

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
**FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN**  
**GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

**Trabajo de Fin de Grado**

**LA SUBTITULACIÓN DEL IDIOLECTO**  
**EL CASO DE *VENENO* Y SUS PROTAGONISTAS**

**Alumna: Noemí Prieto Castaño**

**Tutora: Iris Holl**

**Salamanca, 2021**

## RESUMEN

Cada vez ganan más protagonismo en televisión los personajes caracterizados por un marcado idiolecto lleno de palabras malsonantes con carga humorística, expresiones coloquiales, referencias culturales y demás elementos inherentes al entorno donde han crecido y se han desarrollado como personas. Todos estos aspectos suponen un reto para el traductor audiovisual, que no solo tiene que atenerse a la dificultad que presentan para su trasvase a otro idioma, sino también a las prioridades y restricciones de la subtitulación. De esta manera, los objetivos del presente trabajo consisten en detectar los rasgos idiolectales de las protagonistas de la serie de televisión española *Veneno* y extraer ejemplos para señalar qué estrategias de traducción se han utilizado en el subtulado para la plataforma en *streaming* estadounidense HBO Max.

**Palabras clave:** subtulado, *Veneno*, idiolecto, humor, referencias culturales

## ABSTRACT

Characters with a distinctive idiolect full of swearwords with humoristic twists, colloquial expressions, cultural references and other elements associated to the environment in which they have grown up and developed as individuals are becoming a huge trend in television. All these aspects pose a challenge for the translator, who not only has to deal with the difficulty of translating them into another language, but also with the priorities and restrictions of Audiovisual Translation. Thus, the aims of this paper are to identify the idiolectal features of the Spanish TV series *Veneno*'s main characters and to gather examples to indicate which translation techniques have been used on the English subtitles for HBO Max, an American streaming platform.

**Keywords:** subtitling, *Veneno*, idiolect, humor, cultural reference

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
METODOLOGÍA.....	3
MARCO TEÓRICO .....	4
1. La traducción audiovisual .....	4
1.1. Subtitulado para oyentes .....	5
1.1.1. Aspectos técnicos .....	6
1.1.2. Aspectos lingüísticos .....	7
1.2. Estrategias de traducción .....	7
2. La variación lingüística: el idiolecto .....	9
2.1. La traducción del idiolecto.....	11
ANÁLISIS DEL CORPUS Y VALORACIONES.....	13
3. Corpus: <i>Veneno</i> .....	13
4. Análisis microestructural del idiolecto de la Veneno y Paca la Piraña.....	15
5. Análisis de los subtítulos en inglés de <i>Veneno</i> .....	17
5.1. Ámbito fonético-fonológico .....	17
5.1.1. Acento.....	17
5.2. Ámbito sintáctico.....	18
5.2.1. Comparaciones .....	18
5.3. Ámbito léxico-semántico.....	19
5.3.1. Interjecciones.....	19
5.3.2. Vocativos.....	21
5.3.3. Vocabulario del campo semántico de la prostitución y genitales.....	24
5.3.4. Expresiones coloquiales .....	27
5.3.5. Juegos de palabras fonéticos.....	28
5.3.6. Referentes culturales.....	30
6. Valoración de las estrategias de traducción empleadas y reflexión.....	32
7. Conclusiones .....	35
BIBLIOGRAFÍA.....	37
ANEXOS.....	40

## INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX se comenzó a hablar del idioma como un organismo vivo. El idioma crece y se desarrolla de la mano de sus hablantes y las sociedades en que viven, muda la piel con cada cambio social, siempre sujeto a las necesidades de los individuos que lo utilizan. Sin la revolución tecnológica no tendríamos el vocabulario que manejamos a diario (por ejemplo, *tweet* solo significaría «piar»), al igual que, sin diversidad en la población, el idioma se quedaría sin caminos por donde continuar echando raíces. El idioma depende del individuo, y cada cual tiene vía libre para apropiarse de él y hacerlo suyo. El objetivo de este Trabajo de Fin de Grado consiste en detectar el idiolecto de las protagonistas y analizar cómo y con qué técnicas se ha transmitido mediante el subtítulo.

Las peculiaridades de un hablante se definen como idiolecto, concepto que se empezó a mencionar en la lingüística y sociolingüística como variación (Mayoral Asensio, 1999, pp. 108-109) ha ido adquiriendo relevancia también en los estudios de la Traducción. Algunos traductores han determinado que esta variación lingüística no tiene mayor interés en el trasvase de un idioma a otro, puesto que los objetos de estudios idiolectales suelen ser personas con un habla peculiar y caracterizada por una incorrección que no favorece al desarrollo del idioma (Sánchez Iglesias, 2005, pp. 167-168). Otros defienden con fervor la traducción del idiolecto y argumentan que se pierde la esencia de la obra y de los personajes en cuestión si se neutralizan las características de su habla. A nuestro juicio, los académicos que más destacan en este campo son Sánchez Iglesias (2001 y 2005), Shcherbak (2015), Parra López y Bartoll Teixidor (2019) y Sung (2020), pues todos defienden la importancia de la traducción del idiolecto y se oponen a neutralizarlo. A pesar de que los estudios idiolectales ganan popularidad, la lentitud con que lo hacen y la tradición neutralizadora nos deja una pregunta que hoy día se sigue intentando resolver: ¿cómo se puede traducir un idiolecto con éxito y qué procedimientos habría que emplear?

Por si las restricciones para la traducción del idiolecto resultaran escasas, este trabajo analiza la traducción del idiolecto en la modalidad de subtítulo para oyentes. Esta forma de traducción audiovisual tiene una extensa bibliografía por su popularidad recientemente adquirida y dispone de unos elementos característicos que todo traductor debe seguir para su elaboración. Además de esto, Rica Peromingo (2016) recoge en su obra una serie de restricciones y prioridades que se deben tener en cuenta para la

subtitulación y de las que nos serviremos para evaluar las técnicas de traducción empleadas para los subtítulos publicados por HBO Max.

