

Original Articles · Artículos originales

La influencia de la creación discursiva en la representación de personajes en traducción audiovisual (alemán-español)

The Influence of Discursive Creation on Character Representation in Audiovisual Translation (German-Spanish)

Nieves Jiménez Carra  0000-0002-2873-6955

Universidad de Málaga

RESUMEN

En este trabajo se analiza la influencia que las decisiones tomadas durante el proceso de traducción pueden tener en la representación de personajes en un texto audiovisual. Específicamente, se estudia la presencia de creación discursiva en el doblaje y el subtitulado al español de dos series alemanas de reciente producción (*Sisi*, en 2021 y *Die Kaiserin*, en 2022), basadas en la vida de Isabel de Baviera, emperatriz de Austria y reina consorte de Hungría. En concreto, se examinan las intervenciones de Ludovica de Baviera, madre de Isabel, cuando se dirige a su hija o mantiene conversaciones con ella. Se determinará si la presencia de creación discursiva, junto con la consideración de factores pragmáticos o de las restricciones propias de la traducción audiovisual, contribuyen a mantener o a modificar la representación que de este personaje se proporcionaba en las producciones alemanas.

Palabras clave: traducción audiovisual, creación discursiva, representación de personajes, alemán-español, pragmática

ABSTRACT

This paper analyses the influence that the decisions made during the translation process may have on character representation in an audiovisual text. I will study the presence of discursive creation in the dubbing and subtitling into Spanish of two recently premiered German series (*Sisi*, in 2021, and *Die Kaiserin*, in 2022). They are based on the life of Elisabeth, Empress of Austria, and Queen Consort of Hungary. I will focus on the utterances of Ludovika of Bavaria, Elisabeth's mother, when she speaks to her daughter or dialogs with her. The analysis will determine whether the presence of discursive creation, and the consideration of pragmatic factors and audiovisual translation constraints help to keep or change this character's representation as it was originally portrayed in the German productions.

Keywords: Audiovisual Translation, discursive creation, character representation, German-Spanish, Pragmatics

Información

Correspondencia:
Nieves Jiménez Carra
njc@uma.es

Fechas:
Recibido: 09/01/2023
Revisado: 06/07/2023
Aceptado: 19/07/2023

Contribuciones de autoría:
Todas las personas firmantes han contribuido por igual en la investigación y la elaboración de este trabajo.

Conflicto de intereses:
Ninguno.

Financiación:
Esta investigación no ha recibido ayuda o financiación alguna.

Cómo citar:
Jiménez Carra, N. (2023). La influencia de la creación discursiva en la representación de personajes en traducción audiovisual (alemán-español). *Sendebär*, 34, 128-146.
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v34.27071>

1. Introducción

Los estudios que hace décadas, más profusamente desde comienzos del siglo XXI, se agrupaban en torno a lo que entonces se denominaba «traducción filmica» o «traducción multimedia» (bajo un paraguas muy reducido o demasiado grande), han dado paso actualmente a investigaciones en traducción audiovisual (TAV) en las que se aborda el análisis de cualquier medio audiovisual, desde la perspectiva de distintas modalidades y desde enfoques teóricos o prácticos.

Como en muchas otras subdisciplinas de los estudios de traducción, el inglés está presente en un amplio porcentaje de las combinaciones lingüísticas estudiadas en la TAV, particularmente en los estudios de carácter descriptivo. Sin embargo, en los últimos años, los trabajos que incluyen otros pares de lenguas han ido ganando terreno. Esto es debido a varios motivos: por un lado, a que, a través de las plataformas audiovisuales, producciones que antes solo se emitían en sus culturas de origen ahora pueden visionarse en otros países; por otro lado, a que estas plataformas están produciendo cada vez más material audiovisual en diversos idiomas¹. Y este material debe traducirse.

Una de las lenguas en las que se está exportando un mayor contenido audiovisual a nuestro país, especialmente a través de las plataformas de visionado en línea, es el alemán. Esto puede observarse por la presencia en distintos catálogos españoles de vídeo bajo demanda de películas como *Isi y Ossi, Im Westen nichts Neues (Sin novedad en el frente)*, junto con las más clásicas *Im Laberynth des Schweigens (La conspiración del silencio)*, *Die Welle (La ola)*, *Das Leben der Anderen (La vida de los otros)* o *Goodbye Lenin*. O de series como *Dark*, *Dogs of Berlin*, *Biohackers* o *Totenfrau (La dama de los muertos)*, que se han unido a otras como *Unsere Mütter, unsere Väter (Hijos del Tercer Reich)*, *Deutschland 83*, *Deutschland 86*, *Deutschland 89* o *Babylon Berlin*. Todo ello sin olvidar los telefilmes alemanes que desde hace varios años acaparan la programación de sobremesa, principalmente de las cadenas de televisión La 1 y Antena 3.

Este artículo se basará, precisamente, en el estudio de la TAV en la combinación lingüística alemán-español, en la que cada vez encontramos más investigaciones, muchas de ellas analizando series o películas, y de las cuales un número elevado se enmarca en contextos de formación (sobre todo trabajos de fin de grado o de fin de máster). Este aumento del interés por el estudio de la traducción audiovisual con alemán ha dado lugar a volúmenes sobre didáctica de la TAV, como *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch* (Jüngst, 2020), u otros centrados en la investigación, como *Lingüística mediática y traducción audiovisual. Estudios comparativos español-alemán* (Rentel, Reutner y Schröpf, 2015), donde encontramos varios trabajos enmarcados en el doblaje, el subtulado, la oralidad fingida, la variación lingüística o la accesibilidad. Otros estudios son, por ejemplo, los de Moreno (2005), Limbach (2012), Cuéllar Lázaro (2020), Herranz Moreno (2021), Martínez Martínez (2021) o Martínez Martínez y Jung (2021). Se detecta, además, una tendencia al estudio de la accesibilidad en esta combinación lingüística (de hecho, de las investigaciones apenas mencionadas, todas menos la de Herranz Moreno y Moreno se enmarcan en esta temática).

En este trabajo, mi objetivo es analizar las diferencias que las decisiones de traducción pueden suponer en la caracterización de personajes en un texto audiovisual, aun cuando dicha traducción pudiera ser correcta desde un punto de vista de contenido. En concreto, me cen-

traré en la técnica de la creación discursiva y en cómo su presencia en un texto, junto con la consideración de factores pragmáticos o de aspectos propios de la TAV, pueden cambiar las dinámicas entre personajes y ofrecer imágenes distintas de estos, principalmente cuando la aplicación de esta técnica lleva aparejado un cambio de registro.

Para alcanzar este objetivo, será necesario tener en cuenta varios conceptos que considero son aplicables en este caso y que incluyen no solo nociones propias de los estudios de traducción (relacionadas con las técnicas de traducción y con la TAV), sino también de la pragmática y, en cierta medida, la teoría de la cortesía o *Politeness Theory* (Brown y Levinson, 1978/1987), que han sido ya aplicadas previamente a la TAV (entre otros, Hatim y Mason, 1997; Guillot, 2010, 2016; Pinto, 2010; Desilla, 2011; Pérez-González, 2014; Braun, 2016; Fedyna, 2016; Napoli, 2020).

