

La oralidad en la subtitulación de productos de ficción lingüística y culturalmente marcados

Orality in the Subtitling of Linguistically and Culturally Marked Fictional Products

Arianna Alessandro^a  0000-0003-4576-439X

Pablo Zamora Muñoz^a  0000-0003-0826-6519

^aUniversidad de Murcia

RESUMEN

La reducción de las marcas de oralidad es una de las estrategias a las que más se recurre en la subtitulación. En este estudio se analiza la traducción de la oralidad prefabricada en productos de ficción marcados en el plano lingüístico y cultural. A tal fin, utilizamos un corpus paralelo bilingüe formado por dos series originales italianas análogas por la temática y el lenguaje empleado, *Romanzo criminale* y *Suburra*, y sus correspondientes versiones meta subtituladas al español peninsular. Asimismo, se estudia si el distanciamiento temporal existente entre la elaboración de los dos productos subtitulados analizados y el diferente formato y canal de distribución empleados —DVD y plataforma *streaming* respectivamente— han influido en la conservación o estandarización de la oralidad en los subtítulos. Los resultados no muestran cambios significativos en las pautas aplicadas en ambos productos, en los que siguen prevaleciendo las convenciones y estrategias tradicionales de la subtitulación.

Palabras clave: subtitulación, rasgos de oralidad, oralidad prefabricada, reducción, estandarización, distancia temporal, formato de distribución

ABSTRACT

The reduction of orality markers is one of the most common strategies used in subtitling. The article deals with the problem of translating prefabricated orality in linguistically and culturally marked fictional products. For this purpose, we analyze a parallel bilingual corpus consisting of two original Italian series, *Romanzo criminale* and *Suburra*, which are similar in terms of the subject matter and varieties of language used, and their corresponding subtitled versions into Peninsular Spanish. We also examine whether the temporal distance between two series analyzed, as well as the different broadcasting format and distribution channel used —DVD and streaming platform respectively— have had an impact on the preservation or standardization of orality markers in the subtitles. The results show no significant changes in the patterns applied in both products, where traditional subtitling conventions and strategies prevail.

Keywords: subtitling, orality markers, prefabricated orality, reduction, standardization, temporal distance, broadcasting format

Información

Correspondencia:

Arianna Alessandro

ariannaalexandro@um.es

Fechas:

Recibido: 09/01/2024

Revisado: 04/07/2024

Aceptado: 07/08/2024

Conflicto de intereses:

Ninguno.

Cómo citar:

Alessandro, A., Zamora Muñoz, P. (2024). La oralidad en la subtitulación de productos de ficción lingüística y culturalmente marcados. *Sendebär*, 35, 161-181.

<https://doi.org/10.30827/sendebär.v35.29896>

1. Introducción

La reducción del discurso escrito respecto al oral es una de las estrategias propias de la subtítulos. Dicha estrategia conlleva habitualmente la supresión, total o parcial, de los rasgos de oralidad presentes en el canal audio de la versión original. Sin embargo, estos rasgos desempeñan un papel esencial en la elaboración de intercambios dialógicos para que estos resulten naturales y verosímiles, contribuyendo a plasmar la denominada ‘oralidad prefabricada’ (Chaume, 2001: 78).

Esta pretendida mimesis de la interacción oral resulta más acentuada en productos de ficción en los que se recurre a sociolectos lingüísticos no estándar, es decir, a rasgos marcados pertenecientes a variedades marcadas en los ejes diafásico, diastrático y diatópico, con el fin de recrear diálogos que se asemejen de forma plausible al habla informal espontánea, contribuyendo a la caracterización de los personajes, fuertemente marcados socioculturalmente, y al desarrollo de la trama.

Dos producciones audiovisuales que se enmarcan en esta tipología son *Romanzo criminale – La serie* (Sollima, 2008-2010) y *Suburra – La serie* (Placido *et. al.*, 2017-2020), las cuales comparten tanto temática —el mundo criminal y los suburbios— como perfil de los personajes principales, cuyas identidades y estatus social han propiciado la inserción, en los intercambios comunicativos, de rasgos propios de variedades lingüísticas informales y bajas, los cuales transmiten al público receptor información sociocultural relevante sobre los personajes. En este sentido, e independientemente de los rasgos lingüísticos concretos empleados en estas series o similares, cabe recordar que el italiano hablado espontáneo es una lengua heterogénea no uniforme en la que muchos de los rasgos coloquiales no están plenamente consolidados en el estándar y están marcados regionalmente (Berruto, 2018).

Con estos supuestos, se presenta un estudio descriptivo-comparativo, centrado en una selección de capítulos de las primeras temporadas de las series mencionadas, cuyo objetivo principal consiste en analizar el tratamiento que reciben los rasgos de oralidad en la subtítulos del italiano al español de productos lingüística y culturalmente marcados, es decir, productos en los que se registra una cantidad significativa de constituyentes lingüísticos que no pertenecen al registro estándar y que desempeñan un papel trascendental en la construcción y recepción del producto de ficción. En concreto, nuestro propósito es averiguar si las tendencias que tradicionalmente imperan en la subtítulos interlingüística de las marcas orales —la reducción parcial, mediante la estandarización (Goris, 1993) o la simplificación, o la reducción total mediante la omisión— rigen también a la hora de subtítulos estos productos marcados. Con este objetivo, se estudia en qué planos lingüísticos de la versión subtítulos al español (en adelante, V.S.E.) se mantienen un mayor número de rasgos propios de la oralidad simulada y, por el contrario, en cuáles se registran más omisiones y sustituciones con respecto a la versión original en italiano (en adelante, V.O.I.). En concreto, se examina cada uno de los planos de forma individualizada con el propósito de ver qué clases de rasgos son los que se han visto más afectados en el paso del modo oral al modo escrito. De esta forma, se plantea un trabajo de corte descriptivista con el cual pretendemos contribuir a estudiar de qué manera las estrategias y pautas de actuación que tradicionalmente gobiernan en la subtítulos interlingüística determinan la conservación o la supresión de estos rasgos y cómo esto repercute en la oralidad del texto meta subtítulos.

Otra cuestión que se aborda en esta investigación está relacionada con dos variables contextuales: la distancia temporal existente en el proceso de subtítulos de las dos series objeto de estudio y el formato empleado para su distribución. El objetivo es averiguar si y de qué manera estos dos factores extralingüísticos han podido influir en el tratamiento de los rasgos de oralidad en las versiones subtituladas, en concreto, si han repercutido en las pautas seguidas por los subtítuladores. Las dos temporadas de *Romanzo criminale – La serie*, producidas por Cattleya y Sky Cinema, se emitieron entre el 2008 y el 2010 en cadenas generalistas de pago: Sky en Italia y Movistar en España; posteriormente se distribuyó en DVD, que es el formato que se ha empleado para el visionado de los capítulos analizados. *Suburra – La serie*, por su parte, fue la primera serie italiana original producida y distribuida por Netflix, en colaboración con Cattleya y Rai Fiction, y sus tres temporadas se emitieron entre 2017 y 2020. En este estudio nos centramos en una selección de capítulo de la primera temporada de ambas series (véase aquí apartado 3).

Se plantea, por tanto, un estudio en el que se combina el análisis de parámetros lingüísticos con aspectos relacionados con los recientes avances tecnológicos, en particular, con el auge de las plataformas en *streaming*, las cuales cuentan con sus propias guías de estilo para la práctica subtítuladora (Pedersen, 2018).

2. Marco teórico

2.1. Oralidad prefabricada y subtítulos

En los guiones escritos de películas y series, se procura recrear una lengua que se asemeje de forma plausible a la conversación espontánea. Este intento de mimesis lingüística se ha denominado oralidad prefabricada (Chaume, 2001: 78), escrito oralizado (Alfieri, 2012: 56) o hablado serial (Tonin, 2014: 215), entre otros términos propuestos por la literatura. La inserción de rasgos orales en los diálogos audiovisuales favorece la inmersión de los espectadores en la ficción (Green, Brock & Kaufman, 2004). Sin embargo, como afirma Baños-Piñero (2014: 430), reflejar la lengua real espontánea en los textos cinematográficos resulta una labor compleja debido a que la oralidad prefabricada se basa en una espontaneidad simulada y nunca se reproducirá plenamente la interacción social; es más, la imitación excesiva del hablado espontáneo puede resultar contraproducente e incumplir el primer estándar de calidad de un producto audiovisual: la comprensión (Chaume, 2005).