## **METODOLOGÍA**

Como ya mencionábamos en la Introducción, el objetivo de este trabajo consiste en analizar cómo se ha transmitido el idiolecto de las protagonistas de la serie española *Veneno* en los subtítulos en inglés publicados por la plataforma en *streaming* estadounidense HBO Max. Para ello, se ha aplicado la metodología que detallaremos a continuación.

En primer lugar, para asentar las bases teóricas que preceden al análisis, hemos elaborado un marco teórico que se sirve de las teorías más recientes de la traducción audiovisual (en adelante, «TAV») y el idiolecto respecto a la TAV definimos qué es, cuáles son sus características y qué modalidades se enmarcan dentro de esta.

Para este trabajo, hemos elegido como objeto de estudio el subtitulado para oyentes, por lo que se estudiarán con detalle los aspectos técnicos y lingüísticos que lo caracterizan y las estrategias de traducción que se emplean para el trasvase de los elementos humorísticos e idiolectales en el medio audiovisual. Estas técnicas se han escogido teniendo en cuenta que pueden aplicarse a la traducción de las referencias culturales, los elementos humorísticos y demás aspectos que caracterizan los idiolectos de la *Veneno* y *Paca la Piraña*, las dos protagonistas de la serie, objeto del presente estudio.

A continuación, definiremos el concepto de idiolecto desde un punto de vista lingüístico y sociolingüístico, y veremos cómo actúan los traductores cuando tienen que enfrentarse a la traducción del habla de personajes con rasgos idiosincrásicos característicos.

En segundo lugar, procedemos al análisis del idiolecto de Cristina y Paca. Para ello, se estudiarán y analizarán los ejemplos que se han extraído del corpus, es decir, la serie *Veneno*. El acento, las comparaciones, las interjecciones, los vocativos, el léxico soez, las expresiones coloquiales, los juegos de palabras fonéticos y los referentes culturales son los elementos que más destacan en el idiolecto de las protagonistas. Por esta razón, nos hemos enfocado en ellos y las técnicas que se han empleado para su traducción. Visualizamos la serie varias veces para extraer los elementos característicos de los idiolectos y sus traducciones al inglés.

En tercer lugar, nos serviremos de una serie de restricciones y prioridades de la TAV que propone Rica Peromingo (2016) y de un pequeño estudio estadístico sobre la frecuencia de las técnicas de traducción empleadas para concluir el análisis.

## MARCO TEÓRICO

### 1. La traducción audiovisual

La TAV es una de las modalidades más recientes de la traducción, que se ha ido desarrollando de forma paralela a la expansión del cine y posterior crecimiento de la televisión. A pesar de su auge tan reciente, ha suscitado gran interés entre muchos académicos y se ha convertido en la modalidad de traducción con el desarrollo más veloz y dinámico dentro de la Traductología (Rica Peromingo, 2013, p. 13).

Los estudios de TAV tienen como base teórica los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT) y la Teoría Interpretativa. Por un lado, los EDT examinan las traducciones como hechos de la cultura en que se originan basándose en la teoría de polisistemas, que se define como «un conjunto de sistemas semióticos que existen de forma dinámica en una esfera cultural determinada, que sufre continuos cambios y que está regulado por normas socio-históricas» (Díaz Cintas en Rico Peromingo, 2016, p. 21). Por otra parte, la Teoría Interpretativa «implica que la totalidad del sentido del texto de llegada sea entendido y transmitido y que, por lo tanto, no sean las lenguas las que se traducen, sino los textos» (*ídem*). En otras palabras, el objetivo del traductor deja de ser encontrar la equivalencia en un diccionario y depende del contexto de cada producto audiovisual para la verdadera traducción, que consistirá en la búsqueda de una equivalencia de sentidos.

La TAV resulta atractiva como objeto de estudio tanto por su variedad de temas como por su complejidad, pues todo producto audiovisual está compuesto por distintos códigos semánticos que, en conjunto, forman los dos canales que proporcionan información al espectador: el canal visual y el canal acústico. Estos códigos son el lingüístico, el paralingüístico (tanto verbal como no verbal), el de arreglos de sonido, el musical, el textual gráfico, el iconográfico, el fotográfico, el escenográfico, el cinematográfico, el kinésico (lenguaje expresivo, corporal), el proxémico (comunicación no verbal fundamentada en las distancias que se mantienen entre dos cuerpos) y el de vestuario (Orrego Carmona, 2013, p. 300). Como señala Rica Peromingo (2016):

los textos audiovisuales incitan al analista a emplear enfoques diversos para intentar comprender mejor tanto la relación de los elementos que configuran su objeto su estudio, como las claves textuales y contextuales para la transferencia de estos elementos a otra lengua y cultura (p. 15).

La TAV es una modalidad muy específica dadas las peculiaridades que presenta. Por ello, cuenta con una serie de prioridades y de restricciones inherentes a ella que son únicas y que se extienden a los ámbitos lingüísticos y técnicos. Por un lado, las prioridades y restricciones técnicas deben basarse en los siguientes aspectos: la coherencia acústica, la coherencia visual, la sincronía labial, la sincronía espacial y los espacios vacíos. Por otro lado, en el ámbito lingüístico, se deben tener en cuenta: las referencias culturales, las referencias históricas, la intertextualidad, las unidades fraseológicas, el acento, las interjecciones, las onomatopeyas, las rimas, los nombres propios, los calcos, las normas ortotipográficas y, por último, los procesos de familiarización, extranjerización y naturalización. Consideramos que esta clasificación de prioridades y restricciones se debe tener en cuenta para el análisis de todo producto audiovisual, por consiguiente, en el apartado 6 de valoración y reflexión profundizaremos en estos aspectos.