2. Creación discursiva y traducción audiovisual

La creación discursiva es una técnica de traducción introducida por Delisle en 1993 (como se citó en Molina y Hurtado Albir, 2002: 505) e incluida también en la clasificación de técnicas propuesta por estas autoras en 2002, que la describen como el establecimiento de «a temporary equivalence that is totally unpredictable out of context» (Molina y Hurtado Albir, 2002: 510). Antes, ya la habían trabajado individualmente en Hurtado Albir (2001) y Molina Martínez (2001). Posteriormente, Martí Ferriol la lleva al terreno de la TAV en su clasificación de técnicas de traducción según el método de traducción (2006: 117, 2013: 122). En esta clasificación, dividida en método literal y método interpretativo-comunicativo, la creación discursiva se encuentra en el extremo de este último, precedida de la adaptación, la sustitución, la variación y la modulación. En el otro extremo de esta lista, el autor sitúa el método literal, con el préstamo, seguido por el calco, entre otras técnicas, como las más alejadas de la creación discursiva. Martí Ferriol sigue la definición de esta técnica propuesta por Molina y Hurtado Albir, indicando que «establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto» (Martí Ferriol, 2013: 122).

De lo anterior se puede deducir, por tanto, que la creación discursiva es una de las técnicas que proporciona mayor libertad de traducción. Es quizás por este motivo que en TAV encontramos que su uso se estudia generalmente en relación con aspectos como la traducción del humor o de los referentes culturales (dos ejemplos recientes son González Quevedo y Cruz García, 2019 o Herranz Moreno, 2021). Sin duda, esta técnica requiere de un cierto distanciamiento del texto origen, algo que se suele considerar más necesario cuando hay dificultad de trasladar información del original, bien porque el referente no existe o es diferente al de la cultura de destino, o bien porque una expresión no equivale a la de la lengua meta y debe modificarse. En ambos casos, es un enfoque funcionalista el que normalmente está guiando a quien traduce para tomar una decisión. La inclusión de creación discursiva, si se hace de forma adecuada, sin duda redundará favorablemente en el texto meta y en su recepción, aportando no solo naturalidad a la expresión textual, sino también cumpliendo con el objetivo funcionalista.

Al estudiar la creación discursiva (como cualquier otro tipo de técnica) en el contexto de la TAV, también es necesario tener presentes las restricciones propias de esta así como, dentro de ella, de cada modalidad (subtitulado, doblaje, audiodescripción, subtitulado para personas

sordas y personas con discapacidad auditiva, etc.). Tras realizar una revisión de clasificaciones anteriores, Martí Ferriol (2006: 131-133, 2013: 140-142) establece la siguiente categorización de restricciones operativas en TAV, presentes en la fase de traducción:

- Restricciones formales: propias de técnicas y prácticas profesionales. En ellas encontramos, por un lado, la sincronía temporal, que en el doblaje se mantiene para que la traducción pueda emitirse en el mismo tiempo que utiliza el enunciado original y que, en el subtítulo, está unida a la sincronía espacial, para que el subtítulo se pueda leer mientras se oye el audio original. Esto último supone que en ese espacio de tiempo solo podrá usarse un número determinado de caracteres. En el doblaje, la sincronía labial es otra restricción formal.
- Restricciones lingüísticas: dialectos, idiolectos, oralidad prefabricada, etc.
- Restricciones icónicas: las propias del lenguaje filmico, la imagen con la que el texto debe ser coherente, la sincronía de contenido, etc.
- Restricciones socioculturales: «debidas a la coexistencia simultánea de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico. Mencionadas por Mayoral *et al.*» (Martí Ferriol, 2006: 131, 2013: 141)

Estas condiciones que establece la TAV afectan sin duda a las elecciones que se llevan a cabo en el proceso traductor, junto con los aspectos lingüísticos y pragmáticos (Guillot, 2016: 288). Es algo sobre lo que se lleva advirtiendo desde hace décadas. De hecho, en el capítulo dedicado al subtítulo filmico en su reconocida monografía *The Translator as Communicator*, Hatim y Mason explican que «we shall see how the constraints of particular communicative tasks affect variously the textural devices employed both in the original screen writing and in the writing of subtitles» y centran su análisis en la dimensión pragmática del contexto (Hatim y Mason, 1997: 78).

Una de las consecuencias más comunes de esta situación es la pérdida de elementos lingüísticos del original, aplicada en subtítulo conscientemente mediante la técnica de la reducción y la consecuente selección de qué elementos son menos relevantes para el mensaje (vocativos, interjecciones, etc.) (Díaz Cintas y Remael, 2021: 146-168); esto es, como indicaban Hatim y Mason (1997: 84), «elements of meaning will, inevitably and knowingly, be sacrificed». En doblaje, por el contrario, podemos encontrar, entre otras técnicas, la reducción y la amplificación por medio de palabras, expresiones o frases. Estas técnicas se emplean en esta modalidad para cumplir con sus dos principales restricciones, ya mencionadas: la sincronía temporal y la sincronía labial, esta última aplicada para adaptar el texto meta a la articulación bucal del diálogo original (Chaume, 2012: 75). A este respecto, Guillot (2016: 296) explica lo siguiente:

[L]oss in AVT [Audiovisual Translation] is inevitable –being a de facto by-product of technical and multimodal synchrony constraints, and cross-linguistic and cross-cultural difference. Inevitably also, subtitling and dubbing language has a life of its own, like film language generally. [...] They also have a *creative potential that is part and parcel of achieving narrative efficiency in highly constrained contexts, with all this entails*: producing effective spoken-aloud fictional written exchanges with extradiegetic functions for audiences; the additional twist of the shift back to writing for subtitling and of lip-synchrony for dubbing; and the need to be attuned to what is otherwise conveyed visually and aurally in the multimodal context of films. *This idiosyncrasy, broadly acknowledged in most AVT studies, may prove to be as much a gift for representation as the plight it has been seen to be in loss debates* (Guillot, 2016: 294 -la cursiva es mía-).

La creatividad, por tanto y como ya se indicaba anteriormente al definir la creación discursiva, se percibe como un elemento positivo que puede contribuir a acercar el texto origen a la cultura meta, a la vez que se adapta el discurso a las restricciones de la TAV.

No obstante lo anterior, en el proceso de traducción audiovisual, es imprescindible tener siempre presente otro tipo de elementos propios del lenguaje filmico, enmarcados en las dimensiones acústica (elementos paralingüísticos, canciones, efectos especiales...) y visual (fotografía, planos, lenguaje corporal, texto en pantalla...) (Chaume, 2012: 100-119). No ahondaré más en estos elementos, puesto que no son el objetivo de este trabajo. Sí es imprescindible para mis objetivos considerar aquellos aspectos que contribuyen a caracterizar a los personajes y que, si son eliminados o modificados, pueden llegar a cambiar la relación interpersonal que estos mantienen en la historia. A veces, de hecho, la caracterización a través del lenguaje sirve para describir a los personajes (Jiménez Carra, 2019).

En el apartado de análisis, se mostrará la relación encontrada en este trabajo entre creación discursiva y caracterización de personajes, y se hará énfasis en la influencia que la aplicación de esta técnica puede tener en cómo se perciben las relaciones interpersonales.

3. Pragmática, registro y traducción

Para poder estudiar, como se acaba de exponer, las consecuencias que la aplicación de una determinada técnica de traducción puede tener en la caracterización de personajes y en las dinámicas entre ellos, es necesario tener presente una serie de conceptos que servirán como base teórica. Uno de estos conceptos es la pragmática.

Ya he mencionado en la introducción que existen investigaciones previas que relacionan la pragmática y la teoría de la cortesía o *Politeness Theory* (Brown y Levinson, 1978/1987) con la TAV².