Los subtítulos pertenecen al conjunto de códigos semióticos del contenido o significado comunicativo del producto audiovisual, en el cual están estrechamente interrelacionados los canales auditivo y visual y el texto escrito (Gottlieb, 1997; Taylor, 2003; Ramos Pinto, 2018). Las restricciones que implica el medio —esto es, el paso de diálogos orales a subtítulos escritos— repercuten en las elecciones lingüísticas y de traducción, tal y como ha puesto de manifiesto la literatura existente (Gambier & Gottlieb, 2001; Pérez-González, 2009; Guillot, 2010; Díaz Cintas & Remael, 2021, entre otros). Dichas elecciones se ven sometidas a múltiples factores, entre los que destacan las restricciones y exigencias técnicas, espaciales y temporales, que subordinan la subtítulos —la sincronización entre el texto oral original y el texto escrito meta, las limitaciones espacio-temporales, la velocidad de dicción de los actores y la capacidad de lectura del espectador—, junto al respeto de los estándares que rigen una correcta

accesibilidad, legibilidad y usabilidad de los subtítulos por parte del espectador, la aplicación de las convenciones que regulan la práctica subtituladora en una determinada lengua y cultura y el canal de distribución del producto audiovisual (Díaz Cintas, 2012a; Zojer, 2011; Perego & Taylor, 2012; Tonin, 2014; Cerezo Merchán, 2019; Díaz Cintas & Remael, 2021). Estos condicionantes generan que en ese trasvase del medio oral al escrito imperen estrategias orientadas a la reducción y simplificación de algunos elementos lingüísticos considerados prescindibles o superfluos, entre los que destacan algunas marcas de oralidad (Gottlieb, 1997; De Linde & Kay, 1998; Karamitroglou, 1998; Ivarsson & Carrol, 1998; Taylor, 2003; Martí Ferriol, 2013).

La inserción de las marcas de oralidad en las versiones subtituladas se contrapone a los postulados tradicionales vigentes a la hora de garantizar la calidad de un subtitulado, que defienden la necesidad de prescindir de buena parte de los rasgos orales. Los estándares normativos que regulan el subtitulado siguen basándose, en mayor o menor medida, en el *Code of Good Subtitling Practice* de Ivarsson y Carroll (1998), y son numerosos los autores que defienden dichos cánones fundamentándose en la adecuada comprensión, la fluidez de lectura, el trasvase únicamente de la información relevante y el apoyo mutuo entre el canal imagen y audio (Karamitroglou, 1998; Díaz Cintas & Remael, 2021).

En concreto, respecto a la traslación de la oralidad de la banda sonora audio al texto escrito de los subtítulos, Perego y Taylor (2012: 123) destacan la complejidad que supone plasmar todos los matices y las características de la lengua hablada en la subtitulación, por su naturaleza de código escrito. En uno de sus primeros trabajos, Díaz Cintas (2003: 225 y 241) señala que el subtitulador se suele decantar por reelaborar un texto meta homogéneo y uniforme en el que prima la transmisión del contenido a la inserción de las distintas variaciones lingüísticas. Posteriormente, Díaz Cintas y Remael (2007; 2021) destacan que la inclusión excesiva de estos rasgos marcados puede conllevar la creación de subtítulos demasiado extensos y, por consiguiente, ser contraproducente y generar un efecto negativo, puesto que entorpece la lectura fluida del texto. Este desequilibrio informativo debe ser suplido por la audiencia mediante la imagen y la audición de la banda sonora original. Por el contrario, Pedersen (2017: 210 y 220) hace hincapié en que uno de los posibles fallos de la subtitulación concierne a la semántica y la estilística, en concreto a la traslación del registro adecuado, y señala que debe existir una sincronización respecto al registro de lengua entre la imagen, el canal audio y el texto escrito subtitulado. A este respecto, Ramos Pinto (2018: 20) indica que, aunque la neutralización de los rasgos pertenecientes a las distintas variedades lingüísticas no siempre supone necesariamente una merma, debe existir una correlación entre la forma de expresarse oralmente de los personajes y la acción o las situaciones que vehiculan las imágenes, que incluyen la apariencia y el comportamiento de los personajes y la configuración de las escenas, es decir, la situación comunicativa o el contexto sociocultural en el que se desarrolla la acción, puesto que no siempre la imagen puede suplir la ausencia del contenido verbal.

2.2. Oralidad prefabricada y aspectos técnicos de la subtitulación

Otros aspectos que pueden incidir en la neutralización de los rasgos de oralidad están ligados a factores de mecenazgo y a las condiciones técnicas de realización del proceso de subtitulación, tales como el tiempo del que dispone el subtitulador para realizar la traducción, el modo de acceso al producto, la variedad lingüística solicitada por la productora, etc.; asimismo, pueden

afectar a la calidad de la subtitulación las competencias lingüístico-culturales de los traductores (Di Giovanni, 2016; Silvester, 2018).

Los estándares tradicionales respecto al número de caracteres del subtítulo, el tiempo de permanencia en pantalla y, por tanto, los rasgos y recursos lingüísticos mantenidos y omitidos se están viendo parcialmente cuestionados: en un primer momento, por la expansión del DVD (González-Iglesias González, 2011: 212; Orrego-Carmona, 2013: 314) y, actualmente, por el apogeo de las plataformas *streaming* o de vídeo bajo demanda y el auge de los *fansubbing* o subtítulos no profesionales.

En concreto, en estas plataformas es muy usual el empleo de memorias de traducción y glosarios que los traductores y subtituladores comparten en la nube. Estos cambios en la práctica profesional actual permiten agilizar los procesos de traducción, interactuar con el resto de los agentes y cohesionar el léxico que se inserta en el producto filmico o serial, incluidos los idiolectos (Bolaños García-Escribano & Díaz Cintas, 2020; Chaume & De los Reyes Lozano; 2021; Granell & Chaume, 2023). El hecho de que los traductores se ajusten a los glosarios y eviten incoherencias respecto al léxico facilita que los guiones traducidos sean funcionales, en el sentido de que agilizan el flujo de trabajo y evitan errores que pueden conllevar sobrecostes para las empresas productoras (Spiteri Maggiani, 2022).

En cuanto al *fansubbing*, como apuntan varios investigadores, los subtítulos realizados por traductores aficionados pueden estar influyendo en las pautas de la subtitulación tradicional y comúnmente aceptadas. En concreto, se ha observado que en esos productos se suele conservar un mayor número de rasgos orales que en las versiones subtituladas profesionales, incumpliendo en parte algunas de las convenciones que tradicionalmente se siguen en la subtitulación (Ferrer, 2005; McClarty, 2012; Milosevski, 2013; Bruti & Zanotti 2013; Orrego-Carmona, 2016).

En la *Guía de estilo* de las dos variedades del español (peninsular y latinoamericano) de Netflix (2024), en concreto, en las indicaciones respecto al trasvase de las marcas de oralidad en la subtitulación, se señala que el subtitulador debe eliminar en la traducción las redundancias, las repeticiones, las narraciones forzadas y las formas lingüísticas erróneas emitidas deliberadamente por los personajes, a menos que estas sean pertinentes para el desarrollo de la trama; por el contrario, se recomienda conservar el léxico malsonante presente en el texto origen oral y evitar su censura o mitigación en la versión meta escrita.

Por lo que concierne a la sincronía espacial y temporal y la velocidad de lectura, en Netflix la cantidad máxima de caracteres permitidos para cada línea del subtítulo —42— es superior a la que se suele aceptar en el subtitulado estándar convencional para las salas de cine y la distribución en DVD —que oscila entre 32 y 36— o en otras plataformas *streaming* o de vídeo bajo demanda como HBO, cuyo máximo es 37 (Chaume, 2019: 173). Asimismo, el número de caracteres admitidos por segundo es más elevado en los productos de Netflix —17— que en los distribuidos en DVD —15— y en la televisión tradicional —12— (Díaz Cintas, 2012b: 276). Por lo que concierne a la duración máxima de permanencia del subtítulo en pantalla, el número es similar: entre 5 y 7 segundos en Netflix y 6 segundos en DVD (Díaz Cintas, 2003: 149-151; González-Iglesias González, 2011: 213). Baños-Piñero y Díaz Cintas (2018: 324-325) apuntan que la práctica profesional está evolucionando con el avance de las nuevas tecnologías digitales y en la actualidad los subtituladores tienden a completar al máximo el

espacio disponible, aunque esto pueda influir negativamente en la fluidez de lectura por parte del público. También cabe señalar que el público meta actual, especialmente los espectadores pertenecientes a generaciones más jóvenes, está cada vez más acostumbrado a consumir productos subtítulos, lo que implica que posean una mayor agilidad y velocidad de lectura (Díaz Cintas & Remael, 2021).

Por consiguiente, si el número de caracteres permitido en un subtítulo va aumentando y, en concreto, si en los subtítulos de los productos distribuidos por Netflix los estándares aplicados permiten incorporar un mayor número de caracteres respecto a los productos en DVD, cabe suponer que la cantidad de rasgos de oralidad trasvasados en la versión subtitulada de la serie *Suburra*, emitida por esta plataforma, será más elevada que en la versión subtitulada de *Roma criminal*, distribuida en formato DVD.

Respecto a la cantidad de información incluida en los subtítulos, en la *Guía de estilo* de Netflix (2024) no se especifican directrices concretas, a diferencia que en la subtitulación para sordos y personas con discapacidad auditiva, en la que se recomienda incluir todo el contenido del original audio que sea posible y evitar simplificar los diálogos. A este respecto, cabe señalar que Aída Lozano, una de las dos subtituladoras al español de la serie *Suburra*, nos indicó en una comunicación personal que la recomendación por parte de la productora era insertar toda la información posible en el texto escrito, siempre y cuando se respetara la cantidad de caracteres por línea y que la velocidad de lectura exigida fuera la adecuada para permitir la correcta legibilidad de los subtítulos.

