se hace. Nos hemos centrado, concretamente, en los siguientes aspectos: los referentes culturales que afloran en los diálogos de los personajes y que configuran el tiempo y el espacio en los que se desarrolla la trama; el lenguaje soez empleado por dichos personajes, que se percibe como un rasgo inequívoco de su personalidad y de su contexto sociocultural; los apodos, o *contronomi*, mediante los cuales se reconocen e identifican los miembros de los clanes mafiosos; y, por último, el multilingüismo presente en la serie, que se manifiesta mediante el cambio o la alternancia de códigos lingüísticos que con frecuencia tiene lugar en los diálogos entre hablantes del dialecto napolitano y del italiano estándar, lenguas que coexisten dentro del universo que representa la obra audiovisual.

Tras un repaso de la investigación en las últimas décadas en el ámbito de la TAV, desde los estudios sobre la traducción de la variación lingüística y la presencia de terceras lenguas hasta las investigaciones específicas sobre el trasvase audiovisual entre el italiano, el español y el inglés, pasando por el análisis de los trabajos previos dedicados a la obra que constituye nuestro corpus, consideramos pertinente destacar la originalidad del presente estudio. Hemos podido comprobar que la mayoría de los investigadores se han centrado en la traducción del subtitulado del italiano al inglés y muy pocos se han detenido en el doblaje del italiano al español (concretamente, las películas *Totò* y *Romanzo Criminale*). El foco principal ha sido la variación lingüística en los siguientes términos: nivel sintáctico y léxico, el cambio de código, el lenguaje soez y los referentes culturales. Sin embargo, estos últimos rasgos no se tratan en profundidad. En el caso de los estudios relacionados con el dialecto como lengua vehicular en las series, la

metodología no ha sido del todo sistemática ya que no se analizan temporadas concretas sino algunos capítulos aislados mediante los cuales se aportan datos generales de las tendencias traductoras. En nuestro caso, analizamos un corpus homogéneo y concreto compuesto por todos los capítulos de la primera temporada de la serie *Gomorra – La serie* en el que combinamos dos LM y dos modalidades de TAV (doblaje al español y subtitulado al inglés), tal como se han emitido en dos países (España y el Reino Unido). Cabe recordar que el análisis de los referentes culturales abarca dos temporadas, a diferencia de los demás elementos estudiados. Puesto que la ampliación del corpus ha proporcionado una muestra más representativa, ha sido posible identificar patrones en las técnicas de traducción y comprender mejor cómo se aborda la transferencia cultural en ambas modalidades de TAV. Además, nuestra investigación abarca el estudio pormenorizado y sistemático de varios rasgos específicos de la variación lingüística en el contexto concreto de la Camorra napolitana, que, conjuntamente, contribuyen a una representación más completa de la atmósfera napolitana del original.

Los resultados obtenidos, en términos de técnicas de traducción empleadas, nos han permitido extraer conclusiones significativas que responden a las preguntas de investigación planteadas y validan parcialmente las hipótesis formuladas y presentadas en la introducción de esta tesis.

Por un lado, el tratamiento de los referentes culturales evidencia diferencias en el uso de las técnicas entre ambas modalidades. Mientras la versión doblada al español muestra una clara preferencia por el préstamo (38 %) y el calco (36 %), técnicas que preservan la naturaleza extranjera del TO, la versión subtitulada al inglés favorece el calco (46 %), pero recurre significativamente más a la generalización (16 %) y la descripción (15 %), técnicas que tienden a acercar el TO al público meta. Estos resultados contradicen la hipótesis inicial que preveía una posibilidad de orientación a la CM en el doblaje. Los datos sugieren que la versión española aprovecha, precisamente, la ausencia de la banda sonora original para introducir elementos culturales foráneos sin comprometer la recepción, mientras que la subtitulación requiere mayor clarificación contextual para facilitar la comprensión del código verbal (los subtítulos) y el no verbal (la imagen), que se muestran en pantalla de manera simultánea y que se perciben mediante el canal visual. La ausencia total de universalización absoluta en la versión española frente al 1,4% en la inglesa refuerza la tendencia extranjerizante del doblaje español, que mantiene la

especificidad cultural napolitana como elemento caracterizador de la narrativa. Los espectadores españoles de la versión doblada experimentan, por tanto, un contacto más directo con la cultura napolitana original. El predominio del préstamo les permite acceder a términos en su forma original, conservando, con ello, la densidad léxica específicamente napolitana. Esta técnica les ofrece una inmersión cultural auténtica donde pueden percibir directamente elementos del universo social y de estructuras sociales camorristas tal como se articulan en el contexto original. En contraste, los receptores anglófonos de la versión subtitulada reciben una mediación cultural más evidente. La prevalencia del calco y la descripción les proporciona una comprensión conceptual de los referentes culturales napolitanos, pero filtrada a través de equivalentes lingüísticos y culturales ingleses, lo que los aleja, en cierto modo, de la especificidad cultural napolitana.

Por otro lado, el análisis de la traducción de casos de lenguaje soez identificados en el TO revela que en ambos TM la tendencia ha sido mantener el registro vulgar característico de los personajes, aunque con diferencias significativas en las técnicas empleadas. La versión subtitulada al inglés muestra una tendencia ligeramente mayor a la preservación del lenguaje soez (69 %) que la versión doblada al español (60 %), lo que confirma parcialmente la hipótesis inicial sobre la orientación más literal del subtulado. Un dato que puede parecer contradictorio, a la vista de esta tendencia a la preservación en el TM en inglés, lo encontramos en las técnicas empleadas que mitigan el grado de vulgaridad en los TM con respecto al TO, y es que esta versión recurre con mayor frecuencia a la omisión (22,5 % frente a 16% en español). Sin embargo, esta aparente paradoja se explica por las limitaciones espaciotemporales inherentes a la subtitulación, que obligan a reducir contenido para cumplir con las convenciones técnicas de la modalidad. Por su parte, la versión doblada al español presenta una distribución más equilibrada entre atenuación (19 %) y omisión (16 %), evidenciando así un aprovechamiento más efectivo del margen de maniobra que proporciona esta modalidad. El uso mayoritario de la técnica de sustitución en ambos TM (51 % en inglés y 45 % en español) indica que los traductores priorizan mantener la carga expresiva del lenguaje soez mediante equivalentes funcionales en las CM. Como resultado de aquellos casos de sustitución en los que se produce un cambio de sistema de referencia en el TM, los receptores españoles perciben mediante el sistema de referencia escatológico la intensidad emocional y el desprecio que en el TO napolitano se expresaron a través del sistema sexual. Aunque esta transformación no afecta al impacto emocional o la función pragmática, sí modifica la percepción de los receptores

del universo tabú que caracteriza el habla de los miembros de la Camorra. Los receptores anglófonos, por el contrario, reciben una traducción más acorde al sistema de referencia sexual original, lo que les permite percibir con mayor precisión la caracterización lingüística específica del sociolecto camorrista.

El análisis de los apodos muestra las diferencias más pronunciadas entre los TM. La versión doblada al español adopta una estrategia predominantemente conservadora (80% de conservación frente a 20 % de traducción), manteniendo, incluso, la pronunciación original de estos elementos lingüísticos. Esta orientación extranjerizante se ve reforzada por la ausencia total de técnicas como la naturalización, la omisión o la transformación. Por el contrario, la versión subtitulada al inglés presenta una diversificación considerable en el uso de las técnicas, con un 33% de traducción, 20% de traducción libre y un 27 % de conservación. Esta distribución refleja una clara orientación a favorecer la comprensión a los receptores meta, lo que facilita el acceso a las connotaciones culturales mediante la traducción del significado de los moteos. Por tanto, los resultados nos llevan a refutar la hipótesis sobre la posibilidad de que el doblaje se alejara del TO por ofrecer mayor margen de maniobra que el subtitulado: el doblaje español opta por preservar la autenticidad cultural, mientras que la subtitulación prioriza la accesibilidad al contenido semántico. Así, en este apartado del estudio se distinguen dos escenarios que, desde la perspectiva de los receptores, presentan tanto ventajas como limitaciones. Por un lado, los receptores del TM español acceden directamente a los apodos originales, lo que les permite percibir la autenticidad de las denominaciones empleadas para identificar a los personajes mafiosos. Sin embargo, es posible que no siempre resulte evidente para ellos que dichas denominaciones corresponden a moteos, por lo que podrían interpretarlas como nombres propios y, en consecuencia, desconocer la práctica frecuente en los entornos mafiosos de recurrir a apodos como forma de identificación. Por otro lado, los receptores anglófonos no acceden a los apodos en su forma original, ya que suelen ser traducidos para facilitar la comprensión de sus connotaciones. No obstante, esta mediación les permite reconocer de manera más explícita la existencia de esa tradición, constitutiva de la especificidad cultural de la mafia napolitana.

El análisis de la L3 (italiano estándar) revela la limitación más significativa de ambas versiones traducidas. Tanto la versión subtitulada al inglés como la doblada al español recurren predominantemente a la eliminación de la L3, lo que produce una estandarización lingüística que prescinde de la función comunicativa y narrativa asociada

al multilingüismo de la serie. La versión española incorpora una técnica de compensación mínima mediante la sustitución parcial que se limita al nivel fonético en los motes. Sin embargo, ese proceder resulta insuficiente para preservar las dinámicas de poder, el posicionamiento identitario y la caracterización diferenciada que el multilingüismo aporta al TO. Estos resultados evidencian que ninguna de las modalidades analizadas ofrece soluciones satisfactorias para el tratamiento de la complejidad sociolingüística, lo que representa una limitación de las técnicas traductológicas actuales en productos audiovisuales que reproducen contextos multilingües. Desde el punto de vista de los receptores meta, la eliminación de la L3 les priva del acceso a las referencias multilingües del TO, que marcan diferencias sociales y situacionales entre los personajes. Solo la adopción de la pronunciación de ciertos nombres propios y de los apodos originales en el TM español hace posible que sus receptores perciban parte del sabor local que representa el dialecto. Los resultados sobre el tratamiento de la L3 revelan la necesidad de idear y desarrollar técnicas que permitan conservar de manera más eficaz la complejidad sociolingüística de los productos audiovisuales multilingües. Esta limitación representa un desafío teórico y práctico que requiere más investigación.

Aunque es evidente que el método de traducción en ambos TM ha sido el interpretativo-comunicativo, pues se ha priorizado la transmisión del significado y el sentido del TO en general, se han percibido diferencias importantes entre ellos. Los patrones identificados muestran que los receptores del TM en español acceden a una versión de *Gomorra – La serie* que se percibe como más auténticamente napolitana, por todas las razones ya expuestas mientras que los receptores del TM en inglés reciben una versión más neutralizada, en la que se prioriza la claridad en favor de la comprensión sobre la conservación de la autenticidad cultural.