El término ‘cortesía’, o *politeness*, se entiende en este trabajo en el sentido que tiene en dicha teoría y que definen Hatim y Mason (1997: 80): «the term is not used here in its conventional sense of displaying courtesy but rather it is intended to cover all aspects of language usage which serve to establish, maintain or modify interpersonal relationships between text producer and text receiver». Como indican los mismos autores:

From a translation point of view, [...] the dynamics of politeness can be relayed trans-culturally but will require a degree of linguistic modification at the level of texture. Relaying the significance of the shift from *vous* to *tu* [...], for example, is a familiar problem for screen translators as well as translators of novels (Hatim y Mason, 1997: 82).

No me basaré en aspectos más concretos de esta teoría: los conceptos de *face*³ o *Face Threatening Acts*⁴ exceden del tema de esta investigación, si bien podrían ser aplicables a estudios futuros similares. Sin embargo, sí haré referencia a la «cortesía» con el sentido que se le otorga en esta teoría. En el corpus de este trabajo, dicho concepto está implícito en aquellos pasajes en los que se mantienen o se modifican las relaciones interpersonales a consecuencia de las decisiones tomadas en el proceso de traducción. A este respecto, y en el contexto de la relación imagen – texto meta, Hatim y Mason (1997: 89) advierten de que «the problem is not so much that explicit markers of politeness are just absent from the translation; rather, that subtitling may create a substantially different interpersonal dynamics from that intended».

Guillot (2016: 291) muestra con varios ejemplos cómo algunos estudios de TAV también se han basado en aspectos pragmáticos en su sentido más general. En este sentido, resulta muy interesante el artículo de Pinto (2010), que estudia cómo el público estadounidense percibe la cultura española, específicamente la aparente mala educación o vulgaridad de su población, en base a lo que, según concluye el autor, puede deducirse de los subtítulos en inglés de un corpus de películas españolas. Un ejemplo muy ilustrativo es el subtítulo de «¿Por qué no te pones las gafas?» por *Put your glasses on*, de la película *Remake* y en el que el imperativo inglés no tiene el mismo registro que la estructura de la frase española, más educada (Pinto, 2010: 267).

Esto está en directa relación con la correspondencia que Guillot (2016) establece entre las técnicas elegidas para afrontar las restricciones de la TAV y los posibles cambios que esta selección puede suponer en la cortesía:

While space and related constraints may call for reduction, other considerations like legibility, may result in simplification, as just noted, or expansion, [...]. Both expansion and reduction in this case cumulatively contribute to the politeness shift when considered cross-culturally, with [...] other features [...] – shift from question to assertion, from negative to affirmative (Guillot, 2016: 294).

Observamos, por tanto, que el registro y la cortesía son fundamentales en la forma en la que se describe a los personajes. A este respecto, Díaz Cintas y Remael (2021: 179) argumentan que

marked speech [...] is characterized by language features that are not neutral. In fact, although standard language is traditionally considered the most unmarked speech variant, no form of speech can ever be completely neutral or unmarked since even the speech of a person conversing in the standard language will be marked by that person's linguistic idiosyncrasies.

En ello incidían también Hatim y Mason (1997: 101):

[...] a register feature, like any other instance of language use, may be seen as unmarked when expectations are upheld and when the text world is unproblematic and retrieved without difficulty [...]. Markedness, on the other hand, arises when expectations are defied [...].

Por tanto, en el proceso de traducción, se deberá ser consciente de esta circunstancia y tratar de mantener estos rasgos siempre que lo permitan las restricciones propias de la modalidad de TAV con la que se trabaje. Napoli incide en esta idea aplicándola al doblaje, cuando afirma:

[...] if the translator alters the (im)polite load of the original speech act, owing to inevitable linguistic changes brought about by the need to respect audiovisual constraints, this might also alter aspects of characters' characterization in the translated version. In other words, the same character might come across as more/less polite in the dubbed version than in the original version (Napoli, 2020: 30)

El concepto 'registro' denota el lenguaje producido por una situación social concreta y está determinado por los distintos grados de formalidad vinculados a esa situación (Díaz Cintas y Remael, 2007: 189). Se caracteriza por el campo, el modo y el tenor. El campo está relacionado con el objeto o la temática de la interacción (lenguaje jurídico, médico, etc.). El modo es el medio por el que se transmite el lenguaje. A este respecto, Chaume (2012: 143) explica que, tradicionalmente, la dicotomía entre los registros orales y escritos se ha percibido «in very black and white terms», ya que los modos de discurso ya no son solo escritos o hablados,

al poder contener los textos audiovisuales muchos más tipos («from passages from the Bible, to real spoken conversations shot while their speakers are oblivious to the camera»). Por último, el tenor del discurso establece la relación entre los interlocutores. Indica Chaume (2012: 143-144) que el tenor «tends to be analyzed in terms of formal/informal, or polite/colloquial/intimate, depending on the interaction between the speakers (mother and child, lawyer and client, kings and vassals, lovers, etc.) [...]». Díaz Cintas y Remael (2007: 190) ejemplifican el tenor con las diferencias entre las formas de tratamiento formales e informales. Explican que, en estas ocasiones, para poder tomar una decisión, se debe considerar cada situación comunicativa durante el proceso de traducción: aunque dos idiomas tengan opción formal e informal (por ejemplo, *Sie/du*, «usted»/«tú»), no tienen por qué usarse de la misma manera, «since the (unwritten) rules for choosing the formal versus the informal variant also differ from language to language» (2007: 190).

De esta forma, las elecciones lingüísticas que se tomen en el proceso de traducción pueden afectar no solo al mensaje verbal (mediante el que se expresa el sentido, el estilo o el registro), sino también a aspectos pragmáticos como la intención comunicativa, las relaciones entre quien emite y quien recibe y, por tanto, la forma en la que se pueda llegar a percibir el producto.

4. Análisis

En este trabajo analizaré, como se explicaba en la introducción, un corpus audiovisual alemán-español, con objeto de detectar las similitudes o diferencias que puede llevar consigo la aplicación de, principalmente, creación discursiva en la caracterización de personajes y las relaciones interpersonales. Para ello, estudio dos series de televisión centradas en el personaje de Isabel de Baviera, más conocida como Sisi⁵. En particular, observaré cómo se muestra, en alemán y en el doblaje y subtítulo al español, la relación de Ludovica de Baviera, princesa de Baviera e hija del rey Maximiliano I, con su hija, la duquesa Isabel de Baviera, que se convertiría en emperatriz de Austria y reina consorte de Hungría, al casarse con su primo, el emperador Francisco José.

No se trata de las primeras adaptaciones audiovisuales de la vida de este personaje; de hecho, la más conocida es, sin duda, la trilogía protagonizada por la actriz Romy Schneider, formada por las siguientes películas: *Sissi* (en español, *Sissi*) (Marischka, 1955); *Sissi – Die junge Kaiserin* (*Sissi emperatriz*) (Marischka, 1956); y *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin* (*El destino de Sissi*) (Marischka, 1957).

En los últimos dos años se han estrenado dos series. Por un lado, *Sisi* (Freels y Gutzeit, 2021), con una primera temporada de seis episodios ya disponible en España a través de la plataforma Disney+, y con una segunda que se emite desde diciembre de 2022 en la plataforma germano-húngara RTL+; por otro lado, *Die Kaiserin* (*La emperatriz*) (Laube y Maubach, 2022), producida por Sommerhaus para Netflix, con seis episodios y que también ha sido ya renovada para una segunda temporada. En diciembre de 2022 se ha estrenado en cines la película *Corsage* (en español, *La emperatriz rebelde*, Kreutzer, 2022), que se centra en un año de la vida de Isabel (concretamente en 1877, cuando cumple 40 años).