Continuar hablando sobre TAV no tendría mayor interés para el objetivo de este Trabajo de Fin de Grado, y a pesar de que cuenta con una gama amplia de submodalidades (doblaje, audio descripción, *voiceover*...), en el siguiente apartado solo trataré el subtítulado para oyentes porque es la modalidad que nos atañe<sup>1</sup>.

### **1.1. Subtitulado para oyentes**

El subtítulado para oyentes es la modalidad de TAV sobre la que más se ha escrito. Díaz Cintas la define como:

una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores, así como

---

<sup>1</sup> Existen varios tipos de subtítulos: los interlingüísticos, los intralingüísticos, la subtitulación para sordos o personas con deficiencia auditiva y la subtitulación en vivo (Orrego Carmona, 2013, p. 301-303). En este apartado se abordarán las características de los subtítulos interlingüísticos para personas oyentes y sin problemas de audición, que son aquellos que reproducen en una lengua lo que estamos escuchando en otra (Rica Peromingo, 2016, p. 92).

de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía (carteles, leyendas, pancartas...) o la pista sonora (canciones) (en Rica Peromingo, 2016, p. 45).

El subtulado implica el trasvase tanto del código oral al código escrito, como de una lengua a otra. Assis Rosa (2001, p. 213) matiza que «*subtitling is also intersemiotic translation because it transfers to written verbal language a source text which in most cases corresponds to face-to-face communication, and therefore is multi-channel and multi-code: made up not only of verbal signs but also of non-verbal signs*».<sup>2</sup>

La modalidad de subtulado para oyentes cuenta con una serie de características que la convierten en un tipo de traducción para la que hay que prepararse constantemente, puesto que ningún producto audiovisual es igual que otro y todos varían en exigencias de distinto tipo. Podemos dividir estas características en dos grupos: los aspectos técnicos y los aspectos lingüísticos. A continuación, mencionaré brevemente los aspectos más destacados de las categorías mencionadas y, para ello, tomo como referencia los datos que recopila Juan Pedro Rica Peromingo en su libro *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual* (2016, pp. 97-111).

### **1.1.1. Aspectos técnicos**

Los subtítulos deben situarse en la parte inferior de la imagen, en color blanco o amarillo, aparecer centrados en la pantalla y extenderse a un máximo de dos líneas. La longitud máxima de estas líneas es de 37 caracteres (incluidos espacios), pero puede variar dependiendo de los requisitos del producto o del cliente. Para dividir las dos líneas se deben respetar las unidades sintáctico-semánticas propias de la lengua. En cuanto a la duración del subtítulo en pantalla, la mínima es de entre 1 segundo y 16 fotogramas, y la máxima dependerá del número de caracteres y líneas del subtítulo, pero suele oscilar entre los 6 y 7 segundos. En general, los espectadores tienen una media de lectura de 12 caracteres por segundo y se admite un margen de 10%, así que suelen mostrarse 13 caracteres por segundo. Otra cuestión que se debe tener en cuenta es que el ojo humano debe identificar el cambio de un subtítulo al siguiente, así que es preciso dejar un intervalo de 100 milisegundos entre uno y otro.

---

<sup>2</sup> El subtulado es otra forma de traducción intersemiótica, pues transfiere al lenguaje escrito un texto meta que, en muchos casos, se corresponde a una comunicación cara a cara. Por consiguiente, es multicanal y multicódigo, compuesto tanto por señales verbales, como señales no verbales.

Al mismo tiempo, el ritmo de los subtítulos que aparecen en pantalla debe acompañar al del producto audiovisual; esto es, reflejar el ritmo de habla de los personajes, las pausas, los silencios, etc. Aunque resulte algo obvio de mencionar, el espectador puede sentir que los subtítulos lo privan de información si, pongamos por caso, el actor habla mucho y en pantalla solo aparece una línea. Asimismo, los subtítulos deben respetar los cambios de plano y cortes siempre que sea posible. Esta forma de elaborar subtítulos está establecida con el espectador en mente, para que pueda absorber la información sin tener que mover demasiado los ojos y no perder los demás datos que se le proporcionan a través de la imagen.

### **1.1.2. Aspectos lingüísticos**

Las cuestiones de este apartado las abordare brevemente, pues no necesitan una explicación más extensa como las técnicas. Como ya se ha mencionado, los subtítulos tienen restricciones espaciotemporales sujetas a las características técnicas, así que con el fin de ahorrar espacio y transmitir el mayor significado posible, el subtitulado debe premiar el uso de palabras cortas, tiempos verbales simples, oraciones activas, directas y aseverativas, etcétera. Se prefiere esta técnica a la eliminación u omisión de material, aunque hay veces que se tiene que recurrir a ella. De ortografía no hay nada establecido, pero uno se debe atener al sentido común y seguir los criterios del idioma del subtítulo. Por último, es crucial que no haya contradicciones entre lo que se escucha y lo que se lee en pantalla; dicho de otra manera, los idiomas han de estar sincronizados, pero siempre teniendo en cuenta la sintaxis natural de la lengua de los subtítulos.

## **1.2. Estrategias de traducción**

A lo largo de los años, se han aplicado al ámbito de la TAV una serie de estrategias previamente establecidas para la traducción de otro tipo de textos, como las propuestas por Vinay y Darbelnet en su libro *Stylistique comparée de l'anglais et du français* (1958) y Hurtado Albir, en *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (2001). Esta última obra define las «estrategias de traducción» como técnicas que sirven para «identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales» (en Rica Peromingo, 2016, p. 43).