La investigación confirma diferencias notables entre las modalidades de TAV en que se presenta cada una de las versiones meta, aunque dichas diferencias no siempre se mueven en la dirección prevista por las hipótesis iniciales. La subtitulación, caracterizada por limitaciones espaciotemporales, tiende hacia técnicas clarificadoras y neutralizadoras para facilitar la recepción simultánea de elementos verbales (subtítulos) y no verbales (imagen icónica). Por su parte, el doblaje, aun liberado de la banda sonora original, adopta sobre todo técnicas extranjerizantes que preservan la especificidad cultural. Por consiguiente, los resultados cuestionan la concepción tradicional sobre la supuesta

«vulnerabilidad» del subtulado y su asociación directa con la literalidad. Los datos demuestran que esta modalidad puede recurrir a técnicas neutralizadoras a pesar de las estrictas limitaciones técnicas y que el doblaje no prescinde de una versión más cercana al TO si el objetivo traductor es la conservación de la idiosincrasia cultural.

Esta investigación aporta evidencia empírica sobre el comportamiento diferenciado de las modalidades de TAV en el tratamiento de los referentes culturales y de elementos específicos de la variación lingüística como los que se han estudiado. Los hallazgos contribuyen a refinar los marcos teóricos existentes, particularmente en lo que respecta a la relación entre condicionantes técnicos y técnicas de traducción. Los resultados obtenidos demuestran que tanto la subtítuloación como el doblaje enfrentan desafíos específicos en la transferencia de elementos culturalmente marcados, desarrollando técnicas diferenciadas que, en parte, responden a sus condicionantes técnicos particulares. Mientras ningún TM ofrece soluciones completamente satisfactorias para todos los elementos analizados, ambas contribuyen en cierto modo a la conservación de aspectos específicos de la obra original; es decir, a reproducir su autenticidad.

Cabe plantearse, sin embargo, qué es o desde qué perspectiva se considera lo auténtico: adecuarse a la CO o a la CM. En el caso de los apodos, por ejemplo, ¿qué se considera auténtico?: ¿mantener los mote originales (con lo que pueden parecer meros nombres propios) o adaptarlos de alguna manera (para que el receptor tenga conciencia de que el uso de apodos es intrínseco a las relaciones entre los miembros de las mafias)? Lo mismo podría aplicarse a algunos referentes culturales, especialmente los nombres de edificios y determinadas áreas que se mencionan en la serie.

Dado que este estudio se ha centrado en un corpus específico, cuyos resultados requieren ser contrastados mediante el análisis de otros productos audiovisuales multilingües para verificar la validez y la generalización de los patrones observados, sería relevante explorar en futuras investigaciones el tratamiento de estos elementos en textos audiovisuales que representen contextos culturales distintos y combinen lenguas diversas. Asimismo, mientras que en esta tesis nos hemos centrado en la forma en que se presenta un texto audiovisual en dos LM a los receptores de dos culturas en dos modalidades de TAV diferentes (subtítuloación y doblaje), una línea de investigación complementaria consistiría en comparar la traducción a una misma LM en las modalidades de subtítuloación y doblaje de un mismo texto audiovisual, lo que permitiría determinar en qué medida la modalidad

de traducción audiovisual influye de manera significativa en la elección de técnicas de traducción aplicadas a los elementos analizados en esta tesis.

La complejidad de los fenómenos analizados subraya la necesidad de adoptar enfoques traductológicos más flexibles, que tengan en cuenta las particularidades de cada modalidad sin establecer valoraciones jerárquicas entre ellas. La variedad de técnicas observadas confirma, además, la relevancia de la investigación empírica en TAV como fundamento para elaborar marcos teóricos más completos y precisos.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Adams, H. y Vedaschi, M. (2025). How does Neapolitan organised crime swear in English and Spanish? *Söylem Filoloji Dergisi, (Çeviribilim Özel Sayısı II)*, 521–541. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1600869>
- Agar, M. (2006). Culture: Can you take it anywhere? *International Journal of Qualitative Methods*, 5(2), 1-16. <https://doi.org/10.1177/160940690600500201>
- Agost Canós, R. (1999) *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*. Ariel.
- Alessandro, A. y Zamora Muñoz, P. (2024). La oralidad en la subtitulación de productos de ficción lingüística y culturalmente marcados. *Sendabar*, 35, 161–181. <https://doi.org/10.30827/sendabar.v35.29896>
- Allan, K. y Burridge, K. (2006). *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge University Press.
- Allan, K. y Burridge, K. (2009). Swearing. In P. Peters, P. Collins, y A. Smith (Eds.), *Comparative studies in Australian and New Zealand English: Grammar and beyond* (pp. 361-386). John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/veaw.g39.20all>
- Al-Kharm, A. F. (2024). Language and varieties. *Al-Mukhtar Journal of Social Sciences*, 39(4), 974-987. <https://doi.org/10.54172/86n2vp33>
- Al-Shareef, M. y Ashu'a, A. (2024). Examining the quality of Arabic subtitles: A multi-dimensional assessment approach. *International Journal of Language and Literary Studies*, 6(2), 576–594. <https://doi.org/10.36892/ijlls.v6i2.1774>
- Altano, B. (1988). Translating dialect literature: The paradigm of Carlo Emilio Gadda. *Babel*, 34(3), 152-156. <https://doi.org/10.1075/babel.34.3.06alt>
- Álvarez González, A. (2006). *La variación lingüística y el léxico: Conceptos fundamentales y problemas metodológicos*. Universidad de Sonora.
- Amenta, A. (2019). Translating nicknames: the case of Lubiewo by Michal Witkowski. *Kwartalnik Neofilologiczny*, 64(2), 230-239. <https://doi.org/10.24425/kn.2019.128396>

- Amido Lozano, M. T. (2015). La traducción de referencias culturales para el doblaje: un estudio sobre la recepción del cine de Almodóvar en Alemania. *Quaderns de Cine*, 10, 33-48. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2015.10.04>
- Antonello, P. (2016). 1.7: A' Storia e' Maria: Gender Power Dynamics and Genre Normalization, ('Imma contro tutti', Francesca Comencini). *The Italianist*, 36(2), 322–327. <https://doi.org/10.1080/02614340.2016.1176696>
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Arampatzis, C. (2013). Las variedades no estándar en la comedia de situación estadounidense y su doblaje al español: un estudio descriptivo. *Trans: Revista de Traductología*, 17(1), 85-102. <https://doi.org/10.24310/trans.2013.v0i17.3229>
- Arribas, M. N. (2018). El inevitable residuo traductivo en la novela *Patria* de Fernando Aramburu. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 10, 289-320. https://www.academia.edu/37840516/Arribas_Ticontre_X_Patria_Aramburu_pd_f
- Associazione Produttori Audiovisivi – APA. (2024). *6° rapporto sulla produzione audiovisiva nazionale*. Ministero della Cultura. <https://ricerche.apaonline.it/rapporti/apa-presenta-il-6-rapporto-sulla-produzione-audiovisiva-nazionale/>
- Azzaro, G. (2005). *Four-letter films: Taboo language in movies*. Aracne.
- Ávila-Cabrera, J. J. (2013). Subtitling multilingual films: The case of Inglourious Basterds. *RAEL: Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 12, 87-100. <https://docta.ucm.es/entities/publication/47c60a3d-aff8-4618-8ce5-f2509924cc76>
- Ávila-Cabrera, J. J. (2015). An account of the subtitling of offensive and taboo language in Tarantino's screenplays. *Sendabar*, 26, 37-56. <https://doi.org/10.30827/sendabar.v26i0.2501>
- Ávila-Cabrera, J. J. (2023). *Once Upon a Time in Hollywood*: Analysis of dubbed and subtitled insults into European Spanish. *Journal of Pragmatics*, 217, 188-198. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2023.09.019>

- Ávila-Cabrera, J. J. y Rodríguez-Arancón, P. (2025). A descriptive study on sex-related language in the subtitling of Succession into Spanish. *Cadernos de Tradução*, 45(Special Issue 2), 1-23. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2025.e106807>
- Bai, Y. (2016). A cultural examination of Shapiro's translation of the Marsh Heroes' nicknames. *Advances in Literary Study*, 4, 33-36. <https://doi.org/10.4236/als.2016.43006>
- Balirano, G. (2017). De-queering proxemics in the screen adaptation of Camorra male dyads: A multimodal prosody analysis. *I-LanD Journal: Identity, Language and Diversity*, 1, 60-85. <https://doi.org/10.26379/1006>
- Ballard, M. (1993). Le nom propre en traduction. *Babel*, 39(4), 194-213. <https://doi.org/10.1075/babel.39.4.02bal>
- Baños Piñero, R. (2009a). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje: Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete vidas y Friends* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. <https://hera.ugr.es/tesisugr/18319312.pdf>
- Baños Piñero, R. (2009b). Estudio descriptivo-contrastivo del discurso oral prefabricado en un corpus audiovisual comparable en español: Oralidad prefabricada de producción propia y de producción ajena. En P. Cantos Gómez y A. Sánchez Pérez (Eds.), *Panorama de investigaciones basadas en corpus* (pp. 399-413). Asociación Española de Lingüística del Corpus. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4805611>
- Baños Piñero, R. y Chaume, F. (2009). Prefabricated orality: A challenge in audiovisual translation. *Intralínea*, 6. <https://www.intralinea.org/specials/article/1714>
- Baños Piñero, R. y Díaz Cintas, J. (2018). Language and translation in film: Dubbing and subtitling. En K. Malmkjær (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics* (pp. 313-326). Routledge.
- Banini, T., Piccioni, L. y Storini, M. (2016). Narrazione, memoria, senso del luogo. Un progetto transdisciplinare per la messa in valore degli spazi urbani [Narrative, memory, sense of place. A transdisciplinary project for the enhancement of urban spaces]. *Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage*, 4, 141–151. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/1414>

- Bantas, A. y Manea, C. (1990). Proper names and nicknames: Challenges for translators and lexicographers. *Revue roumaine de linguistique*, 35(3), 183-196. <https://dspace.bcu-iasi.ro/handle/123456789/13610>
- Barbero Alonso, J. M. y Bolaños Medina, A. K. (2024). Sexo y lenguaje ofensivo: El doblaje de Sex Education. *Entreculturas: Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, 14, 57-79. <https://doi.org/10.24310/ertci.14.2024.17682>
- Barrera-Rioja, N. (2023). The rendering of foul language in Spanish-English subtitling: The case of *El Vecino*. *Íkala: Revista de Lenguaje y Cultura*, 28(2), 1-20. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v28n2a10>
- Barotova, M. (2021). Some features of translating original literary text. *JournalNX*, 7(3), 369-373. <https://repo.journalnx.com/index.php/nx/article/view/2788>
- Bartoll, E. (2006). Subtitling multilingual films. En *Audiovisual translation scenarios: Conference proceedings* (pp. 1-6). (EU-High-Level Scientific Conference Series). Mutra.
- https://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Bartoll_Eduard.pdf
- Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Universitat Oberta de Catalunya.
- Battistella, E. L. (2005). *Bad Language*. Oxford University Press.
- Bauman, Z. (2020). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica. https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/07/Modernidad_L%C3%ADquida-Bauman.pdf
- Bednarek, M. (2010). *The Language of Fictional Television: Drama and Identity*. Continuum.
- Behan, T. (1996). *The Camorra. Political Criminality in Italy*. Routledge
- Beltrán Dones, M. (2015). Constructos sociales que marcan la diferencia. *Rumbos TS*, 11, 42-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8539506>
- Berger, A. (1973). Swearing and society. *ETC: A Review of General Semantics*, 30(3), 283-286. <https://www.jstor.org/stable/42582261>