3. Metodología y materiales

Para realizar la investigación planteada y lograr los objetivos propuestos, se ha llevado a cabo un estudio descriptivo-comparativo de un corpus paralelo bilingüe formado por las V.O.I. y las V.S.E. de una selección de capítulos extraídos de las primeras temporadas de dos productos de ficción (tabla 1): *Romanzo criminale – La serie* (Sollima, 2008-2010), cuya V.S.E. con el título de *Roma criminal* se ha visionado en formato DVD, y *Suburra– La serie* (Placido *et. al.*, 2017-2020), emitida por Netflix en 2017 tanto en Italia como en España. Ambas series son adaptaciones de sendos largometrajes: *Romanzo criminale* (Placido, 2005) y *Suburra* (Sollima, 2015), respectivamente.

Tabla 1. Materiales que conforman el corpus

<i>Romanzo criminale - La serie</i> (V.O.I) <i>Roma criminal</i> (V.S.E.)			<i>Suburra – La serie</i> (V.O.I) <i>Suburra - La serie</i> (V.S.E.)		
Director y año	Capítulos y temporada	Duración total	Director y año	Capítulos y temporada	Duración total
S. Sollima 2008-2010	n.º 2, 3, 4 y 5 1.ª temporada (2008)	230 min	M. Placido, A. Molaioli y G. Capotondi 2017-2020	n.º 2, 3, 4 y 5 1.ª temporada (2017)	228 min

La elección de estas dos series obedece a varios motivos. En primer lugar, los perfiles de los protagonistas y las tramas son análogos y, por consiguiente, comparables. En segundo lugar, son series en las cuales se escenifica una gran cantidad de situaciones de máxima polémica que se plasman mediante diálogos en los que se verbalizan emociones y conflictos y en los

que, como indican La Forgia y Tonin (2016), se suelen insertar numerosos rasgos de oralidad. Asimismo, se trata de series que están marcadas lingüística y socioculturalmente. Según la clasificación de Alfieri (2012: 62), se trata de productos estilísticamente hipercharacterizados puesto que en los diálogos se introduce una cantidad relevante de rasgos pertenecientes a distintas variedades lingüísticas, incluidas las regionales y dialectales. En los casos concretos de *Romanzo criminale* y *Suburra*, el carácter marcado afecta a los ejes de variación diatópico —hay numerosos rasgos propios del dialecto de Roma, conocido también como romanesco, aunque esté parcialmente italianizado para que resulte comprensible al público nacional—, diafásico —prevalece el registro coloquial— y diastrático —los personajes principales pertenecen a una clase social baja y se mueven en un ambiente marcado por la criminalidad.

Respecto a la extrapolación de datos, debido al tipo de muestras empleadas para llevar a cabo el estudio, esta se ha realizado de forma manual mediante el visionado pormenorizado de los capítulos seleccionados con el fin de localizar y clasificar los diferentes rasgos de oralidad presentes en las V.O.I., por un lado, y las correspondientes soluciones de traducción adoptadas en las V.S.E., por otro. De esta forma, se ha elaborado una base de datos en formato audiovisual (clip de los fragmentos) y escrito (transcripción de los intercambios dialógicos) que nos ha permitido analizar detalladamente la cantidad y el tipo de marcas orales inventariadas y las estrategias a las que se ha recurrido en el proceso de subtitulación al español.

En la tabla 2 se recogen los rasgos de oralidad objeto de análisis. Basándonos en la literatura previa (Chaume, 2001; 2004; Baños-Piñero, 2009), se han seleccionado aquellos rasgos que se consideran más relevantes en los distintos planos lingüísticos para plasmar la oralidad prefabricada consiguiendo así una mimesis plausible del habla espontánea. A este respecto, es necesario realizar algunas puntualizaciones. En el plano morfosintáctico se han incluido los rasgos que forman parte de la norma lingüística social (Palermo, 2010: 241), es decir, rasgos del registro coloquial que no están afianzados en la gramática del italiano estándar y que no son plenamente aceptados por una parte de la población italiana. Para las unidades fraseológicas (en adelante, UF) se han tenido en cuenta únicamente las clases que presentan una mayor frecuencia de uso en la lengua del cine (Zamora, 2014: 128). En cuanto a la diferenciación entre marcadores discursivos e interjecciones, estas últimas cumplen a menudo funciones propias de los marcadores discursivos, sin embargo, por cuestiones metodológicas y de claridad hemos considerado conveniente estudiarlas de forma separada debido al mayor porcentaje de empleo de interjecciones que se registra en italiano, tanto en la interacción social como en el hablado fílmico, en comparación con el español (Zamora & Alessandro, 2016). Por último, por estrategias discursivas nos referimos a enunciados y/o estructuras lexicalizadas que los hablantes emplean exclusivamente en la conversación informal espontánea.

Tabla 2. Rasgos de oralidad marcados objeto de estudio acompañados de algunos ejemplos

PLANOS	RASGOS
Plano fonético-prosódico	<p>Acentos regionales y sociales:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aféresis: <i>una</i> > <i>'na</i>; <i>questi</i> > <i>'sti</i>. • Rotacismo: <i>soldi</i> > <i>sòrdi</i>; <i>volta</i> > <i>vorta</i>. • Apócope: <i>stare/avere</i> > <i>stà/avè</i>; <i>mangiare</i> > <i>magnà</i>. • Asimilación consonántica: <i>perché</i> > <i>pecché</i>. • Degeminación del fonema vibrante vibrante [rr] en posición intervocálica (en italiano: <i>scempiamento</i>): <i>guerra</i> > <i>guera</i>. • Ausencia de diptongo: <i>buono</i> > <i>bòno</i>; <i>cuore</i> > <i>còre</i>.

PLANOS	RASGOS
Plano morfosintáctico	<p>Rasgos morfosintácticos de registro coloquial:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dislocaciones a derecha e a izquierda: <i>Te la diamo noi un po' di roba buona; I soldi te li puoi pure tene'.</i> • Pronombre <i>te</i> en lugar de <i>tu</i>: <i>Che c'hai te?</i> • Verbo <i>averci</i>: <i>Che c'ha scritto sulla lavagna?</i> • Co-presencia de los pronombres complementos indirecto tónico y átono a <i>me mi</i>: <i>A te che ti piace?</i> • Verbos pronominalizados: <i>Che cazzo ti ridi?</i> • Neutralización del subjuntivo por el indicativo: <i>C'era bisogno che mi sparavano?</i> <p>Rasgos morfosintácticos del italiano popular romanesco:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Empleo de <i>a</i> alocutivo delante de nombres propios o apodos: <i>A Dandi, io so leggere!</i> • Desinencias de las formas de la primera persona plural en <i>-amo</i>, <i>-emo</i>, <i>-imo</i>: <i>andiamo > 'nnamo; vediamo > vedemo; veniamo > venimo</i> • Abreviación del triptongo para facilitar la pronunciación: <i>gli amici suoi > gli amici sua.</i>
Plano léxico	<p>Léxico coloquial y argot: <i>roba/robba; gabbio; testoni; ferro; madama.</i></p> <p>Unidades fraseológicas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Locuciones: <i>Bersi il cervello.</i> • Enunciados fraseológicos: <i>Ma che ne sai te!?</i> <p>Léxico malsonante: <i>cazzo; pezzo di merda; stronzo; vaffanculo.</i></p>
Plano pragmático	<p>Marcadores discursivos: <i>ecco, guarda, vedi, senti.</i></p> <p>Interjecciones: <i>oh, eh, ah, eh no, eh sì.</i></p>
Plano textual	<p>Titubeos: <i>Quindi seee... seee mi vuole... telefonareeeee... / Come... come informatore?</i></p> <p>Repeticiones léxicas: <i>Ti pago ti pago; No no; Vai vai.</i></p> <p>Estrategias discursivas: <i>Zitto, devi stare zitto!</i></p>

4. Resultados y discusión

Presentamos a continuación los resultados del estudio. En primer lugar, se exponen y analizan los datos cuantitativos. Este análisis se completa con un último apartado en el que, mediante muestras textuales ejemplificativas extraídas del corpus, ilustramos las pautas y estrategias más relevantes que han imperado en los procesos de subtítulos de los dos productos analizados.

4.1. Análisis cuantitativo

4.1.1. Resultados globales

En la tabla 3 se indica, para cada rasgo, el número de ocurrencias en las V.O.I. y en las V.S.E. —en estas últimas se incluyen precedidos por el signo de ‘más’ (+) los casos de compensación que se han detectado—; asimismo, se muestran los porcentajes de conservación/compensación de los rasgos de oralidad que se han inventariado en cada una de las versiones subtítuladas con respecto a las versiones originales.

Tabla 3. Número de ocurrencias de los rasgos analizados en las V.O.I. y en las V.S.E. (sumando los casos de compensación) y porcentaje de conservación/compensación en las V.S.E.