Estas técnicas se han ido sintetizando y modificando con el tiempo para adaptarse a las necesidades y peculiaridades de cada traducción. Tras haber sopesado las distintas taxonomías, la que me parece más concisa y acertada para el análisis del corpus es la que menciona Navarro Brotons (2017, pp. 314-323) en uno de sus artículos sobre el humor en TAV. *Veneno* es una serie que rebosa humor por los cuatro costados y se sirve de él para la creación del personaje y, por ende, de su idiolecto. En el apartado número 5 se profundizará en los recursos que se emplean para arrancar la carcajada al espectador, pues, como menciona Fuentes Luque (2000, p. 28), «en realidad quizá el único rasgo que compartan los distintos tipos de humor sea su función o efecto, esto es, hacer reír o sonreír». Con el objetivo de reducir la gran cantidad de estrategias de traducción generalizadas y aplicarlas a la traducción humorística, Fuentes Luque (2000, pp. 70-71) propone la traducción literal, la traducción explicativa, la traducción compensatoria y la traducción efectiva o funcional. A estas técnicas añade Navarro Brotons (2017) una quinta: la no-traducción.

1. **Traducción literal:** «como su propio nombre indica, consiste en traducir palabra por palabra. Es un tipo de traducción que puede causar desconcierto en el receptor del TM al no comprender dónde está la gracia». (Navarro Brotons, 2017, p. 315).
2. **Traducción explicativa:** «es aquella en la que se traslada el significado, pero se pierde el sentido o el efecto humorístico» (*ibídem*, p. 316). En nuestro caso, la traducción explicativa también se aplica a las marcas idiolectales como, por ejemplo, los juegos de palabras fonéticos. Se puede trasvasar el significado, pero quizá la rima se quede en el tintero.
3. **Traducción efectiva o funcional:** se reformula el elemento humorístico o la marca idiolectal para conseguir en el TM el mismo efecto que en el TO.
4. **Traducción compensatoria:** mediante esta estrategia se compensa la pérdida del toque humorístico o referencia cultural de una frase del TO en otra del TM. Chaume Varela (2008) señala que esta técnica se suele emplear para «intentar mantener un determinado registro lingüístico» y que «sólo entendiendo el texto meta como un todo es posible ofrecer un análisis cuantitativo de la compensación» (p. 80).
5. **No-traducción u misión:** «se suprime por completo en el texto meta algún elemento de información presente en el texto origen» (Rica Peromingo, 2016, p. 52).

El humor de esta serie se debe a la peculiar personalidad de sus protagonistas, Cristina y Paca, y el idiolecto de cada una. En el siguiente apartado se abordará el tema de las variaciones lingüísticas y, en concreto, el idiolecto.

## **2. La variación lingüística: el idiolecto**

El elemento central de este Trabajo de Fin de Grado es el análisis de la traducción del idiolecto de dos de los personajes principales de *Veneno*, es decir, la propia Veneno y Paca la Piraña. Para ello, en este apartado vamos a presentar las bases teóricas de los estudios sobre el idiolecto, tanto desde la rama lingüística y sociolingüística, como desde la traductológica. Mayoral Asensio recopila una serie de definiciones sobre la variación lingüística, y nos serviremos de la que desarrolla con el apoyo del reconocido lingüista Halliday:

La variación en una lengua es, en un sentido muy directo, la expresión de atributos fundamentales del sistema social; la variación dialectal expresa la diversidad de estructuras sociales (jerarquías sociales de todo tipo), en tanto que la variación de registro expresa la diversidad de los procesos sociales. *Variación* se refiere también no a la existencia de formas diferentes dentro de una comunidad condicionadas socialmente (variedad de lenguas, es decir, la variedad como el estado) sino al proceso por el cual se da un movimiento entre variedades y el hablante cambia de variedad bajo ciertas condiciones sociolingüísticas. (Mayoral Asensio, 1999, p. 19).

La variación lingüística cuenta con un amplio abanico de categorías y subcategorías que no se mencionarán en este trabajo por sus limitaciones, pero apremia saber que entre estas categorías encontramos, por un lado, el ecolecto, que es la variedad lingüística que utiliza un grupo muy reducido de personas y, por otro, el idiolecto, que es con la que se expresa una sola persona. Quizá podría considerarse que Paca y Veneno comparten un ecolecto, pero incluso entre ambas se detectan rasgos que las distancian, por ello estimamos que cada una tiene un idiolecto propio.

El idiolecto ha sido hasta ahora objeto de estudio de la lingüística y, a grandes rasgos, se puede definir como la forma de hablar de un individuo. Para afinar un poco más, se trata de la manifestación lingüística de la percepción del mundo de cada persona que, en la literatura y los medios audiovisuales, sirve para identificar a un personaje en concreto. Este término surge de la mano de lingüistas norteamericanos, pero antes incluso de recibir un nombre, Ferdinand de Saussure hablaba de la existencia de la lengua «en la forma de una suma de acuñaciones depositadas en cada cerebro, más o menos como un

diccionario cuyos ejemplares fueran repartidos entre los individuos» (Salvador Caja, 1987, p. 21).

La existencia de esta variedad lingüística, como explica Sánchez Iglesias (2005), implica que «existen variaciones no sólo de un país a otro, de una región a otra, de un pueblo a otro, de una clase social a otra, sino también de una persona a otra» (p. 166). Como se deja ver en esta enumeración, que va de comunidades de mayor a menor escala, en la pirámide de variedades lingüísticas el idiolecto se podría colocar en el último peldaño, pues no existe nada más concreto y único que el habla de una sola persona. De hecho, Sánchez Iglesias (2001) indica que la sociolingüística reconoce al sociolecto como el nivel más inferior, pues se requiere como mínimo una comunidad de hablantes reducida para que se identifique como nivel de uso (p. 705). Es decir, la característica de individualidad está tan arraigada al concepto, que la escasez de estudios sobre el tema deja en descubierto el poco interés que tiene para la lingüística. Se reduce a un problema epistemológico, así lo formula este autor en sus diversos trabajos:

La individualidad inherente a la noción de idiolecto ha hecho que se trate de un nivel desestimado en general por la investigación, en tanto los rasgos o elementos idiolectales no constituirían, en los términos de la clásica dicotomía saussureana, muestras de lengua, sino de habla; y, por tanto, son irrelevantes desde el punto de vista de la descripción, dado que no van a suponer ninguna aportación para la configuración del sistema que la teoría lingüística se plantea como objetivo. De hecho, el concepto de idiolecto está en total contradicción con el de sistema. (Sánchez Iglesias, 2001, p. 704).