Bianchi, P. (2013). *I soprannomi dei camorristi*. Biblioteca digitale sulla camorra e cultura della legalità, Università di Napoli Federico II. https://www.bibliocamorra.altervista.org/pdf/i_soprannomi_dei_camaristi_Patria_Bianchi.pdf

Bleichenbacher, L. (2012). Linguicism in Hollywood movies? Representations of, and audience reactions to multilingualism in mainstream movie dialogues. *Multilingua: Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 31(2-4), 155-176. <https://doi.org/10.1515/multi-2012-0008>

Blommaert, J. y Rampton, B. (2020). Language and superdiversity. In K. Tusting (Ed.), *The Routledge Handbook of Linguistic Ethnography* (pp. 21-36). Routledge. https://www.researchgate.net/publication/254777452_Language_and_Superdiversity

Bödeker, B. y Freese, K. (1987). Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: Eine Prototypologie. *TextconText*, 2(3), 137-165. <https://search.worldcat.org/es/title/Textcontext/oclc/18409740>

Bolaños García-Escribano, A. (2017). La variación lingüística en subtitulación: El caso de las restricciones en los amores imaginarios de Xavier Dolan. *Entreculturas: Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, 9, 221-237. <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi9.11264>

Bonaffini, L. (1997). Translating dialect literature. *World Literature Today*, 71(2), 279-288. <https://doi.org/10.2307/40153045>

Bonsignori, V., Bruti, S. y Sandrelli, A. (2018). Paolo Virzì's glocal comedy in English subtitles: An investigation into linguistic and cultural representation. En S. Zanotti y I. Ranzato (Eds.), *Translating telecinematic texts* (pp. 283-298). *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 27(2). <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1439511>

Bouabdellah, O. B. (2020). Los referentes culturales en las películas de "Shrek": Un estudio de caso sobre las versiones subtituladas y dobladas del inglés al árabe. *SKOPOS: Revista Internacional de Traducción e Interpretación*, 10, 21-48. <https://doi.org/10.21071/skopos.v10i.12599>

Bruguglia, C. (2009). Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura: Interpretare e rendere le funzioni del linguaggio di Andrea Camilleri in spagnolo ed in catalano. *InTRALinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*.

https://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_d_el_dialetto_in_letteratura

Brodesco, A. y Mattiucci, C. (2017). Being there: Le Vele as characters in Gomorrah-The Series. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 5(3), 321-332. https://doi.org/10.1386/jicms.5.3.321_1

Brumme, J. (2008). *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Iberoamericana Vervuert.

Bruti, S. y Ranzato, I. (2019). Italian dialetti in audiovisual translation: Perspectives on three quality TV series. En M. Sturiale, G. Traina, y M. Zignale (Eds.), *Ragusa e Montalbano: Voci del territorio in traduzione audiovisiva* (pp. 341-364). Fondazione Cesare e Doris Zipelli-Euno Edizioni. <https://iris.uniroma1.it/handle/11573/1437667>

Bucaria, C. (2010). Laughing to death: Dubbed and subtitled humour in *Six Feet Under*. In D. Chiaro (Ed.), *Translation, Humour and the Media* (pp. 222–237). Continuum. <https://www.scopus.com/pages/publications/84919462532>

Caliendo, G. (2014). Italy's other mafia: A journey into cross-cultural translation. *Translation & Interpreting Studies: The Journal of the American Translation & Interpreting Studies Association*, 7(2), 191-211. <https://doi.org/10.1075/bct.66.06cal>

Cambridge Dictionary. (s.f.). Invective. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado el 10 de octubre de 2024, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/invective>

Cambridge Dictionary. (s.f.). Pop. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado el 30 de abril de 2020, de <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pop>

Caprara, G. y Sisti, A. (2011). Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtitulado en Gomorra). *AdVersuS*, 21, 150-169. <https://www.adversus.org/indice/nro-21/articulos/07-VIII-21.pdf>

Cárdenes Maragaño, B. (2015). Los apodos: Individualizadores conceptuados. *Alpha*, 41, 159–176. <https://doi.org/10.4067/S0718-22012015000200012>

Carreras i Goicoechea, M. (2009). Il peso del dialetto nella (s)fortuna di Totò in Spagnolo. *InTRALinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*. https://www.intralinea.org/specials/article/Il_peso_del_dialetto_nella_sfortuna_di_Toto_in_Spagnolo

Castells, M. (2006). *La sociedad red: Una visión global*. Alianza Editorial.

Cavaliere, F. (2010). Gomorrah: Crime goes global, language stays local. *European Journal of English Studies*, 14(2), 173-188. <https://doi.org/10.1080/13825577.2010.481466>

Cavaliere, F. (2019). Framing Neapolitan swear words in contemporary AVT scenario: Swearing as lingua-cultural phenomenon. *Lingue Culture Mediazioni – Languages Cultures Mediation*, 6(2), 1-43. https://www.researchgate.net/publication/390113472_How_Does_Neapolitan_Organised_Crime_Swear_in_English_and_Spanish

César del Amo, I. (2016). Análisis de la traducción del videojuego To the Moon por parte de fans. *Entreculturas: Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, 7-8. <https://doi.org/10.24310/Entreculturasrtci.vi7-8.11362>

Chaume, F. (1997). La traducción audiovisual: Estado de la cuestión. En M. Á. Vega y R. Martín (Eds.), *La palabra vertida: Investigaciones en torno a la traducción* (pp. 393-406). Editorial Complutense. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/palabra_vertida/43_chaume.pdf

Chaume, F. (2000). Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. En D. Kelly (Ed.), *La traducción y la interpretación en España hoy: Perspectivas profesionales* (pp. 47-83). Comares. https://www.researchgate.net/publication/341114498_Aspectos_profesionales_de_la_traducción_audiovisual

Chaume, F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En F. Chaume y R. Agost (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 77-88). Universitat Jaume I.

<https://www.researchgate.net/publication/341326740> Chaume 2001 La preten
dida oralidad de los textos audiovisuales

Chaume, F. (2003). *Doblaje i subtitulat per a la TV*. Eumo.
<https://www.researchgate.net/publication/340633882> Chaume 2003 Doblaje i
subtitulació per a la TV

Chaume, F. (2004a). *Cine y Traducción*. Cátedra.

Chaume, F. (2004b). Synchronization in dubbing: A translational approach. En P. Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 35-52). John Benjamins.
<https://doi.org/10.1075/btl.56.07cha>

Chaume, F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual.
Puentes, 6, 5-12.
<https://www.researchgate.net/publication/361101428> Chaume F 2005 Estrateg
ias y tecnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje En
Merino R JM Santamaría y E Pajares eds Trasvases Culturales Literatura
Cine Traducción 4 pp 145-153

Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. St. Jerome Publishing.

Chaume, F. (2013). The turn of audiovisual translation: New audiences and new
technologies. *Translation Spaces*, 2(1), 105-123.
<https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>

Chaume, F. (2018). Is audiovisual translation putting the concept of translation up against
the ropes? *The Journal of Specialised Translation*, 30, 84-104.
https://www.jostrans.org/issue30/art_chaume.pdf

Chaume, F. (2020). Dubbing. En Ł. Bogucki y M. Deckert (Eds.), *The Palgrave
Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 105-118).
Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-42105-2_6

Chiclana, A. (1990). La frase malsonante, el insulto y la blasfemia, según el ámbito
lingüístico y cultural. En M. Raders y J. Conesa (Eds.), *II encuentros complutenses
entorno a la traducción* (pp. 81-94). Editorial Complutense.
https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_ii/12_chiclana.pdf

Colasanti, V. (2022). Micro-contact in southern Italy: Language change in southern Lazio under pressure from Italian. *Languages*, 7(3), 286. <https://doi.org/10.3390/languages7030286>

Cordisco, M. y De Meo, M. (2022). Subtitling Neapolitan dialect in *My Brilliant Friend*: Linguistic choices and sociocultural implications in the screen adaptation of Elena Ferrante's best-selling novel. *Respectus Philologicus*, 42(47), 125-140. <https://doi.org/10.15388/RESPECTUS.2022.42.47.113>

Corrius Gimbert, M. (2004). *The Third Language in Dubbing*. Universitat de Vic. <https://uvic.test.csuc.cat/handle/10854/396>

Corrius Gimbert, M. (2005). The third language: a recurrent textual restriction that translators come across in audiovisual translation. *Cadernos de Tradução*, 2(16), 147–160. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6738/6210>

Corrius Gimbert, M. y Zabalbeascoa, P. (2011). Language variation in source texts and their translations: the case of L3 in film translation. *Target*, 23, 113-130. <https://doi.org/10.1075/target.23.1.07cor>

Corrius, M., Espasa, E. y Santamaría, L. (2023). Translating multilingualism in Mira Nair's *Monsoon Wedding*. *Languages*, 8(129), 1-14. <https://doi.org/10.3390/languages8020129>

Corveddu, M. S. (2018). La traducción dialectal en *La amiga estupenda* de Elena Ferrante: Análisis cualitativo. *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 18, 115-128. <https://doi.org/10.13135/1594-378X/3704>

Coseriu, E. (1958). *Sincronía, diacronía e historia*. Gredos.

Cronin, M. (2020). *Eco-translation: Translation and ecology in the age of the Anthropocene*. Routledge.

Cruz Durán, B. (2017). *Love Actually*: estudio de la traducción del doblaje y el subtitulado al castellano de los aspectos culturales. *Revista Linguae*, 4, 43-66. https://www.researchgate.net/publication/349368412_Love_Actually_Estudio_d_e_la_traducción_del_doblaje_y_el_subtitulado_al_castellano_de_los_aspectos_culturales

- Cruz García, L. y Vedaschi, M. (2023). The translation of Neapolitan mafia nicknames in the TV series 'Gomorra' into English and Spanish. *Language Value*, 16(2), 100–123. <https://doi.org/10.6035/languagev.7369>
- Cuéllar Lázaro, C. (2014). Los nombres propios y su tratamiento en traducción. *Meta*, 59(2), 360-379. <https://doi.org/10.7202/1027480ar>
- Culpeper, J. (2011). Politeness and impoliteness. En K. Aijmer y G. Andersen (Eds.), *Sociopragmatics* (Vol. 5, pp. 391-436). Mouton de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110214420.393>
- Culpeper, J., Bousfield, D. y Wichmann, A. (2003). Impoliteness revisited: With special reference to dynamic and prosodic aspects. *Journal of Pragmatics*, 35(10-11), 1545-1579. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(02\)00118-2](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(02)00118-2)
- Cundín Santos, M. (2002). La norma lingüística del español y los conceptos coloquial y vulgar en los diccionarios de uso. *Revista de Lexicografía*, 8, 43-102. <https://doi.org/10.17979/rlex.2002.8.0.5586>
- Davies, E. (2003). A goblin or a dirty nose? The treatment of culture-specific references in translation of the Harry Potter books. *The Translator*, 9(1), 65-100. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799146>
- De Bonis, G. (2015). *Translating multilingualism in film: A case study on Le concert. New Voices in Translation Studies*, 13, 50–71. <https://doi.org/10.14456/nvts.2015.4>
- De Higes Andino, I. (2014). The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of It's a Free World. *Lingüística Antverpiensis, New Series–Themes in Translation Studies*, 13, 211-231. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v0i13.47>
- Del Porto, D. (13 de octubre de 2006). Minacce camorriste a Roberto Saviano. Finisce sotto scorta l'autore di Gomorra. *La Repubblica*. <https://www.repubblica.it/2006/10/sezioni/cronaca/scrittore-sotto-scorta/scrittore-sotto-scorta/scrittore-sotto-scorta.html>
- Delisle, J. (1993). *La traduction raisonnée: Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Presses de l'Université d'Ottawa.