Puesto que tanto esta película como la segunda temporada de *Sisi* han sido estrenadas muy recientemente y, a la fecha de finalización de este trabajo, aún no están disponibles en plataformas en las que se pueda estudiar su subtítulo o doblaje, me centraré únicamente en las primeras temporadas de las dos series. Además, las dos inician su historia en 1853, el momento en el que Isabel está a punto de comprometerse con Francisco José; por tanto, en ellas su vida está aún vinculada estrechamente a la de su madre.

El corpus de estudio lo forman la suma de los 12 capítulos (seis de cada serie), aunque me centraré en las conversaciones entre madre e hija y en cómo se dirige la primera a la segunda. Una de las características más llamativas de las dos producciones es su similitud, tanto desde un punto de vista estético, como argumental. En el primer episodio de ambas, por ejemplo, vemos una secuenciación de las escenas que es prácticamente igual: la vida en la casa, la preparación del viaje a la residencia de verano del emperador en Ischl por el cumpleaños de este, el viaje y la llegada, etc.

Desde el inicio del primer capítulo se presenta en ambos casos a una Isabel revoltosa, desobediente y completamente diferente a su hermana Elena, mucho más calmada. El comportamiento de la madre también difiere según a qué hija se esté dirigiendo.

En el siguiente apartado analizaré ambas series para observar, principalmente, los siguientes aspectos: si en las traducciones se ha mantenido o modificado el registro empleado por Ludovica cuando habla con Isabel, si la aplicación de la creación discursiva influye en la relación entre los dos personajes y hasta qué punto las restricciones de la TAV pueden haber desempeñado un papel en el proceso traductor.

Es conveniente aclarar que, mientras que en *Die Kaiserin* la traducción para doblaje es distinta a la del subtítulo, en *Sisi* son iguales. Por este motivo, se analizará en primer lugar *Die Kaiserin* y, posteriormente, *Sisi*. La diferencia temporal entre ambas es muy reducida, pues han sido estrenadas en España con apenas cinco meses de diferencia.

4.1. Análisis de *Die Kaiserin*

El inicio del capítulo 1 de *Die Kaiserin* muestra una especie de monólogo de la madre de Isabel, mientras la busca por la casa. Aunque hay intervenciones de una criada y de Elena, en la mayoría de las ocasiones las frases que emite Ludovica son para sí y sin un destinatario en particular. Aun así, o quizás precisamente por eso, son buena muestra de la actitud de la madre hacia su hija menor y del tono con el que se dirige a ella. Como se indicaba anteriormente, el tenor del registro reside en si hay intimidad o no, formalidad o informalidad, etc. (Chaume, 2012: 143-144). En una relación madre-hija sería esperable intimidad y un lenguaje coloquial y, de hecho, el registro en alemán es informal, con uso de expresiones fijas, especialmente de locuciones. Por tanto, a priori, se espera que la traducción hacia el español contenga también este tipo de elementos. Sin embargo, también ha de tenerse en cuenta que Ludovica es princesa de Baviera y, por tanto, la traducción no debería emplear una informalidad mayor que la que aparezca en el texto origen.

A continuación, se exponen los ejemplos más significativos de estas primeras intervenciones de Ludovica. Se mostrarán en el siguiente orden: texto origen (audio alemán), traducción para doblaje (a) y traducción para subtítulo (b).

1. «Das Mädchen bringt mich noch ins Grab!»

(*Die Kaiserin* (Laube y Maubach, 2022, en adelante *Die Kaiserin*), episodio 1, 00:01:31-00:01:33)

- a. — Esta chica me está volviendo loca.
- b. — ¡Esta niña me tiene hasta el moño!

La expresión alemana *jemanden ins Grab bringen* significa literalmente «llevar a alguien a la sepultura/tumba», traducción que ninguna de las versiones ha utilizado, renunciando, de este modo, a la imagen de la muerte. Ambas emplean equivalentes desde el punto de vista del sentido, si bien podemos observar una evidente diferencia de registro entre el doblaje y el subtítulo. Así, en la expresión del doblaje, «Esta chica me está volviendo loca», se emplea una locución verbal que no es considerada como coloquial por el diccionario de la Real Academia Española (DRAE), pero que tampoco es formal. La locución que encontramos en el subtítulo es «tener a alguien hasta el moño». En el DRAE se recoge una expresión similar, «estar alguien hasta el moño», cuyo significado («estar harto; no aguantar más») se puede extrapolar a nuestra locución. En este caso, sí indica que se trata de una locución verbal coloquial.

En este primer ejemplo ya se comienza a atisbar la diferencia de registro que se produce no solo del alemán al subtítulo, sino entre este y el doblaje. Así, mientras que el alemán y el doblaje muestran fastidio, pero mantienen un registro apropiado para la educación que se espera de la madre de Isabel, el subtítulo baja el registro, haciéndolo muy informal e incluso maleducado. Por tanto, la cortesía se mantiene en el doblaje, pero no en el subtítulo. En esta última modalidad se produce un cambio de percepción de la relación entre Ludovica e Isabel, debido a cómo se dirige a ella su madre. Además, también se modifica la caracterización de la propia Ludovica, que en el subtítulo español utiliza un registro poco apropiado no solo para su condición sino para la época en la que tiene lugar la historia.

2. «Ach, das darf doch nicht wahr sein.»

(*Die Kaiserin*, episodio 1, 00:01:49-00:01:51)

- a. — Oh, esto no puede ser.
- b. — Dios, dame paciencia.

En este segundo ejemplo, que seguimos encontrando en las primeras intervenciones de Ludovica, se observa una traducción para doblaje muy cercana al alemán. El subtítulo, en cambio, no solo introduce el vocativo «Dios», en lugar de la interjección *ach*, sino que añade, mediante creación discursiva, una queja en el personaje que no estaba presente en el original. No considero esta modificación un error de sentido, puesto que la falta de paciencia que ya tiene el personaje queda patente no tanto en las palabras emitidas por ella, sino en el contexto en el que se emiten (está recorriendo la casa, buscando a Isabel). Sin embargo, sí se produce, por el uso de esta técnica, un cambio en la caracterización del personaje con respecto a su actitud hacia la hija.

3. «Wir müssen sie baden, anziehen, schnüren und etwas mit den grässlichen Haaren machen.»

(*Die Kaiserin*, episodio 1, 00:02:26-00:02:29)

- a. — Hay que bañarla, vestirla, encorsetarla y hacer algo con ese pelo.
- b. — Hay que bañarla, vestirla, encorsetarla y domar esas greñas.

El ejemplo número 3 es, sin duda, uno de los más destacados dentro de los seleccionados para este trabajo. En concreto, me gustaría llamar la atención sobre la estructura *etwas mit den grässlichen Haaren machen*, literalmente, «hacer algo con el/ese pelo terrible/espantoso». En lo que respecta al doblaje, el adjetivo *grässlich* se omite, quizás debido a problemas de restricción temporal que no hacían posible su inclusión. Sí observamos sincronía labial entre la consonante bilabial nasal del alemán («m», *machen*) y la oclusiva bilabial sorda del español («p», «pelo»). Desde el punto de vista del registro, no hay modificación al margen de esa omisión. Por tanto, en este caso, la traducción parece haber estado supeditada a estas dos restricciones del doblaje.