La noción de idiolecto se ha relacionado a menudo con el concepto de personalidad lingüística, una cuestión de interés en lingüística moderna dado que estudia el papel que desempeña el individuo en el desarrollo de la actividad lingüística. Podemos investigar la personalidad lingüística a través del idiolecto y la diferencia entre ambos conceptos es que, mientras que la personalidad lingüística es una noción más general y abstracta, el idiolecto está relacionado a una persona en concreto o un personaje ficticio (Sung, 2020, pp. 38-39). La presencia del idiolecto no es algo puntual, sino que se extiende a todos los ámbitos de la comunicación verbal. Desde un punto de vista lingüístico, Sánchez Iglesias (2001) se basa en Alcaraz Varó y Martínez Linares para caracterizar al idiolecto con los siguientes rasgos de distintos niveles de análisis:

**ámbito fonético-fonológico:** elementos que constituyen la dinámica de la voz, elementos idiófonos que son sonidos identificables en el habla de un individuo; **ámbito sintáctico:** construcciones sintácticas utilizadas con mayor o menor frecuencia, estructuras y frecuencia de frases nominales y verbales, distribución de la información y estructura del

texto (hipotaxis, parataxis y coordinación: en resumen, la forma de construir las oraciones y unir las entre sí) y **ámbito léxico-semántico**: el vocabulario del individuo, el uso recurrente de determinadas palabras (p. 704).

Se tomarán estos rasgos para analizar en conjunto los idiolectos de la Veneno y Paca; no obstante, el idiolecto estudiado desde el punto de vista lingüístico no tiene mayor interés para este trabajo. Resultan más útiles para la parte práctica los hallazgos que se han realizado desde los estudios de traducción, que, aunque escasos, algunos resultan reveladores.

## 2.1. La traducción del idiolecto

Para abordar la noción del idiolecto en la Traductología debemos partir de la relación básica que une la traducción como un puente entre culturas y el idiolecto como la representación oral de la cultura donde el individuo, entre otros factores que ya se han mencionado. A pesar de la escasez de la que hablábamos antes, el idiolecto representa un tema tan controversial que hay académicos que no consideran su traducción como un elemento importante que se deba tener en cuenta en el texto meta. Hatim y Mason se plantean «*since idiolects are normally on the margin of situationally relevant variation, is it necessary or possible to translate them?*»<sup>3</sup> (en Sánchez Iglesias, 2005, p. 167). Otros autores deciden descartar por completo la posibilidad de traducirlo o lo incluyen entre los distintos tipos de *lectos* y advierten de que pueden suponer un problema para la traducción, pero no especifican nada más. J.C. Catford, lingüista y traductor, señala que «dado que la identidad del emisor no siempre es un rasgo relevante de la situación, no es necesario que aparezca reflejado en la traducción» (*ibidem*, pp. 167-168).

Peter Newmark asocia el idiolecto con una pobreza de estilo por la forma que tiene de manifestarse: en otras palabras, solo destacan los idiolectos de las personas con un habla muy peculiar, que se suele caracterizar por metáforas exageradas, adjetivos descriptivos disparatados o errores semánticos idiosincráticos (*idem*). El dilema entre estilo e idiolecto es uno en el que Catford discrepa con Newmark y señala que «los rasgos de lo que habitualmente se llama estilo (de un autor concreto...) son realmente rasgos idiolectales» (*ibidem*, p. 168). También Hatim y Mason desligan un concepto del otro y califican el idiolecto como los hábitos lingüísticos inconscientes de un usuario concreto.

---

<sup>3</sup> Dado que los idiolectos se suelen hallar al margen de una variación circunstancialmente relevante, ¿es necesario o posible traducirlos?

Por ello, Sánchez Iglesias señala que el mayor problema para definir idiolecto es su confusión o superposición con el concepto de estilo tradicionalmente vinculado a la creación literaria. Los autores que he mencionado consideran el idiolecto como una forma de comunicarse errónea e irrelevante hasta cierto punto, por ello ofrecen como solución la neutralización. De esta forma, reivindican que no debería constituir un problema a la hora de traducir.

No obstante, con el transcurso de los años, la importancia de traducir el idiolecto ha ido ganando partidarios gracias a la producción de textos con tonos multiculturales que reflejan el enorme progreso en los ámbitos de la comunicación, tecnología, transporte y globalización (Corrius Gimbert y Zabalbeascoa, 2011, p. 2). Existen académicos que sí lo consideran un elemento extremadamente importante para transmitir el tono de la obra. Los artículos que antes calificábamos como reveladores se han escrito bajo esta corriente de pensamiento. Por una parte, Corrius Gimbert y Zabalbeascoa (2011) lo proponen como una tercera lengua (L3, siendo L1 el idioma del texto origen y L2 el del texto meta) que aparece en textos multilingües, actos comunicativos y que puede ser una variedad del L1. Establecen que un texto multilingüe es aquel que cuenta con una sola palabra extranjera, una tercera lengua (L3), así que los textos con idiolectos se deben tener en cuenta como tal (p. 5). Shcherbak (2015) puntualiza que ningún buen escritor se ha atrevido a subestimar el significado del lenguaje expresivo y vívido de sus propios personajes, que revela el mundo interior y la psicología de cada uno, además de la edad, lugar donde se ha criado y educación. Indica que los problemas de la traducción del idiolecto aún no se han considerado en la teoría de traducción, así que siguen conformando un tema relevante y de actualidad (p.1).