Dialects in Audiovisuals. (s. f.). *Dialectsinav*. Recuperado de <https://dialectsinav.wixsite.com/>

Díaz-Cintas, J. (1999). Modalidades traductor as en los medios de comunicación audiovisual. En M. Aleza, M. Fuster y B. Lépinette (Eds.), *El contacto lingüístico en el desarrollo de las lenguas occidentales. Colección Quaderns de Filología, Estudis Lingüístics IV* (pp. 85-99). Universidad de Valencia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=182358>

Díaz-Cintas, J. (2001) *La traducción audiovisual. El subtitulado*. Almar.

Díaz-Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés / español*. Ariel.

Díaz-Cintas, J. (2007). Traducción audiovisual y accesibilidad. En C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 9-23). Peter Lang. https://www.researchgate.net/profile/Jorge-Diaz-Cintas/publication/314261738_Traduccion_audiovisual_y_accesibilidad/links/58c02073aca272a178e6f3a2/Traduccion-audiovisual-y-accesibilidad.pdf

Díaz-Cintas, J. (2009a). Introduction: Audiovisual translation: An overview of its potential. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 1-18). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781847691552-003>

Díaz-Cintas, J. (2009b). *New Trends in Audiovisual Translation*. Multilingual Matters.

Díaz-Cintas, J. (2014-2015). Multilingüismo, traducción audiovisual y estereotipos: El caso de Vicky Cristina Barcelona. *Prosopopeya. Revista Contemporánea: Traducción, Ideología y Poder en la Ficción Audiovisual*, 9, 135-161. https://www.researchgate.net/publication/314262098_Multilinguismo_traducción_audiovisual_y_estereotipos_el_caso_de_Vicky_Cristina_Barcelona

Díaz-Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing.

Díaz-Cintas, J. y Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices (Translation Practices Explained)*. Routledge.

Díaz Pérez, F. J. (2020). Translating swear words from English into Galician in film subtitles. *Babel*, 66(3), 393-419. <https://doi.org/10.1075/babel.00162.dia>

- Dino, A. (2010). *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa Nostra*. Laterza.
- Direzione Investigativa Antimafia (5 de febrero de 2025). *Relazione del Ministero dell'Interno al Parlamento*. <https://direzioneinvestigativaantimafia.interno.gov.it/relazioni-semestrali/>
- Doherty, C., Berwick, A. y McGregor, R. (2018). Swearing in class: Institutional morality in dispute. *Linguistics and Education*, 48, 1-9. <https://doi.org/10.1016/j.linged.2018.09.003>
- Duro Moreno, M. (2001). "Eres patético": el español traducido del cine y de la televisión. En M. Duro Moreno (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 161-188). Cátedra. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10599>
- Dusi, N. (2019). Adapting, translating and reworking *Gomorrah*. *Adaptation*, 12(3), 222–239. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apz007>
- Enrique-Arias, A. y Silva-Corvalán, C. (2017). *Sociolinguística y pragmática del español*. Georgetown University Press.
- Epstein, B. J. (2012). *Translating Expressive Language in Children's Literature: Problems and Solutions*. Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0271-4>
- Europol. (2013). *Threat Assessment on Italian Organised Crime*. <https://www.europol.europa.eu/publications-documents/threat-assessment-italian-organised-crime>
- Federici, F. (2011). *Translating Dialects and Language Minorities: Challenges and Solutions*. Peter Lang.
- Fernandes, L. (2006). Translation of names in children's fantasy literature: Bringing the young reader into play. *New Voices in Translation Studies*, 2, 44-57. <https://newvoices.arts.chula.ac.th/index.php/en/issue/view/4>
- Fernández Vítores, D. (2011). Las Lenguas regionales y minoritarias. En *El español en el mundo: Anuario 2010-11* (pp. 6-10). Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_10-11/fernandez/p06.htm
- Finn, E. (2017). Swearing: The good, the bad & the ugly. *ORTESOL Journal*, 35, 4-16. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1152392.pdf>

Flores Acuña, E. (2014). El español coloquial en la traducción para el doblaje y subtitulación del cine italiano: Análisis de *Una jornada particular*. *Español Actual. Revista de Español Vivo*, 102, 113–122.
<https://investiga.upo.es/documentos/5eb2893429995203e2410703>

Fontcuberta i Gel, J. (2001). La traducción en el doblaje o el eslabón perdido. En M. Duro Moreno (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 299-313). Cátedra.

Formentelli, M. y Ghia, E. (2021). What the hell's going on? A diachronic perspective on intensifying expletives in original and dubbed film dialogue. *Textus, English Studies in Italy*, 1, 47-73. <https://doi.org/10.7370/100396>

Forteza, A. (2005). El tractament dels referents culturals en la traducció catalana de Gabriela, cravo e canela. *Quaderns: Revista de Traducció*, 12, 189-203.
<http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25498>

Franco Aixelá, J. (1996). Culture-specific items in translation. En R. Álvarez Rodríguez y M. C. A. Vidal Claramonte (Eds.), *Translation, power, subversion* (pp. 52-78). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781800417915-005>

Franco Aixelá, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Ediciones Almar.

Fruttaldo, A. (2017a). The (re)presentation of organised crime in *Gomorrah – The Series*: a corpus-based approach to cross-cultural identity construction. En P. Loffredo (Ed.), *I-LanD Journal: Identity, Language and Diversity*, 1, 86–102.
<https://unora.unior.it/handle/11574/181258>

Fruttaldo, A. (2017b). Constructing transcultural identities: the case of *Gomorrah – The Series*. En L. Landolfi, E. Federici, y F. Cavaliere (Eds.), *Transnational subjects: Linguistic encounters – Selected papers from XXVII AIA Conference* (Vol. II, pp. 158–170). <https://u-pad.unimc.it/handle/11393/302535>

Fuentes-Luque, A. (2015). El lenguaje tabú en la traducción audiovisual: Límites lingüísticos, culturales y sociales. *E-AESLA*, 1.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7729046>

- Fuentes-Luque, A. y López-González, R. C. (2020). Animated films made in Spain: Dubbing and subtitling of cultural elements. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura*, 25(2), 495–511. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v25n02a08>
- Gaido, M., Rodríguez, S., Negri, M., Bentivogli, L. y Turchi, M. (2021). Is “Moby Dick” a Whale or a Bird? Named Entities and Terminology in Speech Translation. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2109.07439>
- Gambier, Y. (1994). Audiovisual communication: Typological detour. In C. Dollerup y A. Lindegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting: Insights, Aims, Visions* (pp. 275–283). John Benjamins.
- Gambier, Y. (2012). The position of audiovisual translation studies. In C. Millán Varela y F. Bartrina Martí (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 45–59). Routledge. <https://doi.org/10.1075/hts.4>
- Gao, C. (2013). A sociolinguistic study of English taboo language. *Theory and Practice in Language Studies*, 3(12), 2310-2314. <https://doi.org/10.4304/tpls.3.12.2310-2314>
- García, O. y Otheguy, R. (2020). Plurilingualism and translanguaging: Commonalities and divergences. *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism*, 23(1), 17-35. <https://doi.org/10.1080/13670050.2019.1598932>
- García Aguiar, L. C. y García Jiménez, R. (2013). Estrategias de atenuación del lenguaje soez: algunos procedimientos lingüísticos en el doblaje para Hispanoamérica de la película "Death Proof". *Estudios de Traducción*, 3, 135-148. https://doi.org/10.5209/rev_ESTR.2013.v3.41995
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.
- García García, O. (2001). La onomástica en la traducción al alemán de Manolito Gafotas. *Anuario de Estudios Filológicos*, 24, 153-167. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=59012>
- García Luque, F. (2024). La variación en traducción audiovisual: análisis de la película francesa *Entre les murs* y sus traducciones para el doblaje al español. En M. J. Hernández Guerrero, D. Marín Hernández, y M. Rodríguez Espinosa (Eds.), *Las*

- variedades del español en la traducción editorial y audiovisual (pp. 391-406). Comares. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/36420>
- García Ossorio, B. y Bolaños Medina A. (2018). El análisis de la variación lingüística en el doblaje de la serie Jane the Virgin. *Sendabar*, 29, 81-107. <https://doi.org/10.30827/sendebar.v29i0.6455>
- Garriga Escribano, C. (1994). La marca de "vulgar" en el *DRAE*: de *Autoridades* a 1992. *Sintagma*, 6, 5–13. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=759704>
- Gedik, T. A. (2020). Translation of Turkish swear words in subtitling: GORA. *International Journal of English Language & Translation Studies*, 8(1), 19–26. <https://www.eltsjournal.org/archive/value8%20issue1/3-8-1-20.pdf>
- Giampieri, P. (2017). Taboo language and censorship in the Italian dubbing of "Ted 2". *Lingue E Culture Dei Media*, 1(2), 64–88. <https://doi.org/10.13130/2532-1803/9347>
- Giuntoli, G. (2018). Sul concetto di "conronome" in Gomorra di Roberto Saviano. *Onomàstica. Anuari de la Societat d'Onomàstica*, 4, 49-62. <https://raco.cat/index.php/Onomastica/article/view/369746>
- Golchinnezhad, M. y Amirian, Z. (2021). Dubbing multilingual movies into Persian: A case of invented languages as the third language. *Perspectives*, 30(4), 727–741. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2021.1974063>
- González Quevedo, M. (2021). *El método de traducción en películas de ciencia ficción: Estudio contrastivo del doblaje y el subtitulado* [Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/106433/1/Tesis%20Marta%20Gonz%C3%A1lez%20Quevedo.pdf>
- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Center for Translation Studies and Lexicography.
- GRADIT. (s.f.). Accollatore. En *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*. Recuperado el 19 de junio de 2022, de <https://dizionario.internazionale.it/parola/accollatore>
- GRADIT. (s.f.). Cazzimmoso. En *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*. Recuperado el 17 de junio de 2022, de <https://dizionario.internazionale.it/parola/cazzimmoso>

GRADIT. (s.f.). Zio. En *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*. Recuperado el 15 de junio de 2022, de <https://dizionario.internazionale.it/parola/zio>

Grasso, P. (30 de enero de 2007). *Resoconto stenografico della audizione del 30 gennaio 2007 del procuratore antimafia. Camera dei Deputati.* https://documenti.camera.it/_dati/leg15/lavori/stenbic/24/2007/0130/s030.htm

Grigoriou, C. (2019). The term of language and dialect and their borderline. *Annals of Language and Literature*, 3(1). <https://doi.org/10.22259/2637-5869.0301008>

Gumperz, J. J. (1964). Linguistic and social interaction in two communities. *American Anthropologist*, 66(6), 137-153. <https://www.jstor.org/stable/668168>

Guntín Meizoso, D. I. (2025). El lenguaje soez y ofensivo: dimensiones conceptuales y análisis de su traducción en la novela *The Institute*. En S. García Fernández, F. Gómez-Cáneba, B. Guerrero García, F. Placidi, M. Savchenkova, y S. Schoer-Granado (Eds.), *Traducción y sostenibilidad cultural II: retos y nuevos escenarios* (pp. 36-44). <https://doi.org/10.14201/0AQ0373>

Gupta, N. (2023). English language policy in multilingual societies: Challenges and opportunities. *Journal of International English Research Studies*, 1(2), 46-53. <https://languagejournals.com/index.php/englishjournal/article/view/14>

Güvendir, E. (2015). Why are males inclined to use strong swear words more than females? An evolutionary explanation based on male intergroup aggressiveness. *Language Sciences*, 50, 133-139. <https://doi.org/10.1016/j.langsci.2015.02.003>

Hermans, T. (1988). On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar. In M. Wintle (Ed.), *Modern Dutch Studies: Essays in Honour of Professor Peter King on the Occasion of his Retirement* (pp. 11–24). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.5040/9781474284912.ch-002>

Hervey, S. y Higgins, I. (1992). *Thinking translation: A Course in Translation Method – French to English*. Routledge.