Planos	Tipo de rasgo	<i>Romanzo criminal</i> / <i>Roma criminal</i>			<i>Suburra</i> / <i>Suburra</i>		
		V.O.I.	V.S.E.	% V.S.E.	V.O. I.	V.S.E.	% V.S.E.
Fonético-fonológico	Rasgos fonético-prosódicos	368	0	0 %	166	0	0 %
Morfosintáctico	Rasgos morfosintácticos	241	0	0 %	95	0	0 %
Léxico	Léxico coloquial y argot	112	29 +29	51,7 %	41	12 +27	95,1 %
	Léxico malsonante	237	163 +20	77,2 %	139	109 +5	82 %
	Locuciones	123	80	65 %	31	16	51,6 %
	Enunciados fraseológicos	49	38	77,5 %	17	10	58,8 %
Pragmático	Marcadores discursivos	264	180 +8	71,2 %	148	110 +15	84,4 %
	Interjecciones	165	29	17,4 %	99	26	26,2 %
Textual	Títubeos	11	1	9 %	2	1	50 %
	Repeticiones léxicas	40	26	65 %	22	3	13,6 %
	Estrategias discursivas	43	33	76,7 %	8	6	75 %
N.º total de rasgos		1653	636	38,4 %	768	340	44,2 %

En las V.O.I. se aprecia una diferencia notable en el número de marcas orales inventariadas en las dos series, muy superior en *Romanzo criminal* —1653— en comparación con *Suburra* —768—. En cuanto a la tipología, se ha registrado, aunque en distinta proporción, una cantidad significativa de rasgos pertenecientes a los planos fonético-prosódico, morfosintáctico, léxico y pragmático. Por el contrario, la inserción de rasgos orales en el plano textual resulta más limitada.

En las V.S.E., el porcentaje de marcas orales preservadas o compensadas es relativamente exiguo: 38,4 % en *Roma criminal* y un porcentaje ligeramente superior, el 44,2 %, en *Suburra*. Sin embargo, *Roma criminal* resulta ser un producto en su conjunto más marcadamente oral debido al mayor número de rasgos orales que se han inventariado en la V.O.I. en comparación con la versión original de *Suburra* (tabla 4), factor que ha incidido en la versión meta subtitulada. Como se observa en la tabla 4, el número total de ocurrencias y la frecuencia de uso de marcas orales en la versión original de *Romanzo criminal* son muy superiores respecto a *Suburra*. Esta proporción se mantiene en las versiones subtituladas.

Tabla 4. Número de ocurrencias y frecuencia de uso de rasgos de oralidad en las V.O.I. y en las V.S.E.

<i>Romanzo criminal</i> / <i>Roma criminal</i>		<i>Suburra</i>	
N.º rasgos V.O.I. / Frecuencia de uso	N.º rasgos V.S.E. / Frecuencia de uso	N.º rasgos V.O.I./ Frecuencia de uso	N.º rasgos V.S.E. / Frecuencia de uso
1653 / 1 cada 15 s	636 / 1 cada 36 s	768 / 1 cada 29 s	340 / 1 cada 1 min 7 s

Por lo que se refiere a la compensación, tanto la tipología como el número de rasgos incluidos en las V.S.E. es similar, aunque se observa cierta disparidad en la distribución: el número de términos coloquiales y de argot es semejante; en cambio, la cantidad de expresiones malsonantes es superior en *Roma criminal* y el número de marcadores discursivos es mayor en *Suburra*. Cabe señalar que los subtituladores de ambas series no se han decantado por aplicar la técnica de la compensación por lo que respecta a las unidades fraseológicas, las interjecciones, las repeticiones léxicas y las estrategias discursivas (tabla 3).

De forma global, la proporción de conservación/compensación de los rasgos de oralidad en sendas series se ajusta a las pautas de actuación que gobiernan en la subtitulación en español, resultando incluso algo inferior. A este respecto, Díaz Cintas (2003: 203), en términos cuantitativos, señala que en los subtítulos anteriores al auge de las plataformas *streaming* se suele reducir alrededor del 40 % del contenido lingüístico global que se verbaliza en la versión original audio. Respecto al proceso de subtitulación del italiano al español, Romero (2005: 250-252), en un estudio sobre el filme italiano *Il postino* (1995), cuyo protagonista se expresa en un italiano estándar combinado con numerosos rasgos de la variante regional del dialecto napolitano, indica que se ha conservado únicamente el 35,5 % de los rasgos marcados en los ejes diatópicos, diastráticos y diafásicos. Dicha proporción es muy similar a la que se registra en las dos series objeto de nuestro estudio.

4.1.2. Plano fonético-prosódico y plano morfosintáctico

En la tabla 3 se observa que los rasgos pertenecientes a los planos fonético-prosódico y morfosintáctico se han omitido en su totalidad. En el sistema lingüístico y cultural italiano dichos planos se combinan y van asociados, puesto que son rasgos pertenecientes a variedades diastráticas y diafásicas medias y bajas marcadas en diatopía. En las series objeto de nuestro estudio la inserción de estos tipos de marcas orales sirve tanto para caracterizar a los personajes, que en su mayoría están marcados socioculturalmente y son de origen romano, como para ambientar la trama. De hecho, resulta significativo que el número de rasgos morfosintácticos inventariados es muy superior al que se suele registrar en los productos cinematográficos y seriales italianos contemporáneos cuyas tramas y personajes no están tan marcados en el plano sociocultural (Zamora, 2018: 213; Gualdo & Zamora, 2019: 459).

Por lo que se refiere específicamente al plano fonético-fonológico, la omisión de estas marcas de oralidad se explica por la complejidad que supone el trasvase de marcas diatópicas y dialectales en el proceso de traducción. En el caso concreto de la subtitulación, como indica Díaz Cintas (2003: 223-225), esa dificultad se incrementa por la imposibilidad de plasmar los rasgos prosódicos y paralingüísticos del canal oral en el soporte escrito; igualmente, cabe destacar que el espectador puede recabar parte de la información que contienen dichos rasgos mediante la pista sonora original (Lorenzo García, 2001: 15), aunque esto está supeditado a las combinaciones lingüísticas involucradas en el proceso de subtitulación.

Respecto al plano morfosintáctico, la supresión de los rasgos correspondientes obedece, por un lado, a la tendencia a la estandarización lingüística que impera tanto en el doblaje como en la subtitulación (Goris, 1993; Zaro Vera, 2001), y, por otro lado, al hecho de que en la lengua española no existe una diferencia tan notable en este plano entre el registro coloquial y el registro estándar como tiene lugar en italiano (Zamora, 2021: 50) y, por consiguiente, estos rasgos diastráticos y diafásicos no poseen rasgos análogos en la lengua meta.

4.1.3. Plano léxico

En el plano léxico se observa que en ambos subtítulos el porcentaje de expresiones coloquiales y de argot que se ha conservado/compensado resulta bastante significativo: el 51,7 % en *Roma criminal* y el 95,1 % en *Suburra* (tabla 3). De todas formas, aunque en *Suburra* el porcentaje es bastante más elevado que en *Roma criminal*, la cantidad de voces y secuencias en ambos productos subtítulos es muy similar en números absolutos. Asimismo, es el tipo de rasgo que más se compensa. Esta pauta de actuación se corresponde con las tendencias que gobiernan en la traducción para el doblaje, en el cual es muy usual conservar y añadir este tipo de lenguaje, incluso sobrecargando la versión meta (Paloma, 1999: 90; Baños-Piñero, 2010: 208). Por otro lado, estos resultados coinciden con los extraídos por Ortiz García (2019) en su análisis de la versión subtítulo al español de la serie estadounidense *The Wire*. En dicho producto, cuya trama gira en torno al tráfico de drogas y cuyos personajes pertenecen al mundo policial y criminal, el autor constata la tendencia a conservar los términos coloquiales y de argot porque, dados el perfil de los personajes y el entorno en el que se desenvuelven, resultan naturales y verosímiles para el público meta.

Sin embargo, en las V.S.E. objeto de nuestro estudio se constatan igualmente bastantes casos de omisión y estandarización de esta clase de voces, en especial en *Roma criminal*. Es probable que estas estrategias se deban, al menos en parte, a las dificultades que conlleva la traducción de estos recursos, puesto que son fenómenos lingüísticos sumamente idiosincrásicos del idioma original, los cuales están estrechamente ligados a las particularidades del habla de grupos socioculturales muy concretos y determinados (Mattiello, 2009; García Luque, 2016). Asimismo, como indica Travalía (2012) refiriéndose al doblaje, el recurso a la estandarización y omisión evita una excesiva domesticación de los textos de llegada que podría resultar contraproducente. Una película doblada o subtítulo repleta de argot propio de la cultura meta puede generar que el espectador advierta una contradicción entre la situación comunicativa y la imagen que se ve en la pantalla, por un lado, y el lenguaje empleado en el canal audio, por otro. Por su parte, Martínez Sierra (2022) considera que en las versiones dobladas no es necesario reproducir la totalidad de los rasgos sociodialectales presentes en el texto origen porque los códigos paralingüísticos que se transmiten por el canal imagen contribuyen a construir la identidad de los personajes.