El subtítulo plantea, de nuevo, un caso distinto. La expresión «domar esas greñas» es, sin duda, de un registro mucho más coloquial que la expresión alemana. Mientras que esta última cualifica el pelo de Sissi (*grässlich* podría referirse al corte, al color, al tipo de pelo, etc.), el subtítulo, con «domar esas greñas», va más allá no solo con el uso del sustantivo «greñas», que describe el pelo como enredado o revuelto, sino también con «domar», que indica que el pelo es difícil de arreglar.

Esta creación discursiva a la que recurre el subtítulo, que no parece estar justificada por la sincronía espacial (podría incluso haberse llegado a un término medio sustituyendo «greñas» por «pelo», con menos caracteres), supone un cambio en la forma en la que la madre habla de la hija y, por tanto, con ella se vuelve a atisbar una relación interpersonal diferente.

4. «Ich warne dich.»

(*Die Kaiserin*, episodio 1, 00:02:36-00:02:37)

- a. —¿Estás aquí?
- b. —Te vas a enterar.

El último ejemplo que se expone de esta secuencia de intervenciones de Ludovica al inicio del capítulo es la expresión *Ich warne dich*, literalmente, «Te lo advierto». En el caso del doblaje, encontramos un sentido completamente diferente, como se puede observar, con «¿Estás aquí?», para que el que no se encuentra justificación. Tampoco parece deberse a un intento de sincronización labial con las vocales «a» e «i» entre *warne* y «estás» y entre *dich* y «aquí», puesto que el personaje no está en imagen cuando se la oye decir la frase.

En lo que respecta al subtítulo, encontramos creación discursiva que resulta de la aplicación de una modulación o cambio en la perspectiva o punto de vista: mientras que el alemán es una advertencia, el español ya anuncia las consecuencias; los sujetos de las frases también difieren (*ich* «yo» y «tú»). Aquí, sin embargo, considero que se mantiene la cortesía, puesto que no se produce un cambio en la imagen de la relación interpersonal entre Ludovica e Isabel.

Tras sus apariciones en el episodio 1, y una vez Isabel ya está prometida o casada con el emperador, la actitud de Ludovica hacia ella es completamente diferente. Muestra de ello es

cuando, en el episodio 3, dice *Ich wusste immer, dass Elisabeth etwas ganz Besonderes ist* («Siempre supe que Isabel es muy especial»).

El siguiente es otro ejemplo en el que Ludovica se dirige a su hija con una actitud a todas luces diferente a la de épocas pasadas:

5. «Du siehst wunderschön aus. Wie war dein Tag?»

(*Die Kaiserin*, episodio 2, 00:33:49-00:33:54)

a. —Estás bellísima. ¿Qué tal tu día?

b. —Estás espectacular. ¿Qué tal tu día?

Ambas traducciones coinciden en la elección de la expresión «¿Qué tal...?», quizás más moderna de lo apropiado para la época en la que se ambienta la producción. Sí hay diferencia en la elección para el adjetivo *wunderschön*, que el subtítulo traduce como «espectacular», alejándose un poco del registro esperado en el personaje, pero sin cambiar la cortesía con ello.

4.2. Análisis de *Sisi*

A mi juicio, en esta serie la rebeldía de Isabel queda más patente y la crítica de Ludovica hacia su hija menor no es tan evidente como en *Die Kaiserin* (aunque es, aun así, reconocible).

En la conversación que se muestra a continuación, Isabel acaba de enterarse de que, tras rechazar su madre un posible noviazgo suyo con el conde Richard, debe viajar a Ischl para que Elena vea a Francisco José durante la celebración del cumpleaños de este. Para mostrar su desacuerdo con todo lo anterior, decide viajar vestida de negro. Recordemos que la traducción para el doblaje y el subtítulo coinciden en esta producción, por lo que únicamente se muestra una versión (a).

6. «Was soll denn das?»

«Ich trauere um meine große Liebe.»

«Du ziehst das auf der Stelle aus.»

«Warum?»

«Schwarz. Zum Geburtstag des Kaisers?»

«Ich bin sehr zufrieden.»

«Das Kleid bleibt hier.»

«Dann fahr ich eben nicht mit!»

[...]

«Wenn ich mitkommen soll, dann nur in Schwarz. Hättest du Graf Richard eben nicht vom Hof jagen sollen.»

(*Sisi* (Freels y Gutzeit, 2021, en adelante *Sisi*), episodio 1, 00:12:12-00:13:01)

a. —¿Qué llevas puesto?

—Voy de luto por mi gran amor.

—¡Cámbiate de ropa ahora mismo!

—¿Por qué?

—De negro... ¿Para el cumpleaños del emperador?

—Pues a mí me gusta mucho.

—El vestido se queda aquí.

—Pues yo tampoco voy.

[...]

—Pues si he de ir, de negro o nada. No haber echado al conde Richard de la corte.

Como se puede observar, de las cuatro intervenciones de la madre, tres son de reproche o de orden: *Was soll denn das?* («¿Qué es esto/qué estás haciendo?»), *Du ziehst das auf der Stelle aus* («Ahora mismo te cambias de ropa») y, la única que coincide de forma literal con la traducción, *Das Kleid bleibt hier* («El vestido se queda aquí.»). La traducción para doblaje y subtulado está realizada acorde con el registro empleado por el personaje, excepto en el caso de la tercera línea, en la que se añaden en el subtulado signos de exclamación («¡Cámbiate de ropa ahora mismo!»). En el original, la orden de la madre queda patente en su tono (aunque no en el volumen) y en cómo mira a Sisi de arriba abajo. Por tanto, a mi juicio, el añadido de las exclamaciones no modifica la intención comunicativa.

Comentaré brevemente las intervenciones de Isabel, pues, al tratarse de una conversación, son las que dan pie a las respuestas de Ludovica. En ellas, queda de manifiesto la rebeldía antes mencionada, especialmente en el uso de oralidad prefabricada (Baños-Piñero y Chaume, 2009; Baños-Piñero, 2014), por un lado en alemán (con la partícula modal *eben* –enfaticando la frase de forma resignada– y el adverbio *dann* –«entonces», «pues»–) y, por otro lado, en español (con «pues» en «Pues a mí me gusta»; «Pues yo tampoco voy»; «Pues si he de ir...»).

En la última frase de Isabel sí encontramos un cambio de registro con *Hättest du Graf Richard eben nicht vom Hof jagen sollen* (literalmente, «No deberías haber echado al conde Richard de la Corte»). La expresión *Hättest jagen sollen* es traducida en doblaje y subtulado por «No haber echado». La sincronía temporal, especialmente por la velocidad con la que el personaje emite esta frase, puede ser la razón para el cambio en la expresión verbal. Además, desde el punto de vista ortotipográfico, «Corte» debería usar mayúscula inicial, por su acepción en este contexto (DRAE).

En el siguiente ejemplo, también del episodio 1, Ludovica se dirige a sus dos hijas. Ambas están discutiendo después de que Elena haya ridiculizado a Isabel al obligarla a leer uno de sus poemas frente a Francisco José.

7. «Ruhe jetzt. Ihr werdet euch anständig benehmen bis zum Ball. Néné wird mit Franz den Kotillon tanzen. Und du, Sisi, du wirst deine Schwester nicht weiter das Leben schwer machen.»