Hölz-Mänttäri, J. (1984). *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Suomalainen Tiedeakatemia.

Hudson, R. A. (1982). *La sociolinguística*. Anagrama.

- Hughes, G. (2006). *An Encyclopedia of Swearing: The Social History of Oaths, Profanity, Foul Language, and Ethnic Slurs in the English-speaking World*. M.E. Sharpe.
- Hualde, J. I., Olarrea, A., Escobar, A. M. y Travis, C. E. (2001). *Introducción a la lingüística hispánica*. Cambridge University Press.
https://digitallibrary.tsu.ge/book/2022/Jul/books/hualde_introducction.pdf
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Hurtado-Malillos, L. y Lázaro, C. (2019). ¡Eh, tú! ¿Por qué me traduces con eco? La traducción del multilingüismo para el soporte unimodal y multimodal de la obra *Coco*. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 46, 149-179.
<https://doi.org/10.18172/cif.3893>
- Igareda, P. (2011). Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción. *Íkala: Revista de Lenguaje y Cultura*, 16(27), 11-32.
<https://www.redalyc.org/toc.oa?id=2550&numero=19722>
- Jay, T. (1980). Sex differences and dirty word usage: A review of literature and reply to Haas. *Psychological Bulletin*, 88, 614-621.
https://www.mcla.edu/Assets/uploads/MCLA/import/www.mcla.edu/Undergraduate/uploads/textWidget/1457.00018/documents/Jay_Taboo.pdf
- Jay, T. (2009). The utility and ubiquity of taboo words. *Perspectives on Psychological Science*, 4(2), 153-161. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2009.01115.x>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Jiménez Carra, N. (2015). Cultura, estereotipos, lengua y traducción: El subtitulado al inglés de la película Ocho apellidos vascos. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4952453>
- Kapoor, H. (2016). Swears in context: The difference between casual and abusive swearing. *Journal of Psycholinguistic Research*, 45(2), 259–274.
<https://doi.org/10.1007/s10936-014-9345-z>
- Karan, V. M. y Šnajder, J. (2018). Cross-domain detection of abusive language online. In *Proceedings of the 2nd Workshop on Abusive Language Online (ALW2)* (pp. 132-

137). Association for Computational Linguistics.
<https://doi.org/10.18653/v1/W18-5117>

Karjalainen, M. (2002). *Where have all the swearwords gone? An analysis of the loss of swearwords in two Swedish translations of J.D. Salinger's Catcher in the Rye* [Tesis de maestría no publicada]. University of Helsinki.
<https://helda.helsinki.fi/items/70bf8f6f-72d1-4ccc-9ace-96246632de54>

Katan, D. (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters, and Mediators*. St. Jerome.

Koller, W. (1992). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Quelle y Meyer.

Kroeber, A. L. y Kluckhohn, C. (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* (Vol. 47, No. 1). *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, Harvard University.
[https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:427692955\\$5i](https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:427692955$5i)

Lafreniere, K. C., Moore, S. G. y Fisher, R. J. (2022). The power of profanity: The meaning and impact of swear words in word of mouth. *Journal of Marketing Research*, 59(5), 908-925. <https://doi.org/10.1177/00222437221078606>

Leach, E. (1989). Anthropological aspects of language: Animal categories and verbal abuse. In E. Lenneberg (Ed.), *New Directions in the Study of Language* (pp. 23–63). MIT Press. <https://doi.org/10.2752/089279389787058055>

Lecuit, É., Maurel, D. y Vitas, D. (2011). Les noms propres se traduisent-ils ? Étude d'un corpus multilingue. *Translationes*, 3(1), 2011. <https://doi.org/10.2478/tran-2014-0050>

Ledgeway, A. (2002). Linguistic theory and the mysteries of the Italian dialects. En A. L. Lepschy y A. Tosi (Eds.), *Multilingualism in Italy: Past and Present* (pp. 108–140). Legenda.
https://www.researchgate.net/publication/353193738_Linguistic_Theory_and_the_Mysteries_of_Italian_Dialects

Ledgeway, A. (2009). *Grammatica diacronica del napoletano*. Niemeyer.

Lepschy, A. L. y Tosi, A. (2002). *Multilingualism in Italy: Past and Present*. Legenda.
<https://www.mhra.org.uk/publications/Multilingualism-in-Italy-Past-Present>

Lipovetsky, G. (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.

Ljung, M. (2011). Defining swearing. In M. Ljung, *Swearing* (pp. 1-23). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230292376_1

López de los Mozos Jiménez, J. R. (2018). Los mote y apodos como ejemplo de realidad lingüística y social. El mote en la provincia de Guadalajara / Monikers and Nicknames Illustrating Linguistic and Social Reality. Nicknames in the Province of Guadalajara. *Boletín De Literatura Oral*, 8, 177-192. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/3738>

Lung, R. (1998). On mis-translating sexually suggestive elements in English-Chinese screen subtitling. *Babel*, 44(2), 97–109. <https://doi.org/10.1075/babel.44.2.02lun>

Maher, B. (2012). Taboo or not taboo: swearing, satire, irony, and the grotesque in the English translation of Niccolò Ammaniti's *Ti prendo e ti porto via*. *The Italianist*, 32(3), 367–384. <https://doi.org/10.1179/026143412X13455482977633>

Mangiron, C. (2006). *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la de Botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuals* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://ddd.uab.cat/record/36622>

Mantarro, C. (2010). Traducir el cine, traducir el dialecto: Estudio lingüístico de la película Romanzo Criminale. *Entreculturas. Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, 2, 157–178. <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi2.11765>

Marcelo Wirnitzer, G. (2013). Referencias culturales, dibujos animados y traducción. *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, 11, 93-104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4679234>

Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción: Doblaje y subtitulación frente a frente*. Publicacions de la Universitat Jaume I.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

Martín Rojo, L. y Pujolar, J. (2020). *Claves para entender el multilingüismo contemporáneo*. Prensas de la Universidad de Zaragoza; UOC.

Martínez Garrido, G. (2009). Vocabulario tabú, tacos e insultos en la subtitulación cinematográfica: El cine de Ventura Pons subtitulado al inglés. *Interlingüística*, 20, 1-7. Universidad Autónoma de Barcelona. http://filcat.uab.cat/clt/XXIVAJL/Interlinguistica/Encuentro%20XXIV/Martinez_Garrido_REVF.pdf

Mayoral Asensio, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1986). Concept of constrained translation: Non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33(3), 356–367. https://www.ugr.es/~rasensio/docs/Constrained_Translation.pdf

Mayoral Asensio, R. (1993). La traducción cinematográfica, el subtitulado. *Sendebar*, 4, 45–68.

https://www.academia.edu/116032623/La_traducci%C3%B3n_cinematogr%C3%A1fica_el_subtitulado

Mayoral Asensio, R. (1994). La explicitación de información en la traducción intercultural. In A. Hurtado (Ed.), *Estudis sobre la traducció* (pp. [rango de páginas]). Publicacions de la Universitat Jaume I. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8349379>

Mayoral Asensio, R. (2000). La traducción audiovisual y los nombres propios. En L. Lorenzo García & A. M. Pereira Rodríguez (Eds.), *Traducción subordinada (I) (inglés-español/galego): El doblaje* (pp. 103-114). Universidad de Vigo.

McEnery, T. (2006). *Swearing in English: Bad Language, Purity and Power from 1586 to the Present*. Routledge.

Méndez González, R. (2017). Subtítulos y videojuegos: En busca de una norma que mejore la experiencia del usuario. *Quaderns de cine*, 12, 87-103. <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2017.12.08>

Méndez González, R. y Calvo Ferrer, J. R. (2017). *Videojuegos y [para]traducción: Aproximación a la práctica localizadora*. Comares. <https://doi.org/10.1007/s11192-018-2674-1>

Merriam-Webster, Incorporated. (s.f.). *Invective*. En *Merriam-Webster.com dictionary*. recuperado el 10 de octubre de 2024, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/invective>

- Millán, A. (2014). El espejo y la identidad: la cultura como una experiencia transubjetiva. *Pozo de Letras*, 11, 103-131. <https://revistas.upc.edu.pe/index.php/pozo/article/view/227>
- Miñarro Fariña, L. (2013). *Cómo vender una obra audiovisual*. Editorial UOC.
- Ministero dell'Agricoltura, della Sovranità Alimentare e delle Foreste (2016). *Sedicesima revisione elenco nazionale prodotti agroalimentari tradizionali*. <https://www.masaf.gov.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/10241>
- Miquel Cortés, C. (2004). Traducción y (auto)censura: el caso de Kill Bill en España y Latinoamérica. *Fòrum de Recerca*, 10, 1-18. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6979445>
- Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/5263>
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functional Approach. *Meta*, 47(4), 498-512. <https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Moliner, M. (2016). Mote. En *Diccionario de uso del español* (4.ª ed.). Gredos.
- Moliner, M. (2016). Sobrenombre. En *Diccionario de uso del español* (4.ª ed.). Gredos.
- Mondadori. (s.f.). *Gomorra: dal libro alla sere tv*. <https://www.mondadoristore.it/gomorra-libro-film-serie-tv/?srsltid=AfmBOopHmM7ODkjiL458RAejt8ZxUHUy2B5jdHfI7tTN9hhrtrFxREY>
- Montague, A. (1967). *The Anatomy of Swearing*. Macmillan.
- Morillas, E. (2016). Narrative and orality: A case study. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (special issue 3trans), 1–22. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2016.ne3.2>
- Moya, V. (1993). Nombres propios: Su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 233-248. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91799>
- Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Cátedra.