Por lo que respecta al léxico malsonante, el porcentaje que se ha conservado o compensado resulta muy elevado: el 72,2 % en *Roma criminal* y el 82 % en *Suburra* (tabla 3). A pesar de que hay estudios en los que se constata una tendencia a la neutralización de este recurso en la subtítulo por su escaso valor narrativo y su mayor efecto ofensivo en el medio escrito respecto al oral (Ivarsson & Carrol, 1998; Díaz Cintas, 2003; Barrera-Rioja, 2023), esta pauta está en consonancia con la propensión actual de preservar en las versiones meta dobladas al español la mayor parte del léxico soez presente en las versiones originales (Valdeón, 2020). Respecto a la subtítulo, Ávila Cabrera (2015: 51), en un estudio diacrónico sobre la subtítulo al español de una selección de películas de Tarantino en DVD, demuestra que en los productos más recientes y actuales existe una fuerte tendencia a una menor mitigación del lenguaje malsonante y tabú. El mismo estudioso (Ávila Cabrera, 2023) en una publicación posterior refrenda esta inclinación a conservar el léxico soez en la subtítulo al español. Asimismo, Bolaños García-Escribano (2017: 235), en el análisis de la subtítulo al español de la película canadiense *Los amores imaginarios*, constata que en la versión española se man-

tiene gran parte del léxico malsonante e incluso se insertan vulgarismos que no están presentes en el texto origen con el fin de compensar otros rasgos orales omitidos. Igualmente, la inclinación a preservar el léxico soez en la subtitulación coincide con los resultados de Briechle y Duran Eppler (2019), las cuales demuestran, en relación al hipotético mayor rechazo que produce el lenguaje soez en su transmisión escrita en comparación con su empleo en la interacción oral, es decir, en el subtítulo respecto al doblaje, que el público receptor manifiesta el mismo grado de aceptación en ambas modalidades de traducción audiovisual, factor que justificaría la conservación de los términos malsonantes en el subtulado. Circunscrito a la subtitulación de las dos series objeto de nuestro estudio, en *Suburra*, producida por Netflix, se constata un menor grado de eufemización en comparación con *Roma criminal*. En esta plataforma, en su *Guía de estilo* (Netflix, 2024), se recomienda a los traductores que mantengan el lenguaje soez presente en la versión original audio. Esta línea de actuación podría estar supeditada al tipo de espectador destinatario de los productos de Netflix, los cuales pertenecen a una franja de edad menor que la del público del DVD o de las cadenas de televisión tradicional, destinados a generaciones más adultas y menos acostumbradas, en principio, a escuchar y, sobre todo, a leer términos propios del lenguaje soez y ofensivo.

Siguiendo con el análisis del plano léxico, cabe indicar que en la traslación de las unidades fraseológicas se percibe un comportamiento parcialmente desigual. En *Roma criminal* se ha mantenido un número relativamente alto de locuciones, 65 %, y una cantidad muy elevada de enunciados fraseológicos, 77,5 %, mientras que en *Suburra* dicha cuantía es más reducida: el 51,6 % y el 58,8 %, respectivamente (tabla 3). El alto porcentaje de omisiones de locuciones puede que derive de la resistencia que estas ofrecen a la traducción (Richard, 2012: 160). En concreto, estos fraseologismos en muchas ocasiones remiten a acontecimientos históricos, imágenes conceptuales o imaginarios metafóricos que son divergentes en los dos idiomas, factor que dificulta encontrar el equivalente acuñado en la lengua meta. Por lo que concierne al mayor porcentaje de preservación en los textos meta de los enunciados fraseológicos, especialmente en *Roma criminal*, puede deberse a que la traslación de este tipo de unidades, que aquí incluimos en el plano léxico aunque tengan un significado y un valor funcional pragmáticos, resulta menos compleja que la traducción de las locuciones, cuyo significado semántico suele ser más específico. El subtitulador cuenta con un amplio abanico de enunciados fraseológicos funcionalmente equivalentes en la lengua meta.

4.1.4. Plano pragmático

El porcentaje de conservación/compensación de marcadores discursivos es muy alto y parejo en los dos productos meta: el 71,2 % en *Roma criminal* y el 84,4 % en *Suburra*; contrariamente, se ha mantenido una cantidad muy limitada de interjecciones: el 17,4 % y el 26,2 % respectivamente (tabla 3). Estos datos están en sintonía con los resultados de Rica Peromingo (2014: 196) quien, en su análisis del subtulado al español de la trilogía de *El padrino*, observa que en las versiones meta se suprime una cantidad relevante de interjecciones presentes en los textos origen y, por el contrario, se conserva un mayor número de otros tipos de marcadores discursivos. Asimismo, coinciden parcialmente con los resultados de Calvo Rigual (2015: 244), el cual destaca que en la traducción al español de la serie italiana *Il commissario Moltalano* se ha omitido el 40 % de los marcadores discursivos, en los que están incluidas las interjecciones.

Por consiguiente, podemos concluir que en las series objeto de nuestro estudio, por una parte, no se han seguido los postulados de Karamitroglou (1998), el cual recomienda la omisión de marcadores discursivos en los subtítulos; por otra, no se reflejan las pautas de actuación seguidas por la mayoría de subtituladores españoles, el 90 % de los cuales declara que suelen eliminar los marcadores discursivos (Martínez Sierra, 2019: 113-114). Por lo que concierne a la supresión de las interjecciones primarias, se ha seguido la tendencia, ampliamente extendida en la subtitulación, de omitir estos recursos por considerar que no aportan información referencial relevante, siendo su significado principalmente pragmático y pudiéndose inferir, al menos en parte, de las imágenes y el contexto en el que se desarrolla la trama del producto audiovisual. En la combinación lingüística italiano-español, el diferente tratamiento que han recibido las interjecciones con respecto a los marcadores discursivos está en estrecha relación con el hecho de que, como se ha indicado anteriormente, en español el empleo de las primeras es más reducido en comparación con el italiano, tanto en la lengua del cine como en la conversación espontánea, de manera que su función a menudo la desempeñan otras clases de marcadores discursivos (Zamora & Alessandro, 2016).

4.1.5. Plano textual

En el plano textual, los datos de las V.O.I. confirman que los productos seriales italianos suelen estar sometidos a un filtro textual (Alfieri, 2012) que origina que los guionistas eviten insertar rasgos orales pertenecientes a este plano con el objetivo de facilitar la fluidez de los diálogos y la comprensión por parte del espectador. Esta tendencia se observa tanto en el doblaje como la subtitulación en la mayor parte de las combinaciones lingüísticas (Kozloff, 2000: 18). De hecho, nuestros resultados constatan que el número de titubeos en las V.O.I. es muy restringido y en gran parte han sido eliminados en las dos versiones subtituladas (tabla 3). Contrariamente, la cantidad de repeticiones léxicas inventariadas en la V.O.I. de *Romanzo criminale* es relativamente alta así como el porcentaje de conservación en la V.S.E. (65 %) (tabla 3). Estos datos coinciden con los resultados Valdeón (2011: 229) el cual, en un estudio sobre el doblaje de un conjunto de series inglesas al español, demuestra que las repeticiones léxicas suelen preservarse; esta pauta de actuación obedece al hecho de que este tipo de duplicación, a diferencia de los titubeos, contribuyen a reforzar la información y, en vez de obstaculizar la comprensión, la facilitan. En *Suburra*, en cambio, la cantidad de repeticiones léxicas que se ha registrado en la V.O.I. es muy inferior y en la V.S.E. se ha suprimido casi la totalidad (tabla 3). El número elevado de omisiones en *Suburra* puede deberse a las restricciones espaciales que rigen en la subtitulación y se ajusta a las pautas que habitualmente siguen los subtituladores españoles, de hecho, el 89 % afirma que siempre o habitualmente omiten las repeticiones en las versiones meta (Martínez Sierra, 2019: 108).

Por lo que concierne a las estrategias discursivas, como ocurre con otras marcas de oralidad, el número de ocurrencias es muy superior en la V.O.I. de *Romanzo criminale* en comparación con *Suburra*, aunque el porcentaje mantenido en las V.S.E. sea similar y bastante elevado en ambas series: el 76,7 % y el 75 %, respectivamente (tabla 3). Esta pauta de actuación contrasta con los postulados de las convenciones tradicionales de la subtitulación, que recomiendan la modificación, simplificación y reducción formal de estas estructuras sintácticas.

4.2. Muestras de las pautas y las estrategias observadas

Una vez presentados y analizados los resultados cuantitativos, en este subapartado examinamos una selección de muestras textuales extraídas del corpus para ejemplificar el tratamiento que han recibido los rasgos de oralidad presentes en los dos productos objeto de estudio, con el propósito de concretar las pautas de actuación y las estrategias más relevantes seguidas en la subtitulación, recogidas y discutidas en el apartado anterior (cfr. 4.1).