A pesar de las distintas opiniones en cuanto a cómo abordar la traducción del idiolecto, todos los investigadores de la Traductología intentan ofrecer una respuesta a la misma pregunta: ¿cómo transferir el idiolecto al texto meta para mantener las características principales de los protagonistas en la lengua de destino? Parra López y Teixidor (2019, p. 349) sostienen que, para traducir un texto idiolectal, en primer lugar, se debe reconocer la función que cumple en el entramado textual. Catford asevera que «solo deben conservarse las peculiaridades idiolectales del personaje si sirven para identificarlo, y la solución adoptada por el traductor debe ser un rasgo idiolectal ‘equivalente’». Si la identidad del hablante carece de relevancia, su reproducción en la

traducción es prescindible» (*ídem*). A esto se opone Sánchez Iglesias, que opina que no traducir el idiolecto equivale a neutralizar al personaje e incluso silenciarlo, pues se le priva de su elemento más característico.

López Rúa es otro especialista que coincide con esta línea de pensamiento y sostiene que «la neutralización descolora la traducción y priva al original de parte de su intención y significado» (en Parra López y Teixidor, 2019, p. 349). Es uno de los pocos autores que proponen soluciones a la pregunta que se formuló anteriormente:

1) La traducción literal, poco recomendable, porque implica una correspondencia de estructuras entre las dos lenguas que raramente se da; 2) la traducción por equivalencia, recurriendo a una estructura lexicalizada en la LM con diferente forma pero mismo significado, y 3) la traducción por modificación, consistente en una paráfrasis del original, si no se encuentra un equivalente en la LM. (*ibídem*, p. 350).

Las indicaciones de López Rúa son casi idénticas a las que se proponían en el apartado de estrategias de traducción en la traducción de humor en el ámbito audiovisual, y es la que se emplearán en los siguientes apartados para estudiar el corpus que interesa para el objetivo del trabajo.

## ANÁLISIS DEL CORPUS Y VALORACIONES

### 3. Corpus: *Veneno*

*Veneno* es una miniserie de televisión española creada por Javier Ambrossi y Javier Calvo. La serie, basada en las memorias de la Veneno publicadas por Valeria Vegas bajo el título *¡Digo! Ni puta ni santa*, está conformada por un total de ocho capítulos donde se narra la vida de Cristina Ortiz Rodríguez (1964-2016), alias «la Veneno», una mujer transgénero que se crió en la localidad almeriense de Adra. La infancia de Cristina se ve marcada por los maltratos de una familia que no la acepta y por las gentes de su pueblo, que representan la mentalidad de una España profunda aún sumida en la dictadura franquista y una línea de pensamiento homófoba (no digo transfoba, porque, en aquel momento, apenas se consideraba la existencia de las personas transgénero). Con apenas nueve años, Cristina ya se había enfrentado a todo tipo de insultos como «maricón» y recibido palizas por aparecer como un hombre afeminado ante la sociedad. Estar en Adra le supone un trauma, poca gente se atreve a formar vínculos con ella, así que decide escaparse y encuentra un hogar en Marbella, Málaga, donde conoce por

primera vez a Paca la Piraña, otra mujer trans que en ese momento actuaba como *drag queen*.

Después de unos años en Marbella, Cristina se muda de nuevo, esta vez a Madrid, donde descubre su verdadera identidad tras conocer la escena *drag*, donde incluían a mujeres trans. Cristina se percató de que no es un hombre gay sino una mujer transgénero, y se siente tan cómoda con peluca, maquillaje y ropas femeninas que decide dar un paso y comenzar una terapia hormonal de feminización por recomendación de una prostituta trans. Los problemas comienzan cuando la despiden de su trabajo por la nueva apariencia que proyecta y, para sobrevivir en Madrid, debe recurrir al único sitio donde no la rechazan: como trabajadora sexual en el parque del Oeste. Ahí también se enfrenta a dificultades, una mujer más significa competencia para las que llevan un tiempo asegurando su plaza en la zona, así que ha de luchar para encontrar su sitio. Es aquí donde la descubre una periodista, que luego catapultó su carrera televisiva en el programa del corazón *Esta noche cruzamos el Mississippi*. La fama le brinda nuevas complicaciones, una pareja maltratadora, una estancia traumatizante en el módulo de hombres de la cárcel y, eventualmente, la muerte. Dos autopsias determinaron que su fallecimiento se debió a un accidente doméstico tras una ingesta cuantiosa de pastillas y alcohol. Sin embargo, hoy en día, se sigue intentando reabrir el caso porque días antes de su muerte indicó que había recibido amenazas tras la publicación de sus memorias.

Como se puede observar en este resumen, Cristina atraviesa una serie de circunstancias difíciles que la marcan como persona, y, desde un punto de vista puramente lingüístico, se combinan en ella varios rasgos que la hacen destacar como objeto de estudio. La Veneno era una prostituta andaluza, de clase baja y sin apenas estudios, y todos estos datos contribuyen a su forma de hablar. Lo mismo sucede con su compañera y amiga Paca la Piraña: ambas comparten un *background* similar, sin embargo, se expresan de forma distinta, por eso consideramos que son dos casos dignos de un estudio idiolectal, en lugar de un estudio ecolectal. Esto se confirma al escuchar a las demás mujeres que conforman su grupo de amigas, pues no tienen personalidades tan marcadas y definidas como las de Cristina y Paca. Por consiguiente, el corpus que se utilizará para el análisis se compone de ejemplos recogidos de las intervenciones de estas dos mujeres en la serie. Los ejemplos se han seleccionado después de haber detectado los elementos del idiolecto de ambas protagonistas y atendiendo a dos criterios: si eran frecuentes en el vocabulario de Veneno y Paca, es decir, si la palabra o expresión se repetía a menudo y,

en segundo lugar, se ha optado por incluir aquellos ejemplos que podrían suponer un reto por su carga humorística o cultural.