- Muñoz Muñoz, J. M. y Vella Ramírez, M. (2011). Intención comunicativa y nombres propios en la traducción española de *Porterhouse Blue*. *Trans. Revista de Traductología*, 15, 155-170. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2011.v0i15.3201>
- Myers-Scotton, C. (2002). *Contact Linguistics: Bilingual Encounters and Grammatical Outcomes*. Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198299530.001.0001>
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). Culture-bound problems in subtitling. *Perspectives*, 1(2), 207–240. <https://doi.org/10.1080/0907676X.1993.9961214>
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Prentice Hall.
- Newmark, P. (1991). *About Translation*. Multilingual Matters.
- Nida, E. A. (1945). Linguistics and ethnology in translation-problems. *Word*, 1(2), 194-208. <https://doi.org/10.1080/00437956.1945.11659254>
- Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating*. E. J. Brill.
- Nord, C. (1994). Translation as a process of linguistic and cultural adaption. In C. Dollerup y A. Lindegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpreting 2: Insights, Aims, Visions* (pp. 59-67). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.5.11nor>
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functional Approaches Explained*. St. Jerome Publishing.
- Nord, C. (2003). Proper names in translations for children: Alice in wonderland as a case in point. *Meta*, 48(1-2), 182-196. <https://doi.org/10.7202/006966ar>
- Noto, P. (2016). 1.2: Untrustworthy spaces, unfathomable gangsters ('Ti fidi di me?', Stefano Sollima). *The Italianist*, 36(2), 298-303. <https://doi.org/10.1080/02614340.2016.1176705>
- Nyarko, J. A. (2022). Culture & media technology evolution. *SSRN Electronic Journal*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.4209642>
- Ogea Pozo, M. del M. (2015). *Traducción y subtitulado de documentales culturales de materia árabe en el marco de la traducción especializada: El caso de When the Moors Ruled in Europe* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba].

<https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/13396/2016000001260.pdf?sequence=1>

- Orrego, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción*, 6(2), 297-320. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.17081>
- Ortega, L. (2019). SLA and the study of equitable multilingualism. *The Modern Language Journal*, 103(S1), 23-38. <https://doi.org/10.1111/modl.12525>
- Osborne, D. (2020). Maledictive language: cursing and swearing. In *The International Encyclopedia of Linguistic Anthropology*. Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781118786093.iela0244>
- Padilla Lozano, F. (2000). Cultura y modernidad: una aproximación a la antropología cultural. *Investigación y Ciencia: de la Universidad Autónoma de Aguascalientes*, 23, 43-59. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6146629>
- Paoli, L. (2003). *Mafia Brotherhoods: Organized Crime, Italian Style*. Oxford University Press.
- Parini, I. (2022). To translate or not to translate dialects in subtitling? The case of Pif's *La mafia uccide solo d'estate*. *Altre Modernità*, 28, 385-403. <https://doi.org/10.54103/2035-7680/19186>
- Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica. Tratti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Carocci.
- Pavesi, M. y Formentelli, M. (2023). The pragmatic dimensions of swearing in films: Searching for coherence in dubbing strategies. *Journal of Pragmatics*, 217, 126-139. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2023.09.003>
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling norms for television: An exploration focusing on extralinguistic cultural references*. John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.7146/hjlc.v25i49.97744>
- Pellegrini, G. B. (1977). *Profilo dei dialetti italiani. Carta dei dialetti d'Italia*. Pacini Editore.
- Penny, R. (2004). Dialecto, lengua, variedad: definiciones y relaciones. En *Variación y cambio en español* (pp. 27-70). Gredos.

- Pérez Escudero, F. (2021). *Panorámica de la investigación en traducción audiovisual: Análisis histórico, bibliométrico y webmétrico* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. <https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/120062>
- 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'. *Estudios de Traducción*, 9, 97-111. <https://doi.org/10.5209/estr.65704>
- Pérez Fernández, L. M. (2020). Análisis comparativo de los sistemas de referencia del lenguaje soez: el caso de la serie de animación Rick y Morty. *Estudios interlingüísticos*, 8, 154-173. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7663959>
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation Theories, Methods and Issues*. Routledge.
- Pérez Rodríguez, V., Huertas Abril, C. A. y Gómez Parra, M. E. (2017). El lenguaje soez como reflejo de la cultura: Conceptualización y taxonomía para la traducción audiovisual al español. *Futhark: Revista de Investigación y Cultura*, 12. <https://revistascientificas.us.es/index.php/futhark/article/view/15968>
- Pérez Rodríguez, V., Huertas Abril, C. A. y Gómez Parra, M. E. (2020). Análisis del cambio de tipo de lenguaje soez y del lenguaje ofensivo en el doblaje al español de *Breaking Bad*. *Trans*, 24, 91-109. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2020.v0i24.8292>
- Peterson, P. R. (2019). Old Norse nicknames: Origins and terminology. *Names: A Journal of Onomastics*, 67(2). <https://doi.org/10.1080/00277738.2018.1452886>
- Pettit, Z. (2009). Connecting cultures: Cultural transfer in subtitling and dubbing. In J. Díaz-Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 44–57). Multilingual Matters. <https://doi.org/10.21832/9781847691552-005>
- Pierce, C. S. (1931). *Collected papers* (8 vols.). Harvard University Press.
- Pluszczyk, A. (2015). An analysis of swearing from a positive perspective. *Alfinge*, 27, 103-127. <https://helvia.uco.es/handle/10396/14113>
- Pontrandolfo, G. (2017). Fraseología coloquial y traducción en "Hombres desnudos" de Alicia Giménez Bartlett. *Lingue e Linguaggi*, 21, 171-187. <https://doi.org/10.1285/i22390359v21p171>

- Poyatos, F. (1995). Paralanguage and extrasomatic and environmental sounds in literary translation: Perspectives and problems. *TEXTconTEXT*, 1, 25-45.
- Purvis, T. (2006). *Get Set for Media and Cultural Studies*. Edinburgh University Press.
- Puruhitto, G. G., Nababan, M. y Djatmika. (2022). A translation study on speech acts violating politeness maxim in *Gerald's Game* novel. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 5(1). <https://doi.org/10.32996/ijllt.2022.5.1.19>
- Raffi, F. (2017). *Gomorrah – The Series* flies to the UK: How is *Gomorrah*'s world rendered in English subtitles? In L. Landolfi, E. Federici, y F. Cavaliere (Eds.), *Transnational subjects: Linguistic Encounters Vol. 2. Selected Papers from XXVII AIA Conference* (pp. 179–193). Liguori. <https://hdl.handle.net/11393/246574>
- Ramírez Martínez, J. (2004). Aprovechamiento educativo y didáctico de los apodos del Campo de Cartagena. *Revista Murciana de Antropología*, (11), 261–274. <https://revistas.um.es/rmu/article/view/72851>
- Ranzato, I. (2016). *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315681252>
- Ranzato, I. (2018). The Cockney persona: The London accent in characterisation and translation. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 27(2), 235–251. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1532442>
- Real Academia Española. (s.f.). Clan. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de junio de 2022, de <https://dle.rae.es/clan>
- Real Academia Española. (s.f.). Cultura. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 24 de marzo de 2023, de <https://dle.rae.es/cultura>
- Real Academia Española. (s.f.). Dialecto. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de marzo de 2024, de <https://dle.rae.es/dialecto>
- Real Academia Española. (s.f.). Expletivo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 02 de octubre de 2024, de <https://dle.rae.es/expletivo>
- Real Academia Española. (s.f.). Lengua. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de marzo de 2024, de <https://dle.rae.es/lengua>

Real Academia Española. (s.f.). Mote. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 25 de abril de 2020, de <https://dle.rae.es/mote>

Real Academia Española. (s.f.). Sobrenombre. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 25 de abril de 2020, de <https://dle.rae.es/sobrenombre>

Real Academia Española. (s.f.). Sociedad. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 26 de marzo de 2023, de <https://dle.rae.es/sociedad>

Rebane, G. (2024). Invented languages in AVT. En I. Ranzato y P. Zabalbeascoa (Eds.), *The Palgrave Handbook of Multilingualism and Language Varieties on Screen* (pp. 511-532). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-61621-1_23

Rebollo Torío, M. A. (1993). El apodo y sus características. *Anuario de estudios filológicos*, 16, 343-350. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58796>

Redazione ANSA. (20 de febrero de 2020). A Scampia al via la demolizione delle Vele 'Gomorra'. *ANSA*. https://www.ansa.it/campania/notizie/2020/02/20/a-scampia-al-via-la-demolizione-delle-vele-gomorra_c5909439-fbad-41cf-89c2-9cd237b22116.html

Renga, D. (2016). *Gomorra* la serie: Beyond realism. *The Italianist*, 36(2), 287-292. <https://doi.org/10.1080/02614340.2016.1176711>

Reppen, R., Fitzmaurice, S. M. y Biber, D. (2002). Introduction. In R. Reppen, S. M. Fitzmaurice, y D. Biber (Eds.), *Using Corpora to Explore Linguistic Variation* (pp. vii–xi). John Benjamins Publishing. <https://doi.org/10.1075/scl.9>

Reverter Oliver, B. (2025). Traducir la cultura española en una obra audiovisual: el caso de *Paquita Salas* y su subtitulado al francés. *Cédille, Revista de Estudios Franceses*, 27, 437-464. <https://doi.org/10.25145/j.cedille.2025.27.24>

Rodríguez, G. (1983). Algunas precisiones sobre el concepto de 'dialecto'. *Lexis*, 7(2), 239-264. <https://doi.org/10.18800/lexis.198302.003>

Romero Fresco, P. (2009). Naturalness in the Spanish dubbing language: a case of not-so-close friends. *Meta*, 54(1), 49-72. <https://doi.org/10.7202/029793ar>

Rosa, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Katz Barpal Editores.

- Sales, I. (1993). *La camorra, le camorre*. Editori Riuniti.
- Salmon, L. (2006). La traduzione dei nomi propri nei testi fisionali: Teorie e strategie in ottica multidisciplinare. *Il Nome nel Testo. Rivista Internazionale di Onomastica Letteraria*, 8, 77-91. <https://innt.it/innt/article/view/100>
- Salvi, S. (1975). *Le lingue tagliate: Storia delle minoranze linguistiche in Italia*. Rizzoli.
- Sánchez, D. (2004). Subtitling methods and team-translation. En P. Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 9-17). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.56.04san>
- Santaemilia, J. (2011). The translation of sexually explicit language: Almudena's Grandes' *Las edades de Lulú* (1989) in English. In D. Asimakoulas y M. Rogers (Eds.), *Translation and Opposition* (pp. 265–282). Multilingual Matters. <https://www.scopus.com/pages/publications/85049704785>
- Santamaría, L. (2001). *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/5249#page=1>
- Santamaría Ciordia, L. (2016). A contrastive and sociolinguistic approach to the translation of vulgarity from Spanish into English and Polish in the film Tie Me Up! Tie Me Down!(Pedro Almodóvar, 1990). *Translation and Interpreting Studies*, 11(2), 287-305. <https://doi.org/10.1075/tis.11.2.08cio>
- Saviano, R. (2006). *Gomorra - Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Mondadori.
- Saviano, R. (2007). *Gomorra: Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*. Debate.
- Saviano, R. (20 de agosto de 2021). Chi sono i Savastano, famiglia di potere e crimine, ma così simile alle altre. *Corriere della Sera*. https://www.corriere.it/sette/opinioni/21_agosto_20/chi-sono-savastano-famiglia-potere-crimine-ma-così-simile-altre-f2e7756c-ff29-11eb-afac-f8935f82f718.shtml
- Scala, G. (05 de abril de 2023). La saga dei Di Lauro, la famiglia di “Gomorra”. *Il Corriere della Sera*. <https://napoli.corriere.it/cronaca/cards/scampia-il-clan-di->

[gomorra-il-boss-paolo-di-lauro-e-i-dieci-figli-maschi/paolo-di-lauro-il-capoclan-detto-ciruzzo-o-milionario_principale.shtml](http://www.italiancine.com/gomorra-il-boss-paolo-di-lauro-e-i-dieci-figli-maschi/paolo-di-lauro-il-capoclan-detto-ciruzzo-o-milionario_principale.shtml)

Scandura, G. L. (2004). Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling. *Meta*, 49(1), 125–134. <https://doi.org/10.7202/009028ar>

Sheidlower, J. (2024). *The F-word* (4th ed.). Oxford University Press.