En los planos fonético-prosódico y morfosintáctico, como se ha indicado anteriormente (cfr. 4.1.2.), no se ha conservado/compensado ninguna marca (tabla 3), prevaleciendo el recurso a la estandarización (reducción parcial) o directamente a la omisión (reducción total). En concreto, se observa la estandarización de la aféresis del adjetivo demostrativo *'sti* ('estos') y del artículo indeterminado *'na* ('una') (ejemplo n.º 1). Lo mismo ocurre con el rotacismo en el artículo *ar* y la palabra *vorta* ('vez') y la apócope en el infinitivo *fissa* ('mirando') (ejemplo n.º 2). Respecto al plano morfosintáctico, se estandariza el verbo *averci* del ejemplo n.º 1 y el indicativo *pare che me sta* en el ejemplo n.º 2, con el empleo en español del subjuntivo, igual que ocurre con la forma pronominal marcada diatópica y diastráticamente *me*. Igualmente, en el plano léxico se observa en el ejemplo n.º 1 la estandarización del adverbio de tiempo *mo* ('ahora'); por otro lado, se observa un caso de compensación mediante la inserción en una estructura coloquial de un término malsonante ausente en la V.O.I. ('¿A que te meto una hostia?'). En el ejemplo n.º 2 se conserva la locución *fare la predica* ('echar la bronca'). En el plano pragmático se omiten la interjección *oh* y el marcador discursivo *lo vedi* (ejemplo n.º 1). En el plano textual, se observa la conservación de la estrategia discursiva *Sta' buono, Bufalo, sta' buono* ('Tranquilo, Bufalo, tranquilo'), que implica asimismo mantener la repetición (ejemplo n.º 1).

1.

- BUFALO: Io non c'ho più un vestito. È da mesi che giro co' 'sti jeans.
 - DANDI: Oh, lo vedi, mo me lo spiego, me la sentivo 'na puzza strana io qua dentro.
 - BUFALO: Adesso ti faccio male.
 - LIBANO: Sta' buono, Bufalo, sta' buono. Bufalo c'ha ragione.
- (Romanzo criminale V.O.I., capítulo 4, TCR: 03:20)

- BUFALO: Yo ya no tengo ropa. / Llevo un mes con estos vaqueros.//
- DANDI: Ahora me lo explico. / Ya decía yo que aquí dentro se olía mal.//
- BUFALO: ¿A qué te meto una hostia?//
- LIBANÉS: Tranquilo, Bufalo, tranquilo.// Bufalo tiene razón.//

(Roma criminal V.E.S., capítulo 4, TCR: 03:20)

2.

- AURELIANO: Pare che me sta a fissa da là dentro. Mi vorrebbe fa' la predica come ar solito.
 - LIVIA: Questa vorta la farebbe a tutti e due.
- (Suburra V.O.I., capítulo 5, TCR: 49:25)

- AURELIANO: Es como si me estuviera mirando desde ahí dentro. / Y me quisiera echar la bronca, como siempre.//
- LIVIA: Esta vez nos la echaría a los dos.//

(Suburra V.E.S., capítulo 5, TCR: 49:25)

En las V.O.I. los recursos propios del plano léxico resultan más numerosos en *Romanzo criminale* que en *Suburra* (tabla 3). Si nos fijamos en las V.S.E., el tratamiento que reciben

el léxico coloquial y el argot se diferencia en los dos productos. En *Suburra* se ha tendido a conservar o a añadir, a través de la compensación, una mayor cantidad de estos términos, el 95,1 %, mientras que en *Roma criminal* el 51,7 %. A este respecto, en el ejemplo n.º 3 se aprecia, por un lado, que se mantiene el verbo coloquial *acchiappare* con el equivalente acuñado ‘pillar’ y, por otro lado, la inserción, mediante la compensación, del sustantivo coloquial ‘tipo’ para traducir el sustantivo estándar *uno*. Asimismo, como destacamos en el apartado 4.1.3., el lenguaje malsonante resulta un recurso muy frecuente en la V.S.E. En el ejemplo n.º 3 se puede observar el empleo del término malsonante ‘coño’ para traducir el sustantivo *impicci*, de registro coloquial y marcado diatópicamente, al pertenecer a la variante regional del romanesco. Por lo que concierne a las unidades fraseológicas, el porcentaje de locuciones que se han preservado en las versiones meta es bastante similar en ambos productos: en *Roma Criminal* el 65 % y en *Suburra* el 51,6 %. En el ejemplo n.º 4 se constata la conservación de la locución malsonante *andare a puttane*, mientras que en el ejemplo n.º 3 se estandariza la locución coloquial *essere nei casini* (‘tener un problema’). Asimismo, por otra parte, se observa la omisión del titubeo en el ejemplo n.º 4 (*de... della società*).

3.

—LELE: Sono nei casini, Aurelià. E se m’acchiappano, mi fanno male.

—AURELIANO: Che impicci hai fatto?

—LELE: Devo trenta mila a uno.

(Suburra V.O.I., capítulo 4, TCR: 03:09)

—LELE: Tengo un problema, Aureliano. / Y si me pillán, esta vez me harán daño.//

—AURELIANO: ¿Qué coño has hecho?//

—LELE: Le debo 30000 a un tipo.//

(Suburra V.E.S., capítulo 4, TCR: 03:09)

4.

—BUFFONI: Non è solo questo, Fre’. La storia qua de... della società tutti insieme sta andando a puttane. Il Libanese si è bloccato e non fa che parlà de idee, de investimenti.

(Romanzo criminale V.O.I., capítulo 2, TCR: 27:23)

—BUFFONI: No es solo por eso, Frío. // Eso de que todos formamos una sociedad / es una puta mierda.// Y el Libanés no para de hablar / de ideas y de inversiones.//

(Roma criminal V.S.E., capítulo 2, TCR: 27:23)

En el plano pragmático, como hemos indicado en el estudio cuantitativo y se puede apreciar en el ejemplo n.º 5, se ha tendido a conservar/compensar un porcentaje elevado de marcadores discursivos en las dos versiones titulada: *vabbè* se mantiene recurriendo al marcador español ‘vale’. Por el contrario, se ha suprimido un número relevante de interjecciones, las cuales, en algunos casos, se han sustituido en el texto meta por otro tipo de marcador discursivo, como se aprecia en el ejemplo n.º 5 en el que la interjección italiana *oh* ha sido reemplazada por el marcador discursivo español *oye*.

5.

—SPADINO: Oh, che cazzo fai?

—ANGELICA: Mi hai lasciato da sola come se ero una stronza!

—SPADINO: C’ho avuto una giornata di merda, vabbè?

(Suburra V.O.I., capítulo 2, TCR: 35:41)

- SPADINO: Oye, ¿qué coño haces?/
 —ANGELICA: Me has dejado sola.//
 —SPADINO: He tenido un día de mierda, ¿vale? //

(*Suburra* V.E.S., capítulo 2, TCR: 35:41)

5. Conclusiones

En la presente investigación se han analizado las principales pautas y tendencias que han regido en la subtitulación al español de los rasgos de oralidad de dos series italianas: *Romanzo criminale* y *Suburra*. Se trata de productos que tanto en las tramas como en los perfiles de los personajes presentan semejanzas —lo que propicia que estén lingüística y culturalmente marcados en los ejes diatópico, diafásico y diastrático— y diferencias —distancia temporal en su producción y subtitulación y distintos formatos de distribución—.

En cuanto al objetivo general del estudio, los resultados globales permiten apreciar que en el proceso de subtitulación al español de los rasgos de oralidad de ambas series, a pesar del papel fundamental que estos desempeñan en la confección de productos estilísticamente hipercaracterizados (Alfieri, 2012: 62) como son los que aquí nos ocupan, la tendencia es a mantener las pautas de actuación del subtítulo tradicional, predominando la omisión y la estandarización, aunque con algunas diferencias dependiendo de los planos lingüísticos (tabla 3).

En concreto, se ha podido constatar que la totalidad de las marcas orales pertenecientes a los planos fonético-fonológico y morfosintáctico se han omitido. Al igual que ocurre en el doblaje (Chaume, 2004; Baños-Piñero, 2010; Mantarro, 2010; García Luque, 2020), en estos planos observamos que estas marcas se suprimen también en la subtitulación, sin que los subtítuloadores hayan optado por incorporar rasgos fonético-fonológicos que están afianzados en el habla informal espontánea meta (p. ej.: ‘acabao’, ‘pa’ na’’) y a los que se suele recurrir tanto en las producciones propias como, en menor medida, en los productos doblados (Baños-Piñero, 2009). En este sentido, como observa Romero (2013: 242), «[...] el criterio de corrección lingüística utilizado en el doblaje para defender ciertas exclusiones de rasgos coloquiales, [en la subtitulación] es mucho más rígido precisamente porque su naturaleza escrita no admite ciertas expresiones que en el doblaje pudieran estar aceptadas»; por tanto, es posible que estas marcas se consideren excesivamente informales para poder insertarlas en un texto escrito. En el plano léxico, se ha mantenido un porcentaje elevado de expresiones propias del registro coloquial y de argot; asimismo, se ha preservado el léxico malsonante. En la traslación de locuciones y enunciados fraseológicos, se ha tendido a conservar un poco más de la mitad de las primeras y un porcentaje relevante de los segundos. Por otro lado, se ha constatado que los casos de compensación en este plano se limitan al léxico coloquial, de argot y al lenguaje malsonante, mientras no se ha registrado ninguno en las locuciones ni en los enunciados fraseológicos. En este sentido, se observa que, igual que suele ocurrir en el doblaje, también en la subtitulación se sobrecarga el plano léxico confirmando la afirmación de Chaume (2001: 85): «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales basa sus cimientos en la emulación del léxico oral espontáneo». En el plano pragmático, se han mantenido y añadido, mediante la compensación, una cantidad elevada de marcadores discursivos; por el contrario, se ha eliminado un número significativo de interjecciones a causa de las estrategias de estandarización y reducción que imperan en la subtitulación. Por lo que concierne al plano textual, se percibe una diferencia

parcial en los dos productos analizados: en ambas versiones meta se ha preservado más del 70 % de las estrategias discursivas; por el contrario, en *Roma criminal* se ha mantenido un alto porcentaje de repeticiones léxicas, mientras que en *Suburra* se han omitido en su mayoría.