#### **4. Análisis microestructural del idiolecto de la Veneno y Paca la Piraña**

Como mencionábamos en el apartado dedicado al idiolecto, esta variación lingüística se puede definir como la forma de hablar de un individuo en la que manifiesta su percepción mundo. Nos resulta especialmente útil para el análisis las reflexiones que Shcherbak (2015) comparte sobre el idiolecto:

Idiolects of fiction characters occupy a special place among the artistic means of creating characters and reflecting a particular ethnic culture. The language of a fiction character may indicate his/her age, birthplace, upbringing and education, social and professional affiliation, and even gender. That is why it requires meticulous reproducing in translation (p. 25).<sup>4</sup>

Paca y Veneno reúnen las mismas características: son dos mujeres transgénero de clase baja sin estudios, nacieron en 1962 y 1964 respectivamente, así que tienen edades similares y se puede decir que pertenecen a la misma generación. Además, ambas crecieron en la provincia de Almería (Andalucía) y siguieron una carrera profesional casi idéntica: pasaron de participar como vedettes en espectáculos celebrados en diversas ciudades andaluzas a prostituirse en el Parque del Oeste. A todas estas características que resultan clave para perfilar la identidad lingüística de una persona, se suma el hecho de que fueron compañeras de piso durante un largo período de tiempo, y esto influye en que ambos idiolectos compartan rasgos similares que analizaremos de forma conjunta. No obstante, cada uno reúne rasgos distintivos que resaltan lo suficiente como para poder diferenciarlo del otro. Es decir, Paca utiliza más comparaciones y Veneno más léxico relacionado con los genitales y la prostitución.

Los idiolectos de Veneno y Paca se caracterizan, en primer lugar, por un acento almeriense, que han mantenido a pesar de los años y los distintos lugares donde han vivido. En segunda instancia, las mujeres utilizan un registro coloquial en el que se enmarcan todo tipo de expresiones, tanto del ámbito escatológico como «echar un zurullo» hasta expresiones que se inventan, como «quedarse muerta en la bañera con un foco colorado». Por otra parte, como reflexiona Rodríguez Sala (1983, pp. 154-155), la

---

<sup>4</sup> Los idiolectos de los personajes ficticios ocupan un puesto especial entre los recursos artísticos que se utilizan para crear personajes y reflejar una cultura étnica específica. El discurso de un personaje ficticio puede revelar su edad, lugar de nacimiento, crecimiento, educación, afiliaciones sociales y profesionales e incluso su género. Por ello, el idiolecto requiere una reproducción meticulosa en la traducción.

cultura del país en que vive una persona es crítica en su forma de hablar, y son dignas de mención la cantidad de referencias culturales que las mujeres incluyen en su vocabulario cotidiano. También se puede observar el gran uso que le dan a los juegos fonéticos, algunos conocidos en toda España, y otros, que se han inventado ellas. Cristina no es simplemente el personaje que protagoniza *Veneno*, Cristina trabajó durante toda su vida para que España la conociera, y gran parte de la audiencia a la que va dirigida la serie está al tanto las expresiones que popularizó durante sus apariciones en televisión. Hoy en día, además de ser parte de la cultura popular de España, se la conoce por su interjección «¡Digo!» y vocativos o formas de apelación como «canalla» o «peazo puta» (Panicello, 2020). Aunque pueda parecer una lista de insultos, tanto la Veneno como Paca los utilizan en diversas ocasiones, incluso como apelativo cariñoso para dirigirse a sus compañeras.

Para continuar, una de las profesiones de Paca y Veneno, es decir, la prostitución, las ha hecho evolucionar como mujeres sin pelos en la lengua que acostumbran a utilizar un lenguaje cargado de un léxico que se apoya en los campos semánticos de lo sexual y lo referente a los órganos sexuales. No obstante, este rasgo se acentúa más en la Veneno, quizá porque su personalidad es menos tímida que la de Paca. Las diferencias no terminan aquí, porque Paca destaca por su abundante uso de comparaciones para comunicarse.

Todas las características de edad, procedencia, profesión, clase social y demás son tan importantes en el desarrollo del idiolecto que se podría trazar una línea temporal desde su juventud, cuando utilizaba una forma del español completamente plana en la que solo destacaba el acento almeriense, hasta su adultez, durante la que fue incorporando las expresiones que se van a analizar a continuación. Esto se evidencia en que los episodios donde solo aparecen Paca y ella de mayor conforman casi todo el material del corpus, a diferencia de que aquellos en los que se recurre a un flashback para narrar los acontecimientos del pasado. Los elementos mencionados se analizarán en el siguiente apartado con más detenimiento y se aportarán ejemplos para analizar también los subtítulos en inglés y las técnicas que se han empleado para la traducción con la taxonomía propuesta por Navarro Brotons (2017). A lo largo del análisis mencionaremos a un traductor, pero con el desconocimiento de si son varios o uno solo, puesto que no aparecen créditos a la traducción al final de los capítulos ni en la página de HBO Max. El único hallazgo tras una extensa búsqueda en internet revela que los encargados de proporcionar subtítulos a HBO son los trabajadores de una compañía llamada *Deluxe*, pero nunca se menciona al traductor o traductores.

## 5. Análisis de los subtítulos en inglés de *Veneno*

En el marco teórico mencionábamos una serie de estrategias de traducción que volvemos a recordar antes de comenzar con el análisis. Esta taxonomía la conformaban la traducción literal (se mantiene como en el TO), la traducción explicativa (se traslada el significado, pero no el efecto humorístico), la efectiva (se traslada significado y efecto humorístico), la compensatoria (se intenta compensar la pérdida de un toque humorístico o referencia cultural de una frase del TO en otra del TM) y la no-traducción u omisión (se suprime el elemento humorístico).