(Sisi, episodio 1, 00:22:38-00:22:53)

a. —Silencio. Hasta el baile, os comportaréis de manera respetable. Néné y Francisco bailarían durante la ceremonia. Y tú, Sisi, no le harás la vida más difícil a tu hermana.

En este caso, me gustaría llamar la atención sobre dos expresiones: *Ruhe jetzt* y *Du wirst deine Schwester nicht weiter das Leben schwer machen*. En este último caso, la traducción es casi literal, con la excepción del adverbio *weiter* que indica continuidad (esto es, literalmente «no le seguirás haciendo la vida difícil...»). El adverbio se omite en la traducción, pero se compensa con el comparativo «más» en «más difícil», que consigue que no se pierda el sentido del original y que soluciona un posible problema de sincronía espacial y temporal. El uso del futuro, tanto en alemán como en español, tiene la misma intención comunicativa, parecida a un imperativo.

En cuanto a la primera expresión, *Ruhe jetzt*, era de esperar que el adverbio *jetzt* («ahora») se omitiera, puesto que no formaría parte de una expresión natural en español. Considero que la expresión «Silencio» es lo suficientemente tajante, tanto en doblaje como en subtítulo, como para compensar la ausencia de este adverbio.

La siguiente intervención tiene lugar en el episodio 2, cuando Isabel ya ha sido elegida por Francisco José como futura esposa. Los padres de Isabel, ella y su hermana Elena esperan en la puerta de su residencia la visita de Francisco José y de su madre Sofía, la hermana de Ludovica.

8. «Nicht vergessen, Kinder. Erst verbeugen, dann küsst eurer Tante die Hand. Und das alles mit Würde und Anmut.»

(*Sisi*, episodio 2, 00:03:47-00:03:53)

a. —No olvides demostrar todo lo agradecida que le estás a tu tía. Actúa siempre con dignidad y elegancia.

El anterior es uno de los ejemplos más destacados de los encontrados en esta serie. En la traducción se modifica el punto de vista y, como consecuencia de ello, se cambia la interacción original, en la que Ludovica advierte a sus hijas del comportamiento que deben tener con la madre del emperador. En español, esto se convierte en una advertencia que realiza solo a Isabel. En la primera frase, *Nicht vergessen, Kinder*, la propia palabra *Kinder* («niñas/hijas»), indica a quién se refiere Ludovica (también en la segunda persona del plural del verbo *-küsst-* y en el posesivo plural dativo *-eurer-*). Sin embargo, en la traducción se omite el sustantivo plural *Kinder*, el imperativo de *vergessen* («olvidar») se convierte en un imperativo de segunda persona del singular («No olvides») y se añade otro en la segunda frase que no estaba en el original («Actúa...»).

Por otro lado, la creación discursiva presente en la primera frase de la traducción no tiene una explicación razonable. No se puede atribuir a una sincronización labial para el doblaje (no coinciden consonantes bilabiales o vocales) ni a una sincronización espacial por el subtítulo (quizás se podría haber llegado a alguna solución intermedia que encajara en el número de caracteres máximo pero que mantuviera algo del original). La frase alemana *Erst verbeugen, dann küsst eurer Tante die Hand* significa «Primero, haced una reverencia; después, besad(le) la mano a vuestra tía». Un significado diferente, como se puede observar, al que encontramos en la traducción: «[No olvides] demostrar todo lo agradecida que le estás a tu tía». Así, en el original, Ludovica está indicando a sus hijas el protocolo que deben seguir; en la traducción, está advirtiéndole a Isabel que debe mostrarse agradecida. La creación discursiva de la traducción supone, por tanto, una modificación en la relación interpersonal entre Ludovica e Isabel.

En la escena, la imagen ayuda a que el cambio en la traducción pueda pasar desapercibido, puesto que Ludovica e Isabel están juntas en un primer plano al lado del padre, con Elena tras ellas (aunque se puede ver a esta asintiendo a lo que dice la madre). Se percate o no el espectador de esta modificación, sin duda contribuye a asentar una imagen de Ludovica y una actitud hacia su hija que, en esta ocasión, el alemán no mostraba.

En el siguiente ejemplo, Isabel está en su habitación y Ludovica entra para apremiarla a acompañar al emperador y su madre:

9. «Wie du noch aussiehst. [...] Einen Kaiser lässt man nicht warten. Und deine Tante gleich dreimal nicht. [...] Anziehen, runterkommen.»

(*Sisi*, episodio 2, 00:10:03-00:10:48)

a. —¿Estás así aún? [...] No se hace esperar a un emperador. Y a tu tía, exactamente igual. [...] ¡Y ahora, vístete y baja!

La frase sobre la que quiero llamar la atención es la última: *Anziehen, runterkommen*, literalmente, «vístete, baja». Son dos imperativos que tienen una equivalencia semántica en la traducción. Sin embargo, considero creación discursiva el añadido de «y ahora». No resulta una expresión muy frecuente en español (ya lo mencionaba antes cuando comentaba la omisión de *jetzt* en el ejemplo 7). Sin embargo, sí se puede encontrar dentro del llamado *dubbese* o lenguaje propio del doblaje, que es consecuencia en ocasiones de calcos de estructuras de la lengua origen (Duro Moreno, 2001) o resultado de la aplicación u omisión de expresiones idiomáticas impropias de la lengua meta (Romero-Fresco, 2006). Además, se añaden signos de exclamación que intensifican los imperativos y que no se corresponden con la forma cariñosa con la que Ludovica se dirige ya a su hija.

Por último, se muestra un ejemplo del último capítulo de la serie, en el que se observa aún mejor el cambio de actitud de la madre hacia la hija cuando esta es ya emperatriz. Es algo, recordemos, que también se detectaba en *Die Kaiserin*. Se trata de la conversación entre ambas después de que Isabel haya pedido a su padre que interceda para facilitar el apoyo a Austria por parte de la Confederación Germánica, ante la intención de Francisco José de firmar la paz con Napoleón. Su padre se niega y sale de la habitación a instancias de su hija, dejando solas a las dos mujeres:

10. «Du musst verstehen. Deine Bitte verstößt gegen alles, was ihm heilig ist. Es tut mir leid, Sisi.»

«Auch du hast einflussreiche Freunde.»

«Da geht's um Politik. Ich bin eine Frau.»

«So wie Tante Sophie eine Frau ist. Oder ich.»

«Ich kann dir nichts versprechen, aber ich werde sehen, was ich tun kann.»

«Danke, Mama.»

(*Sisi*, episodio 6, 00:28:53-00:29:32)

a. —Compréndelo. Tu petición contraviene todo lo sagrado. Lo siento mucho, Sisi.

—Mamá, tú también tienes amigos influyentes.

—Pero hablamos de política. Y yo soy mujer.

—También la tía Sofía es una mujer. Y yo.

—No puedo prometerte nada, pero veré qué puedo hacer.

—Gracias, mamá.

La forma de tratamiento entre madre e hija ha cambiado totalmente y esto se puede observar tanto en las palabras empleadas por ambas como en el lenguaje no verbal, especialmente en la postura altiva de Isabel y conciliadora de la madre, en el intento de Ludovica de besar la mano de Isabel al final de la conversación como señal de respeto y en la negativa de esta última, que toma las manos de su madre, impidiendo el beso y evitándole así ese gesto de subordinación hacia ella.