Si nos fijamos en los resultados globales, vemos que en ambos productos se pierde una media del 60 % de los rasgos de oralidad, por lo que, en relación con el primer objetivo de nuestro estudio, podemos afirmar que también en productos lingüística y culturalmente marcados predomina la tendencia a la estandarización y la aplicación de las convenciones de reducción propias del subtítulo. Dichas estrategias pueden generar una pérdida respecto a la caracterización de los personajes y al contexto en el que se desarrolla la trama, aunque en parte se compensa con la información vehiculada por las imágenes y situaciones representadas, tal y como afirma Martínez Sierra (2022). De todas formas, la mayor o menor conservación/compensación depende del tipo de rasgo y del plano lingüístico al que pertenece.

Por lo que concierne al distanciamiento temporal existente en la elaboración de los subtítulos de ambos productos y al formato de distribución, se puede afirmar que en *Suburra*, la serie más reciente, producida y emitida por Netflix en 2017, el porcentaje de marcas orales que se ha mantenido/compensado en la V.S.E. respecto a V.O.I. es ligeramente superior en comparación con *Roma criminal*, la serie más antigua y distribuida en formato DVD: el 44,2 % y el 38,4 %, respectivamente (tablas 3 y 4). El mayor porcentaje de preservación que se registra en *Suburra* podría representar una señal de que en las nuevas plataformas, en las que la longitud del subtítulo y el número de caracteres por segundo son superiores en comparación con el subtítulo tradicional, haya cierta inclinación a conservar un mayor número de rasgos orales, sobre todo de tipo léxico, procurando ofrecer subtítulos más cercanos al hablado espontáneo. De todas formas, la diferencia respecto a la cantidad de marcas orales preservadas en los productos aquí analizados no es significativa. Por consiguiente, el distanciamiento temporal en la producción y difusión de la V.S.E. de ambas series y los distintos formatos de distribución empleados no han conllevado cambios sustanciales en las pautas de subtitulación de los rasgos de oralidad, en las que, en líneas generales, siguen rigiendo las convenciones tradicionales de la subtitulación.

Para profundizar en los resultados del presente estudio, en futuras investigaciones sería preciso ampliar y diversificar el corpus objeto de análisis con la finalidad de recabar una mayor cantidad de datos que consientan establecer con más fiabilidad las pautas de actuación que siguen los subtítuladores españoles. Asimismo, resultaría de gran interés realizar un estudio similar con productos subtítulos más recientes y comparar los resultados extraídos con los del presente estudio para ver si los cambios en la práctica profesional actual vinculada al auge de las plataformas en *streaming* y al trabajo en la nube afectan al tratamiento de los rasgos de oralidad. Igualmente, sería aconsejable confrontar las tendencias que rigen en la subtitulación de este tipo de productos con las que imperan en la subtitulación de productos cuyas tramas y personajes no estén lingüística y socioculturalmente marcados. Finalmente, debido a la naturaleza multimodal del texto audiovisual como un sistema en el que confluyen diferentes códigos de significación, sería pertinente realizar un estudio que combine el análisis de los rasgos lingüísticos con aspectos vehiculados por los elementos visuales (cinésicos, proxémicos, etc.) y suprasegmentales, que pueden servir de soporte o compensación en relación con la pérdida de marcas orales.

Bibliografía

- Alfieri, G. (2012). La fiction tra italiano modello e modelli di italiano. Dal teleromanzo alla soap opera. En M. Gargiulo (Ed.), *L'Italia e i mass media* (pp. 51-76). Aracne.
- Ávila Cabrera, J. J. (2015). An account of the subtitling of offensive and taboo language in Tarantino's screenplays. *Sendebare*, 26, 37-56. <https://doi.org/10.30827/sendebare.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>
- Baños-Piñero, R. (2009). 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 & A. Sánchez (Eds.), *A survey of corpus-based research* (pp. 339-413). *Asociación Española de Lingüística de Corpus*.
- Baños-Piñero, R. (2010). El diálogo audiovisual en la traducción para el doblaje y en las producciones domesticas: parecidos y diferencias. En R. López Campos Bodineau, C. Balbuena & M. Álvarez (Eds.), *Traducción y modernidad. Textos científicos, económicos, jurídicos y audiovisuales* (pp. 199-210). UCOPress.
- 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>
- Baños-Piñero, R. & Díaz Cintas, J. (2018). Language and translation in film: dubbing and subtitling. En K. Malmkjaer (Ed.), *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics* (pp. 313-326). Routledge.
- 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>
- Berruto, G. (2018). Tendenze del italiano del Duemila e rapporti tra varietà standard e sub-standard. *Aggiornamenti*, 13, 5-16.
- Bolaños García-Escribano, A. (2017). La variación lingüística en subtitulación: el caso de las restricciones en *Los amores imaginarios* de Xavier Dolan. *Entreculturas*, 9, 221-237. <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi9.11264>
- Bolaños García-Escribano, A. & Díaz Cintas, J. (2020): Audiovisual translation: subtitling and revoicing. En S. Laviosa y M. González-Davies (Eds.), *The Routledge handbook of translation and education* (pp. 207-225). Routledge.
- Briechle, L. y Duran Eppler, E. (2019). Swearwords strength in subtitled and dubbed films: a reception study. *Intercultural Pragmatics*, 16(4), 389-420. <https://doi.org/10.1515/ip-2019-0021>
- Bruti, S. y Zanotti, S. (2013). Frontiere della traduzione audiovisiva: il fenomeno del fansubbing e i suoi aspetti linguistici. En C. Bosisio y S. Cavagnoli (Eds.), *Comunicare le discipline attraverso le lingue: prospettive traduttiva, didattica, socioculturale* (pp. 119-142). Guerra Edizioni.
- Calvo Rigual, C. (2015). La traducción de los marcadores discursivos en la versión doblada española de la serie "Il commissario Montalbano". *Cuadernos de Filología Italiana*, 22, 235-261.
- Cerezo Merchán, B. (2019). La traducción para la subtitulación. En G. Torralba Miralles, A. Tamayo Masero, L. Mejías Climent, J. J. Martínez Sierra, J. L. Martí Ferriol, X. Granell, J. De los Reyes Lozano, I. De Higes Andino, F. Chaume y B. Cerezo Merchán, *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones* (pp. 19-38). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Chaume F. (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en la traducción. En F. Chaume & R. Agost (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 77-90). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Chaume F. (2004): *Cine y traducción*. Cátedra.
- Chaume F. (2005). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes*, 6, 5-12.