Shek, D. T. L. y Lin, L. (2017). Use of foul language among Chinese adolescents: Developmental change and relations with psychosocial competences. *Journal of Adolescent Health*, 60(3), 313-319. <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2016.10.010>

Siapera, E. (2010). *Diversity and Global Media: The mediation of difference*. John Wiley & Sons.

Sills, D. L. (1984). *Enciclopedia internacional de las ciencias sociales* (Tomo 3). Alianza Universidad.

Soler Pardo, B. (2015). *On the Translation of Swearing into Spanish: Quentin Tarantino from Reservoir Dogs to Inglourious Basterds*. Cambridge Scholars Publishing.

Soto Fernández, G. (2023). La era del consumo en la esfera audiovisual: Series y plataformas streaming. *SERIARTE: Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, 3, 102–123. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v3i.15199>

Spiteri Miggiani, G. (2019). *Dialogue Writing for Dubbing: An Insider's Perspective*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-04966-9>

Sportello Scuola e Università. Commissione Parlamentare Antimafia (s.f.). *Camorra*. https://leg15.camera.it/_bicamerali/leg15/commbicantimafia/documentazionetematica/28/104/schedabase.asp

Stapleton, K. (2010). Swearing. In M. A. Locher y S. L. Graham (Eds.), *Interpersonal Pragmatics* (pp. 289-306). De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783110214338.2.289>

Stapleton, K. (2020). Swearing and perceptions of the speaker: A discursive approach. *Journal of Pragmatics*, 170, 381–395. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2020.09.001>

Stenström, A.-B. (2017). Swearing in English and Spanish teenage talk. En K. Beers Fägersten y K. Stapleton (Eds.), *Advances in Swearing Research: New Languages and New Contexts* (pp. 157-181). John Benjamins.
<https://doi.org/10.1075/pbns.282.08ste>

Taffarel, M. (2012). Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano. *InTRALinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, II.*
https://www.intralinea.org/specials/article/analisi_traduzione_dialoghi_andrea_camilleri

Tamayo, A. y Chaume, F. (2016). Los códigos de significación del texto audiovisual: Implicaciones en la traducción para el doblaje, la subtitulación y la accesibilidad. *Linguae*, 3, 301-335. <https://addi.ehu.es/handle/10810/41144>

Tavousi, H. y Eriss, A. (2024). Rendition of cultural signs in multilingual drama feature films. *Media and Intercultural Communication: A Multidisciplinary Journal*, 2(1), 61-79. <https://doi.org/10.22034/MIC.2024.436095.1010>

Televisió de Catalunya, Comissió de Normalització Lingüística. (1997). *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*. Edicions 62.
<https://portalrecerca.uab.cat/ca/publications/criteris-ling%C3%BC%C3%ADstics-sobre-traducci%C3%BD%C3%AD-i-doblatge-barcelona-telev%C3%ADs>

Tempesta, I. (2011). Il dialetto dei bambini: Percezioni e usi. En G. Marcato (Ed.), *Le nuove forme del dialetto* (pp. 253-262). Unipress.
<https://www.research.unipd.it/handle/11577/2490748>

Thawabteh, M. A., Al-Adwan, A. y Shqair, A. (2022). Subtitling Arabic profanities into English and that aggro: The case of *West Beirut*. *Heliyon*, 9(2), e12444.
<https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2022.e12444>

Titford, C. (1982). Subtitling: Constrained translation. *Lebende Sprachen*, 27(3), 113-116.

Torralba Miralles, G. (2016). Los símbolos en la traducción para el doblaje. En B. Cerezo Merchán, F. Chaume, X. Granell, J. L. Martí Ferriol, J. J. Martínez Sierra, A. Marzá y G. Torralba Miralles, *La traducción para el doblaje en España. Mapa de*

Torregosa, C. (1996). Subtítulos: Traducir los márgenes de la imagen. *Sendebar*, 7, 73-88. <https://dialnet.unirioja.es/metricas/revistas/2002/citante/5155971>

Trovato, G. (2019). Una aproximación a la traducción italiano > español desde la variación lingüística: la dimensión diatópica en la prosa de Andrea Camilleri. *Inverbis*, 9(1), 361-384. <https://hdl.handle.net/10278/3712810>

Trovato, G. (2021). El fenómeno de la traducción del lenguaje soez a través del subtitulado en la dirección español>italiano: un análisis a partir de la serie *Alguien tiene que morir*. *Quaderns d'Italià*, 26, 241-256. <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.531>

Tylor, E. B. (1993). *Cultura primitiva* (Tomo I). Ayuso. (Trabajo original publicado en 1871).

Un piano per uccidere Saviano. (14 de octubre de 2008). *La Stampa*. <https://www.lastampa.it/cronaca/2008/10/14/news/un-piano-per-uccidere-saviano-1.37090484/>

Urban Dictionary. (s.f.). Pop. En *Urban Dictionary*. Recuperado el 30 de abril de 2020, de <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=pop>

Valdeón, R. A. (2010). Dynamic versus static discourse: Will & Grace and its Spanish dubbed version. In D. Chiaro (Ed.), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour Volume 2* (pp. 238-249). Continuum. <https://www.torrossa.com/en/resources/an/5216248#page=257>

Valdeón, R. A. (2015). The (ab)use of taboo lexis in audiovisual translation: Raising awareness of pragmatic variation in English-Spanish. *Intercultural Pragmatics*, 12(3), 363-385. <https://doi.org/10.1515/ip-2015-0018>

Valdeón, R. A. (2020). Swearing and the vulgarization hypothesis in Spanish audiovisual translation. *Journal of Pragmatics*, 155, 261-272. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2019.09.005>

Valdeón, R. A. (2022). Latest trends in audiovisual translation. *Perspectives*, 30(3), 369-381. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2069226>

- Van Coillie, J. (2006). Character names in translation: A functional approach. En J. Van Coillie y W. P. Verschueren (Eds.), *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies* (pp. 123-139). St. Jerome.
- Vandaele, J. (2001). Si sérieux s'abstenir: Le discours sur l'humour traduit. *Target*, 13, 29-44. <https://doi.org/10.1075/target.13.1.03van>
- Vlakhov, S. y Florin, S. (1970). Neperevodimoe v perevode: realii. En *Masterstvo perevoda* (Núm. 6, pp. 432-456). Sovetskij pisatel. <https://erus.uz/index.php/er/article/download/2438/3133/2844>
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Villena Mateos, J. (2013). La traducción de los referentes culturales en el doblaje de la serie The Sopranos. *Fòrum de recerca*, 18, 777-793. <http://dx.doi.org/10.6035/ForumRecerca.2013.51>
- Vinay, J. P. y Darbelnet, J. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Didier.
- Vocabolario Treccani. (s.f.). Dialetto. En *Vocabolario Treccani*. Recuperado el 03 de abril 2024, de <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/dialetto/?search=dialetto>
- Vocabolario Treccani. (s.f.). Paranza. En *Vocabolario Treccani*. Recuperado el 14 de junio 2022, de <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/paranza/>
- Vocabolario Treccani. (s.f.). Tric trac. En *Vocabolario Treccani*. Recuperado el 30 de abril 2020, de [https://www.treccani.it/vocabolario/tric-trac_\(Sinonimi-e-Contrari\)](https://www.treccani.it/vocabolario/tric-trac_(Sinonimi-e-Contrari))
- Voellmer, E. y Zabalbeascoa, P. (2014). How multilingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors. *Linguistica Antverpiensia*, 13, 232–250. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v13i.72>
- Vogel, S. y García, O. (2017). Translanguaging. En G. Noblit y L. Moll (Eds.), *Oxford research encyclopedia of education*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264093.013.181>
- Volynets, N. (2021). Lenguaje ofensivo y su traducción en los textos literarios. *Scientific Journal of Polonia University*, 46(3), 95-100. <https://doi.org/10.23856/4613>
- Wajnryb, R. (2005). *Expletive Deleted: A Good Look at Bad Language*. Free Press.
- Wei, L. (2018). Translanguaging as a practical theory of language. *Applied Linguistics*, 39(1), 9-30. <https://doi.org/10.1093/applin/amx039>

- Wichmann, S. (2020). How to distinguish languages and dialects. *Computational Linguistics*, 45, 823-831. https://doi.org/10.1162/coli_a_00366
- Witte, H. (1992). El traductor como mediador cultural: Fundamentos teóricos para la enseñanza de la Lengua y Cultura en los estudios de Traducción. *El Guiniguada*, 1(3), 407-414. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2268543>
- Witte, H. (2005). Traducir entre culturas: La competencia cultural como componente integrador del perfil experto del traductor. *Sendabar*, 16, 27-58. <https://doi.org/10.30827/sendabar.v16i0.1045>
- Woźniak, M. (2019). Lost in Warsaw: the subversion of multilingual humour in the Italian subtitles to the Polish war comedy *Giuseppe in Warsaw* (1964). *The European Journal of Humour Research*, 7(1), 24–37. <https://doi.org/10.7592/EJHR2019.7.1.wozniak>
- Xavier, C. (2024). Swearing in the movies: Intratextual and extratextual functions of taboo. *Anglosaxonica*, 22(1), 1-15. <https://doi.org/10.5334/as.119>
- Yang, L. (2013). Cultural factors in literary translation: Foreignization and domestication on the translating of main characters' nicknames in two translations of Shui Hu Chuan. *International Journal of Business and Social Science*, 4(13). https://www.ijbssnet.com/journals/Vol_4_No_13_October_2013/6.pdf
- Yue, X. (2020). *La recepción de la traducción de los referentes culturales: Las traducciones al inglés y al castellano de la novela 三国演义 (Sānguóyǎnyì: Romance de los Tres Reinos)* [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/670983>
- Zabalbeascoa, P. (2001). El texto audiovisual: Factores semióticos y traducción. En J. D. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada!* (pp. 113-126). Editorial Universitat d'Alacant. https://www.researchgate.net/profile/Patrick-Zabalbeascoa-2/publication/303495560_2001_El_Texto_Audiovisual_Factores_Semioticos_y_Traducción/links/57456cd708ae298602f76953/2001-El-Texto-Audiovisual-Factores-Semioticos-y-Traducción.pdf
- Zabalbeascoa, P. (2008). La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales. En J. Brumme (Ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic*

y medios audiovisuales (pp. 157-175). Iberoamericana.
<https://doi.org/10.31819/9783964565990-010>

Zabalbeascoa, P. (2013). Teorías de la traducción audiovisual: Un viaje de ida y vuelta para progresar. In J. Martínez Sierra (Ed.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: Tres espectros, tres momentos* (pp. 187-200). Universitat de València.