En este caso, por tanto, era fundamental mantener el mismo registro en el español, y así se hace. Se produce únicamente un ligero cambio en las frases *Deine Bitte verstößt gegen alles, was ihm heilig ist* (que se puede traducir como «Tu petición contraviene todo lo que es sagrado para él») y *Es tut mir leid* («Lo siento»). En el primer caso, se ha reducido la segunda parte de la oración para dejarla en «todo lo sagrado», posiblemente por cuestiones de sincronía temporal, y en el segundo caso se ha añadido «mucho», quizás por mantener sincronía labial (*mir* – «mucho»).

5. Resultados y conclusiones

El objetivo de este trabajo era, recordemos, analizar las diferencias que las decisiones de traducción pueden suponer en la caracterización de personajes en un texto audiovisual. Para ello, se ha prestado especial atención a la técnica de la creación discursiva y a cómo su presencia en un texto, junto con otros factores pragmáticos o propios de la TAV, puede llegar a modificar la imagen de los personajes o cómo se representan las relaciones interpersonales entre ellos.

A continuación, expongo los resultados obtenidos tras el análisis de las primeras temporadas de las dos series analizadas.

5.1. Resultados

En la primera serie presentada, *Die Kaiserin* (Laube y Maubach, 2022), encontramos una clara distinción entre la traducción para el doblaje y para el subtítulo. El primero mantiene por norma general el mismo registro que el original y es mucho más cercano al alemán. Por otra parte, el subtítulo hace uso de la creación discursiva de forma muy libre, lo que, en este caso, conlleva que el registro sea mucho más informal y que a veces difiera en gran medida del usado por el personaje en alemán.

El doblaje de *Die Kaiserin* cuenta con pocos cambios de registro. Sí se hace uso de creación discursiva en los ejemplos 1 y 4, en el primer caso de forma positiva (*jemanden ins Grab bringen* por «volver a una loca») y en el segundo, con una traducción totalmente diferente al alemán (*Ich warne dich* por «¿Estás aquí?»).

El caso del subtítulo de esta serie es más reseñable. De los cinco ejemplos mostrados, en cuatro encontramos creación discursiva. En ellos se representa a Ludovica con una imagen más agresiva (ejemplo 3, «domar esas greñas») o más informal y coloquial (ejemplo 1, «me tiene hasta el moño»).

En el caso de *Sisi* (Freels y Gutzeit, 2021) que, recordemos, usa la misma traducción para el doblaje y el subtítulo, encontramos menos creación discursiva, puesto que es más cercana al alemán (de forma similar al doblaje de *Die Kaiserin*). Sí se detecta empleo de oralidad prefabricada (ejemplo 6) y de la reseñable creación discursiva del ejemplo 8, cuando, en lugar de dar instrucciones de protocolo a sus dos hijas, Ludovica advierte a Isabel de que se comporte de forma adecuada con su tía, la madre del emperador. Esta intervención en la traducción modifica radicalmente la escena y crea una situación que no estaba presente en el original.

5.2. Conclusiones

La creación discursiva es una de las técnicas que más libertad aporta al traducir. Su aplicación en TAV puede resultar en una mayor naturalidad en el texto meta que beneficie la recepción del producto. También puede servir para compensar pérdidas que se hayan producido en otros lugares del texto, especialmente cuando han afectado a la cortesía, esto es, a aquellos aspectos del uso del lenguaje que ayudan a formar, mantener o cambiar relaciones interpersonales entre emisor y receptor.

La TAV lleva consigo una serie de restricciones que afectan irremediabilmente al proceso de traducción. Algunas de las versiones mostradas son resultado del intento por trasladar el significado ajustándose a las normas de una modalidad concreta de TAV. Así como para traducir para doblaje se ha de tener en cuenta la sincronía labial o temporal, al traducir para subtítulo se contará solo con un determinado número de caracteres, vinculado al tiempo que el actor o la actriz usan para emitir ese enunciado, algo que, sin duda, limitará las elecciones de traducción.

Además de todo ello, la ambientación de las series estudiadas en el siglo XIX y el hecho de que la gran mayoría de sus personajes pertenezcan a la realeza debe influir en la traducción a nivel semántico y de mantenimiento del registro. Por tanto, estos aspectos también se han tenido en cuenta en el análisis.

En este trabajo se han podido observar diferentes formas de aplicar la creación discursiva. En las modalidades analizadas en las dos series, esta técnica ha servido, en algún ejemplo, para aportar naturalidad a la traducción sin modificar la imagen del personaje. En otras ocasiones, como hemos constatado, sí se ha producido un cambio en esta. La relación entre Ludovica y su hija Isabel se presenta como tormentosa desde el inicio del primer capítulo de ambas producciones. El registro de la madre es a veces informal, con uso de imperativos y reproches hacia su hija menor, algo que cambia una vez esta se convierte en emperatriz y reina. Es algo que se observa de forma muy evidente en las series, tanto desde el punto de vista del lenguaje usado por Ludovica, como en aspectos extralingüísticos (su lenguaje gestual). Los ejemplos 5 (*Die Kaiserin*), 9 y 10 (*Sisi*) son muestra de ello.

Como conclusión, tras el análisis realizado, podemos determinar que, en la aplicación de la creación discursiva, como en la de cualquier otra técnica de traducción, se debe prestar especial atención a las consecuencias que cualquier alejamiento del texto origen pueda suponer. Se debe llegar a un término medio entre la creatividad en la traducción y la fidelidad al texto origen, pero no solo en el plano semántico (uso del léxico o del registro). La consideración de aspectos pragmáticos y del contexto en el que se producen las interacciones entre los personajes será determinante para poder realizar traducciones que sean aceptadas en la cultura meta, pero que no modifiquen aspectos más profundos de la producción audiovisual, que a veces no son inmediatamente detectables desde el plano meramente lingüístico.

Bibliografía

Baños-Piñero, R. y Chaume, F. (2009). Prefabricated orality: a challenge in audiovisual translation. *Intralinea (Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, M. Giorgio Marrano, G. Nadiani y C. Rundle, Eds.)*. https://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality

- Baños-Piñero, R. (2014). Orality markers in Spanish native and dubbed sitcoms: pretended spontaneity and prefabricated orality. *Meta*, 59(2), 406-435. <https://doi.org/10.7202/1027482ar>
- Braun, S. (2016). The importance of being relevant? A cognitive-pragmatic framework for conceptualising audiovisual translation. *Target*, 28(2), 302-313. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.10bra>
- Brown, P. y Levinson, S. C. (1978/1987). *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge University Press.
- Cuéllar Lázaro, C. (2020). Untertitel für Gehörlose vs. Subtitulado para sordos: el reto de hacer visible lo inaudible. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 12, 144-179. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.05>
- Chaume, F. (2012). *Audiovisual Translation: Dubbing*. St. Jerome Publishing.
- Desilla, L. (2011). Implicatures in film: Construal and functions in Bridget Jones romantic comedies. *Journal of Pragmatics*, 44, 30-53. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2011.10.002>
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. St. Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices*. Routledge.
- Duro Moreno, M. (2001). «Eres patético»; el español traducido del cine y de la televisión. En M. Duro Moreno (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 161-185). Cátedra.
- Fedyna, M. (2016). The pragmatics of politeness in the American TV talk show *Piers Morgan Live*. *Inozemna Philologia*, 129, 81-90.
- Freels, J. y Gutzeit, A. (Productores ejecutivos). (2021-presente). *Sisi* [Serie de televisión]. Story House Productions, Satel Film para RTL Group.
- Kreutzer, M. (Directora) (2022). *Corsage [La emperatriz rebelde]* [Película]. Film Ag. Produktion; Samsa Film; Komplizen Film; Kasak Productions.
- Guillot, M. N. (2010). Film subtitles from a cross-cultural pragmatics perspective. *The Translator*, 16(1), 67-92. <https://doi.org/10.1080/13556509.2010.10799294>
- Guillot, M. N. (2016). Cross-cultural pragmatics and audiovisual translation. *Target* 28(2), 288-301. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.09gui>
- González Quevedo, M. y Cruz García, L. (2019). El uso de la creación discursiva como efecto humorístico en la traducción audiovisual. El caso de *Men in Black 3*. *Hikma*, 18(2), 87-105.
- Hatim, B. y Mason, I. (1997). *The Translator as Communicator*. Routledge.
- Herranz Moreno, M. T. (2021). Doce segundos, una eternidad. Estudio de caso en traducción audiovisual alemán-español/francés/italiano. *Estudios de Traducción*, 11, 171-181. <https://doi.org/10.5209/estr.71310>
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Cátedra.
- Jiménez Carra, N. (2019). La caracterización de personajes a través del discurso de Jane Austen y su traducción: Mrs. Bennet y Lydia Bennet. En Ruano, P. (Ed.), *Autores de habla inglesa en Traducción: análisis crítico* (pp. 91-106). Comares.
- Jüngst, H. E. (2020). *Audiovisuelles Übersetzen: ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Narr Francke Attempo.
- Kovačič, I. (1993). Relevance as a Factor in Subtitling Reduction. En C. Dollerup y A. Lindegaard (Eds.), *Teaching Translation and Interpretation 2: Insights, Aims, Visions* (pp. 245-251). John Benjamins.
- Laube, J. y Maubach, F. (Productores ejecutivos). (2022-presente). *Die Kaiserin [La emperatriz]* [Serie de Televisión]. Sommerhaus para Netflix.
- Limbach, C. (2012). Die Neutralität in der Audiodeskription: eine Annäherung aus Übersetzungswissenschaftlicher Sicht. En C. Álvarez, C. Limbach y M. Olalla Luque Colmenero (Eds.), *Accesibilidad en la nueva era de las comunicaciones. Profesionales y universidad: un diálogo imprescindible* (pp. 27-45). Tragacanto.
- Marischka, E. (Director). (1955). *Sissi [Sissi]* [Película]. Erma-Film.
- Marischka, E. (Director). (1956). *Sissi – Die junge Kaiserin [Sissi emperatriz]* [Película]. Erma-Film.

- Marischka, E. (Director). (1957). *Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin* [*El destino de Sissi*] [Película]. Erma-Film.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* [Tesis Doctoral, Universitat Jaume I]. <http://hdl.handle.net/10803/10568>
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente*. Universitat Jaume I.
- Martínez Martínez, S. (2021). Análisis de corpus en alemán, español e inglés: estrategias de traducción en SpS. En T. Barceló Martínez, I. Delgado Pugés y F. García Luque (Eds.), *Tendencias actuales en traducción especializada, traducción audiovisual y accesibilidad* (pp. 371-391). Tirant.
- Martínez Martínez, S. y Jung, L. (2021). Film mit Untertitel für Hörgeschädigte in Spanien. Eine Korpus-Studie. *Magazin*, 27, 75-90. <https://doi.org/10.12795/mAGAZin.2019.i27.05>
- Martínez Sierra, J. J. (2010). Approaching the Audio Description of Humour. *Entreculturas: revista de traducción y comunicación intercultural*, 2, 87-103.
- Molina Martínez, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/5263>
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta. Journal des traducteurs. Translators' Journal*, 47(4), 498-512. <https://doi.org/10.7202/008033ar>
- Moreno, A. (2005). Cine alemán en español, cine español en alemán: el trasvase de elementos culturales. En N. Campos Plaza, M. A. García Peinado, E. Ortega Arjonilla y C. Vilvandre de Sousa (Eds.), *El español, lengua de cultura, lengua de traducción. Aspectos teóricos, metodológicos y profesionales* (pp. 585-596). Atrio.
- Napoli, V. (2020). Speech Act (Im)politeness and audiovisual constraints in translation for dubbing: gain, loss, or both? *Journal of Audiovisual Translation*, 3(1), 29-46.
- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation. Theories, Methods and Issues*. Routledge.
- Pinto, D. (2010). Lost in subtitle translations: The case of advice in the English subtitles of Spanish films. *Intercultural Pragmatics*, 7(2), 257-277. <https://doi.org/10.1515/IPRG.2010.012>
- Real Academia Española. (2022). *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es>
- Rentel, N., Reutner, U. y Schröpf, R. (Eds.) (2015). *Lingüística mediática y traducción audiovisual. Estudios comparativos español-alemán*. Peter Lang.
- Romero-Fresco, P. (2006). The Spanish dubbese: A case of (un)idiomatic *Friends*. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 134-151. https://jostrans.org/issue06/art_romero_fresco.pdf

Recursos electrónicos consultados

- RTL News (29 de diciembre de 2021). *Sisi oder Sissi – das ist hier die Frage*. <https://www.rtl.de/cms/sisi-auf-rtl-sisi-oder-sissi-was-ist-richtig-tabakdose-liefert-die-loesung-4875169.html>

Notas

1. Un caso muy significativo es el amplio catálogo que Netflix tiene de series surcoreanas (o *K-dramas*), algo impensable años atrás. Además, la recepción de estos productos en su plataforma debe de ser muy favorable, dado que cada vez incluye más series o programas procedentes de ese país.
2. Otros modelos como la teoría de la relevancia (*Relevance Theory*) han sido también considerados en este sentido, como en el caso de los trabajos de Kovačič (1993), Martínez Sierra (2010), Desilla (2011) o Braun (2016). Todo ello a pesar de que, como explica Desilla (2011: 34), la teoría de la relevancia, aun reconociendo el importante papel de la prosodia y el lenguaje corporal en la interpretación de las expresiones, no fue diseñada para la complejidad semiótica de la comunicación fílmica.
3. *Face* se define como «the public self-image that every member wants to claim for himself, consisting in two related aspects: (a) negative face: the basic claim to territories, personal preserves, rights to non-distraction

[...]; (b) positive face: the positive consistent self-image or ‘personality’ (crucially including the desire that this self-image be appreciated and approved of) claimed by interactants» (Brown y Levinson, 1978/1987: 61).

4. «[...] it is [...] the case that certain kinds of acts intrinsically threaten face, namely those acts that by their nature run contrary to the face wants of the addressee and/or of the speaker. By “act” we have in mind what is intended to be done by a verbal or non-verbal communication, just as one or more “speech acts” can be assigned to an utterance» (Brown y Levinson, 1978/1987: 65).

5. Aunque este apodo se recogió con doble «s» en las primeras películas sobre la vida de la emperatriz, en realidad se escribía solo con una «s». De hecho, así es como lo recoge en su título la serie producida por el grupo de comunicación RTL en 2021. La productora lo confirma por la inscripción encontrada en una caja de rapé que el rey bávaro Luis II regaló a su prima Isabel, y que rezaba: «Angebetete, aufrichtig geliebte Sisi. Niemand auf Erden ist mir so teuer als Du! Ludwig, 24ter Dezember 1881» [«Amada, francamente amada Sisi. Nadie sobre la Tierra me es más querido que tú. Luis. 24 de diciembre de 1881»] (RTL, 2021).