- Chaume F. (2019). Mirando hacia el futuro. En G. Torralba Miralles, A. Tamayo Masero, L. Mejías Climent, J. J. Martínez Sierra, J. L. Martí Ferriol, X. Granell, J. De los Reyes Lozano, I. De Higes Andino, F. Chaume & B. Cerezo Merchán, *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones* (pp. 163-175). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Chaume, F. & De los Reyes Lozano, J. (2021). El doblaje en la nube: La última revolución en la localización de contenidos audiovisuales. En B. Reverter Oliver, J. J. Martínez Sierra, D. González Pastor y J. F. Carrero Martín (Eds.), *Modalidades de traducción audiovisual: Completando el espectro* (pp. 1–15). Editorial Comares.
- De Linde, Z. & Kay, N. (1998). *The Semiotics of subtitling*. St. Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación (Inglés-Español)*. Ariel.
- Díaz Cintas, J. (2012a). Sobre comunicación audiovisual, Internet y ciberusuarios... y subtítulos. En J. J. Martínez Sierra (Coord.), *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos* (pp. 93-107). Universitat de València.
- Díaz Cintas, J. (2012b). Subtitling: theory, practice and research. En C. Millán & F. Bartrica (Eds.), *Subtitling from: The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 273-286). Routledge.
- Díaz Cintas, J. & Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. St. Jerome Publishing.
- Díaz Cintas, J. & Remael, A. (2021). *Subtitling: concepts and practices (Translation practices explained)*. Routledge.
- Di Giovanni, E. (2016). The layers of subtitling. *Cogent Arts & Humanities*, 3, 1151-1193. <https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1151193>
- Ferrer, M. R. (2005). Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales. *Puentes*, 6, 27-43.
- Gambier, Y. & Gottlieb, H. (2001). Multimedia, multilingua: multiple challenges. En Y. Gambier & H. Gottlieb (Eds.), *(Multi)Media translation: concepts, practices and research* (pp. viii–xx). John Benjamins.
- García Luque, F. (2016). La traducción al español de la película *Entre les murs*: el lenguaje coloquial, el argot y el verlan. *Çédille, Revista de estudios franceses*, 12, 107-137. <http://dx.doi.org/10.21071/ced.v12i.5617>.
- García Luque, F. (2020). La variación dialectal en el doblaje al español de la saga Hotel Transylvania. *Sendebars*, 31, 33-50. <https://doi.org/10.30827/sendebars.v31i0.11838>
- González-Iglesias González, J. D. (2011). Análisis diacrónico de la velocidad de presentación de subtítulos para DVD. *Trans*, 15, 211-218. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2011.v0i15.3204>
- Goris, O. (1993). The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation. *Target*, 5(2), 169-190. <https://doi.org/10.1075/target.5.2.04gor>
- Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, translation & idioms*. Center for Translation Studies University of Copenhagen.
- Granell, X. & Chaume, F. (2023). Audiovisual translation, translators, and technology: From automation pipe-dream to human-machine convergence. *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 22, 20–40. <https://doi.org/10.52034/lans-tts.v22i.776>
- Green, M. C., Brock, T. C. & Kaufman, G. F. (2004). Understanding media enjoyment: the role of transportation into narrative worlds. *Communication Theory*, 14(4), 311-327. <https://www.doi.org/10.1111/j.1468-2885.2004.tb00317.x>
- Gualdo, R. & Zamora, P. (2019). Italiano e spagnolo colloquiale a confronto: analisi di un corpus di fiction televisiva. *Studi italiani di linguistica teorica e applicata*, 3, 440-472.
- Guillot, M.N. (2010). Film subtitles from a cross-cultural pragmatics perspective: issues of linguistic and cultural representation. *The Translator*, 16(1), 67-92. <https://doi.org/10.1080/13556509.2010.10799294>
- Ivarsson, J. & Carrol, M. (1998). *Subtitling*. TransEdit HB.
- Karamitroglou, F. (1998). A proposed set of subtitling standards in Europe. *Translation Journal*, 2(2), 1-15.

- La Forgia F. & Tonin R. (2016). Il parlato delle serie televisive: il caso di *Cuéntame* e di *Boris*. *Orillas*, 5, 1-21.
- Lorenzo García, L. (2001). Características diferenciales de la traducción audiovisual (II). El papel del traductor de subtítulos. En L. Lorenzo García y A. Pereira (Coords.), *Traducción subtitulada (II). El subtitulado* (pp. 11-17). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- Mantarro, C. (2010). Traducir el cine, traducir el dialecto: estudio lingüístico de la película *Romanzo criminal*. *Entreculturas. Revista de Traducción y Comunicación Intercultural*, 2, 157-178. <https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi2.11765>
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2019). La síntesis de la información en la subtitulación. En G. Torralba Miralles, A. Tamayo Masero, L. Mejías Climent, J. J. Martínez Sierra, J. L. Martí Ferriol, X. Granell, J. De los Reyes Lozano, I. De Higes Andino, F. Chaume & B. Cerezo Merchán, *La traducción para la subtitulación en España. Mapa de convenciones* (pp. 104-134). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Martínez Sierra, J. J. (2022): Exploring sociolects in audiovisual texts. A new concept? *Hikma*, 21(2), 91-123.
- Mattiello, E. (2009). Difficulty of slang translation. En A. Chantler y C. Dente (Eds.), *Translation practices: through language to culture* (pp. 65-83). Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789042029040_007.
- McClarty, R. (2012). Towards a multidisciplinary approach in creative subtitling. *MonTI*, 4, 133-153. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.6>
- Milosevski, T. (2013). Habla oral en los subtítulos televisivos y los subtítulos de aficionados: el caso de la traducción de la serie *Los Serrano* del español al serbio. *Sendebars*, 24, 73-88. <https://doi.org/10.30827/sendebars.v24i0.1314>
- Orrego-Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 6(2), 297-320. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.17081>
- Orrego-Carmona, D. (2016). A reception study on non-professional subtitling: do audiences notice any difference? *Across Languages and Cultures*, 17(2), 163-181. <http://dx.doi.org/10.1556/084.2016.17.2.2>
- Ortiz García, J. (2019). La paradoja descriptiva de la traducción y su ilustración a través de un análisis de la subtitulación de *The Wire*. *Babel*, 65(3), 424-444. <https://doi.org/10.1075/babel.00095.ort>
- Palermo M. (2010). L'italiano giudicato dagli insegnanti. *Lid'O -Lingua Italiana d'Oggi*, VII, 241-251.
- Paloma, D. (1999). De la llengua catalana a les sèries de televisió. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 3, 73-92.
- Pedersen, J. (2017). The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling. *The Journal of Specialised Translation*, 28, 210-228.
- Pedersen, J. (2018). From old tricks to Netflix: how local are interlingual subtitling norms for streamed television? *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 81-100. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.46>
- Perego E. & Taylor, C. (2012). *Tradurre l'audiovisivo*. Carocci.
- Pérez-González, L. (2007). Appraising dubbed conversation. Systemic functional insights into the construal of naturalness in translated film dialogue. *The Translator*, 13(1), 1-38. <https://doi.org/10.1080/13556509.2007.10799227>
- Ramos Pinto, S. (2018). Film, dialects and subtitles: an analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling. *The Translator*, 24(1), 17-34. <https://doi.org/10.1080/13556509.2017.1338551>
- Rica Peromingo, J. P. (2014). La traducción de marcadores discursivos (DM) inglés-español en los subtítulos de películas: un estudio de corpus. *JoSTrans - Journal of Specialised Translation*, 21, 177-199.
- Richard, M. (2012): *Ideología y traducción. Por un análisis genético del doblaje*. Editorial Biblioteca Nueva.

- Romero, L. (2005). La traducción de dialectos geográficos y sociales en la subtítulos: mecanismos de compensación y tendencia a la estandarización. En R. Merino, E. Pajares Infante & J. M. Santamaría (Eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción* (pp. 243-259). Universidad del País Vasco.
- Romero, L. (2013). La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad. *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 15, 191-249.
- Silvester, H. (2018). From paratext to polysemiotic network: a holistic approach to the study of subtitled films. *Linguistica Antverpiensia, New Series - Themes in Translation Studies*, 14, 71-83. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.485>
- Spiteri Miggiani, G. (2022). Measuring quality in translation for dubbing: a quality assessment model proposal for trainers and stakeholders. *XLinguae*, 15(2), 85-102. <https://doi.org/10.18355/XL.2022.15.02.07>
- Taylor, C. (2003). Multimodal transcription in the analysis, translation and subtitling of Italian films. *The Translator*, 9(2), 191-205. <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799153>
- Tonin, R. (2014). Un poquito de por favor: la sfida dell'oralità alle limitazioni del sottotitolo. *Cuadernos Aispi*, 4, 213-228.
- Travalia, C. (2012). La función de la extranjerización en el doblaje. *Babel*, 58(3), 253-263. <https://doi.org/10.1075/babel.58.3.01tra>
- Valdeón, R. A. (2011). Dysfluencies in simulated English dialogue and their neutralization in dubbed Spanish. *Perspectives. Studies in Translatology*, 19(3), 221-232. <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2011.573079>
- 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>
- Zamora Muñoz P. (2014). Una tipología de réplicas fraseológicas ecoicas en el italiano coloquial conversacional. En V. Durante (Ed.), *Fraseología y paremiología: enfoques y aplicaciones* (pp. 117-132). Centro Virtual Cervantes.
- Zamora Muñoz P. (2018). Los rasgos morfosintácticos del coloquial hablado italiano y su inserción en las versiones filmicas originales y meta: entre innovación y tradición. *Trans: Revista de Traductología*, 22, 203-221. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2018.v0i22.3312>
- Zamora Muñoz, P. (2021). Registro formal e informal. En F. San Vicente & G. Bazzocchi (Eds.), *Lengua española para traducir e interpretar* (pp. 49-66). Clueb.
- Zamora, P. & Alessandro, A. (2016). Frecuencia de uso y funciones de las interjecciones italianas y españolas en el hablado filmico y sus repercusiones en el doblaje al español. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 181-211. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2016.ne3.7>
- Zaro Vera, J. J. (2001). Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtítulos. En M. Duro Moreno (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtítulos* (pp. 47-63). Cátedra.
- Zojer, H. (2011). Cultural references in subtitles. A measuring device for interculturality? *Babel*, 57(4), 394-413. <https://doi.org/10.1075/babel.57.4.02zoi>

Corpus

- Sollima, S. (Director). (2008-2010). *Romanzo criminale – La serie*. Cattleya / Sky Cinema.
- Placido, M., Molaioli, A. & Capotondi, G. (Directores). (2017-2020). *Suburra – La serie*. Cattleya / Netflix / Rai Fiction.

Recursos electrónicos

- Netflix (2024). *Guía de estilo de texto sincronizado en español castellano y latinoamericano*. <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Castilian-Latin-American-Spanish-Timed-Text-Style-Guide>