https://www.academia.edu/34606531/Teor%C3%ADAs_de_la_traducci%C3%B3n_audiovisual_un_viaje_de_ida_y_vuelta_para_progresar

Zamora, P. y Pavesi, M. (2021). El lenguaje malsonante y su traducción: comparación entre los doblajes de filmes anglófonos al italiano y al español. *Quaderns. Revista De Traducció*, 28, 175-195. <https://doi.org/10.5565/rev/quaderns.40>

Zauberger, I. (1994). Pragmatic aspects of the translation of slang and four-letter words. *Perspectives*, 2(2), 137-145. <https://doi.org/10.1080/0907676X.1994.9961231>

Zhang, X. (2017). On Translation of Nicknames in Chinese Classic Novel Outlaws of the Marsh. *Advances in Language and Literary Studies*, 8(4), 122-125.
<https://doi.org/10.7575/aiac.all.v.8n.4p.122>

7. FILMOGRAFÍA

- Abrams, J. J., Lindelof, D., Burk, B., Higgins, J., Bender, J., Cuse, C., Kitsis, E., Horowitz, A. y Sarnoff, E. (Productores ejecutivos). (2004-2010). *Lost* [Serie de Televisión]. Bad Robot Productions; Touchstone Television; ABC Studios.
- Adamson, A. y Jenson, V. (Directores). (2001). *Shrek* [Película]. DreamWorks Animation; PDI/DreamWorks.
- Adamson, A., Asbury, K. y Vernon, C. (Directores). (2004). *Shrek 2* [Película]. DreamWorks Animation; PDI/DreamWorks.
- Almodóvar, P. (Director). (2006). *Volver* [Película]. El Deseo S.A.
- Ball, A., Greenblatt, R., Janollari, D., Poul, A., Kaplan, B. E. y Cleveland, R. (Productores ejecutivos). (2001-2005). *Six Feet Under* [Serie de Televisión]. Actual Size Films; The Greenblatt/Janollari Studio; HBO Entertainment.
- Benioff, D., Weiss, D. B., Strauss, C., Doelger, F., Caufield, B. y Martin, G. R. R. (Productores ejecutivos). (2011-2019). *Juego de Tronos* [Serie de Televisión]. Television 360; Grok! Television; Generator Entertainment; Startling Television; Bighead Littlehead.
- Bird, B. y Pinkava, J. (Directores). (2007). *Ratatouille* [Película]. Walt Disney Pictures; Pixar Animation Studios.
- Blanco, J., Abad, F. y Martínez, M. (Directores). (2009). *Planet 51* [Película]. TriStar Pictures; DeAPlaneta; Ilion Animation Studios; HandMade Films.
- Boyle, D. (Director). (1996). *Trainspotting* [Película]. Film4 Productions; Figment Films.
- Campbell, J. y Taylor, B. (Productores ejecutivos). (2019-2023). *Sex Education* [Serie de Televisión]. Eleven Films.
- Cameron, J. (Director). (1991). *Terminator 2 – El Juicio final* [Película]. Carolco Pictures; Pacific Western Productions; Lightstorm Entertainment.
- Cantet, L. (Director). (2008). *Entre les murs* [Película]. Haut et Court.
- Chase, D., Grey, B., Green, R., Burgess, M., Landress, I. S., Winter, T. y Weiner, M. (Productores ejecutivos). (1999-2007). *Los Sopranos* [Serie de Televisión]. Chase Films; Brad Grey Television; HBO Entertainment.

- Crane, D., Kauffman, M., Bright, K. S., Borkow, M., Curtis, M., Chase, A., Malins, G., Calhoun, W., Silveri, S., Goldberg-Meehan, S., Reich, A. y Cohen T. (Productores ejecutivos). (1994-2004). *Friends* [Serie de Televisión]. Bright/Jauffman/Crane Productions; Warner Bros. Television.
- Curtis, R. (Director). (2003). *Love Actually* [Película]. StudioCanal; Working Title Films; DNA Films.
- Daniele, G., Vianello, L. y Grassi, C. (Productores ejecutivos). (2020-presente). *Mare Fuori* [Serie de Televisión]. Rai Fiction; Picomedia.
- De Laurentiis, M., Barmack, E., Luegenbiehl, K., Breslow, J. y Bonacchi, S. (Productores ejecutivos). (2017-2020). *Suburra* [Serie de Televisión]. Cattleya; Netflix; Rai Fiction.
- De Pando, C., Antuña, S., Ipiña, N. y Gutiérrez, E. (Productores ejecutivos). (2019-2021). *El Vecino* [Serie de Televisión]. Zeta Audiovisual.
- Dolan, X. (Director). (2010). *Les Amours imaginaires* [Película]. Alliance Atlantis Vivafilm; Mifilifilms.
- Garrone, M. (Director). (2008). *Gomorra* [Película]. Fandango.
- Gardini, G., Chimenz, M., Tozzi, R. y Stabilini, G. (Productores ejecutivos). (2014-2021). *Gomorra – La serie* [Serie de Televisión]. Sky Italia; Cattleya; Fandango; Beta Film.
- García, M., Banacolocha, J. y Noguera, J. (Productoras ejecutivas). (2024-presente). *Sueños de Libertad* [Serie de Televisión]. Diagonal TV; Atresmedia TV.
- Gato, E. (Director). (2012). *Las aventuras de Tadeo Jones* [Película]. Lightbox Animation Studios; Telecinco Cinema; El Toro Pictures; Telefónica Studios; Ikiru Films; AXN.
- Gato, E. (Director). (2015). *Atrapa la bandera* [Película]. Telecinco Cinema; Lightbox Animation Studios; Los Rockets AIE; Telefónica Studios; 4Cats Pictures; Ikiru Films.
- Graham, M., Jordan, T. y Pharoah, A. (Productores ejecutivos). (2006-2007). *Life on Mars* [Serie de Televisión]. Kudos; BBC Wales.

- Harmon, D., Roiland, J., Fino, J. A., Russo II, J. y McMahan, M. (Productores ejecutivos). (2013-presente). *Rick y Morty* [Serie de Televisión]. William Street; Justin Roiland's Solo Vanity; Card Productions!; Cartoon Network Studios; Harmonious Claptrap; Starburns Industries; Rick and Morty, LLC.; Green Poortal Productions.
- Lenartowicz, S. (Director). (1964). *Giuseppe in Warsaw* [Película]. Filmowe Zespoły Artystyczne.
- Ley, R., Córdova, M. J., Taibo, C. y Caro, M. (Productores ejecutivos). (2020). *Alguien tiene que morir* [Serie de Televisión]. Woo Films; Noc Noc Cinema; Netflix.
- Loach, K. (Director). (2007). *It's a Free World...* [Película]. Sixteen Films.
- López Lafuente, R. (Productor ejecutivo). (2016-2019). *Paquita Salas* [Serie de Televisión]. DMNTIA; Apache Films; Suma Latina.
- Mancini, C. (Productor ejecutivo). (1999-2021). *Il Commissario Montalbano* [Serie de Televisión]. Palomar; SVT.
- Martone, M. (Director). (1995). *L'Amore Molesto* [Película]. Lucky Red; Teatri Uniti.
- Martínez-Lázaro, E. (Director). (2014). *Ocho Apellidos Vascos* [Película]. Lazonafilms; Kowalski Antonio Films; Telecinco Cinema.
- Mieli, L., Procacci, D., Gianani, M., De Laurentiis, G., Recchia, E., Schuur, J. y Sorrentino, P. (Productores ejecutivos). (2018-2024). *L'amica geniale* [Serie de Televisión]. Wildside; Fandango; Umedia; Rai Fiction; HBO; TIMvision; The Apartment; Mowe; Fremantle.
- Mihăileanu, R. (Director). (2009). *Le Concert* [Película]. BiM Distribuzione.
- Miller, C. y Hui, R. (Directores). (2007). *Shrek tercero* [Película]. DreamWorks Animation; PDI/DreamWorks.
- Mitchell, M. (Director). (2010). *Shrek: Felices para siempre* [Película]. DreamWorks Animation.
- Mutchnick, M., Kohan, D., Burrowa, J., Marchinko, J., Greenstein, J., Herschlag, A., Flebotte, D., Kinnally, J., Poust, T., Janetti, G., Malins, G., Wrubel, B., Quaintance, J. y Martin, S. (Productores ejecutivos). (1998-2020). *Will & Grace* [Serie de Televisión]. KoMut Entertainment; Sister Entertainment; 3 Sisters

Entertainment; 3 Princesses and a P; NBC Studios; NBC Universal Television Studios; Universal Television.

Nair, M. (Directora). (2001). *Monsoon Wedding* [Película]. IFC Productions; Mirabai Films; Delhi Dot Com.

Pif. (Director). (2013). *La mafia uccide solo d'estate* [Película]. Wildside; Rai Cinema.

Placido, M. (Director). (2005). *Romanzo Criminale* [Película]. Cattleya.

Sashin, E., Monroe, M., Cogan, D., Garbus, L., Browning, B., Pysnik, C., Bardin, J., Chapple, M. y Wall, A. (Productores ejecutivos). (2022). *Harry y Meghan* [Serie de Televisión]. Archewell Productions; Story Syndicate; Diamond Docs.

Snyder Urman, J., Silverman, B., Pearl, G., Granier, J. y Silberling, B. (Productores ejecutivos). (2014-2019). *Jane the Virgin* [Serie de Televisión]. Poppy Production; RCTV International; Electus; Warner Bros. Television; CBS Television Studios.

Tarantino, Q. (Director). (2007). *Death Proof* [Película]. A Band Apart; Dimension Films; Double R Productions.

Tarantino, Q. (Director). (2009). *Inglourious Basterds* [Película]. Universal Pictures; A Band Apart; Zehnte Babelsberg; Visiona Romantica.

Tarantino, Q. (Director). (2019). *Once Upon a Time in Hollywood* [Película]. Columbia Pictures; Heyday Films; Polybona Films.

Turteltaub, J. (Director). (2018). *The Meg* [Película]. Warner Bros. Pictures; Gravity Pictures; Flagship Entertainment; Apelles Entertainment; Di Bonaventura Pictures.

Unkrich, L. (Director). (2017). *Coco* [Película]. Walt Disney Pictures; Pixar Animation Studios.

Vernon, C. y Tiernan, G. (Directores). (2016). *Sausage Party* [Película]. Columbia Pictures; Annapurna Pictures; Point Grey Pictures.

Villeneuve, D. (Director). (2016). *Arrival* [Película]. FilmNation Entertainment; Lava Bear Films; 21 Laps Entertainment.

Villeneuve, D. (Director). (2017). *Blade Runner 2049* [Película]. Alcon Entertainment; Columbia Pictures; Bud Yorkin Productions; Torridon Films; 16:14 Entertainment; Thunderbird Entertainment; Scott Free Productions.

Virzì, P. (Director). (2010). *La prima cosa bella* [Película]. Medusa Film; Motorino Amaranto; Indiana Production.

Virzì, P. (Director). (2012). *Tutti i santi giorni* [Película]. Motorino Amaranto; Rai Cinema.

Virzì, P. (Director). (2014). *Il capitale umano* [Película]. Indiana Production; Manny Films; BAC Films; Motorino Amaranto; Rai Cinema.