### 5.1. Ámbito fonético-fonológico

#### 5.1.1. Acento

Los acentos son la parte fonética de las variedades lingüísticas, y en este análisis solo se contemplará el acento geográfico de Cristina y Paca. Como ya hemos explicado, ambas viven en Almería, una provincia andaluza que se caracteriza por la aspiración de consonantes como la -h, la -j y la -s, la neutralización de la -l y la -r, la pérdida de la -l, la -r y la -n finales, la pérdida de la -d, la -g y la -r intervocálicas y el uso del diminutivo -ico. Estas características se aprecian durante toda la serie en el habla de las protagonistas, sin embargo, a menudo los acentos son imposibles de trasladar de un idioma a otro. No obstante, se podría aplicar una técnica de compensación para que el espectador detecte la variedad lingüística del idioma origen de la serie (en este caso, el castellano).

Ejemplo 1, episodio 5: Veneno se encuentra con Angelo, un hombre que frecuenta el Parque del Oeste.

VERSIÓN ORIGINAL	SUBTÍTULOS
VENENO: Oye, canalla, ¿tú qué haces aquí <u>to'</u> los días <u>metí'o</u> ? ¿Es que no tienes casa?	You, ratbag! Always hanging out here. Ø <u>You homeless</u> or something?

En este caso, el traductor utiliza la técnica de traducción efectiva mediante la omisión del verbo en la pregunta (que es un rasgo del inglés estadounidense que se habla en las calles y en los ámbitos socioculturales similares a los que frecuenta la Veneno) para reflejar las características del acento andaluz. Lo que en español se distingue a nivel

oral, en los subtítulos se refleja mediante fallos gramaticales; no obstante, no se perpetúa durante todo el guión de subtítulos. Solo se refleja a veces y al azar, quizá porque los subtítulos aún se consideran una forma de dar ejemplo sobre la gramática y ortografía de un idioma.

## 5.2. Ámbito sintáctico

### 5.2.1. Comparaciones

A lo largo de la serie destacan las estructuras comparativas que Paca la Piraña utiliza muy a menudo para expresar ideas que se apoyen en alguna referencia para transmitir significado. Las referencias suelen ser elementos culturales de la lengua inglesa, pero lo suficientemente internacionalizados para que se conozcan en todas partes del mundo. El efecto humorístico de estas comparaciones surge a raíz de la exageración y la mala pronunciación del inglés de Paca, aunque en un ejemplo observamos que la comparación está tan arraigada en la cultura española que el traductor tiene que recurrir tanto a la técnica de la no-traducción, como a la traducción explicativa.

Ejemplo 1, episodio 6: Paca habla con Valeria de las carillas dentales que se ha comprado Veneno.

PACA: Se ha puesto los dientes de una burra cartujana. Con el Método Dentix pa' los caballos.	Look at them horse teeth she got. She looks like a donkey!
-----------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------

En este ejemplo encontramos otro error gramatical (*them horse teeth she got*) para compensar el acento del que hablábamos en el apartado anterior. Aparte de esto, el traductor emplea la estrategia de traducción explicativa, pues transmite el significado, pero no el elemento humorístico o cultural.

El Método Dentix se puso de moda por un anuncio de televisión de la compañía española de servicios odontológicos, que decía emplear tecnologías y procedimientos innovadores para tratar a sus pacientes. En un contexto distinto no sería graciosa la mención del Método Dentix, sin embargo, Paca se las ingenia para hacer reír con su chiste sobre el tamaño de los dientes de su amiga. Los burros tienen una dentadura prominente, de ahí la exagerada comparación, y el adjetivo cartujano que la RAE define como «dicho del ganado equino: perteneciente a una raza española muy preciada, criada y seleccionada

en la Cartuja de Sevilla desde el siglo XVIII» no tiene ningún tipo de función en la oración más allá del toque humorístico. En los subtítulos solo se menciona que tiene dientes parecidos a los de un caballo y que tiene pinta de burro. Esta pérdida puede deberse a la falta de tiempo para buscar una forma de trasvasar los elementos cultural y humorístico, pues requiere una gran tarea de documentación.

Ejemplo 2, episodio 1: Paca señala a Amparo, una chica con el pelo recogido en dos moños, uno en cada lado de la cabeza.

PACA: Cucha, qué graciosa, nena, parece la de la Guerra de las Galaxias. La princesa Chenoa, nena.	Look at her. She looks like that girl from “Star Wars”. That one that looks like Chenoa.
----------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------

Paca no recuerda el nombre de la princesa Leia y, por decir algo, menciona a la cantante española Chenoa, que no tiene ningún tipo de relación con *Star Wars*. El traductor ha optado por la traducción literal del fragmento y, en consecuencia, se pierde el efecto humorístico que la mujer crea al referirse a Chenoa.

Ejemplo 3, episodio 1: Paca habla sobre la entrada de la Veneno en la cárcel.

PACA: Cuando se fue tenía una cinturilla de avispa que parecía la Betty Boop, pero ahora mírala, la mujer de King Kong.	She had a wasp-waist, looked just like Betty Boop. But now looks like the bride of King Kong.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------

En este ejemplo se observa el caso de humor por la mala pronunciación del inglés, sin embargo, es necesario apoyarse en el material audiovisual para apreciarlo. Se emplea la técnica de la traducción literal y no se transmite ese matiz de humor.

### 5.3. Ámbito léxico-semántico

#### 5.3.1. Interjecciones

Cada vez se publican más estudios sobre la traducción de interjecciones por el creciente interés en la pragmática (Kudeřko en Van Impe, 2015, p. 5). Aunque estas palabras también se utilizan en otros textos que permiten alojar la oralidad, como pueden ser los literarios, son más frecuentes en el lenguaje oral por la espontaneidad que las caracteriza. Según la Real Academia Española (s.f., definición 1), las interjecciones son

una «clase de palabras invariables, con cuyos elementos se forman enunciados exclamativos, que manifiestan impresiones, verbalizan sentimientos o realizan actos de habla apelativos». Se puede distinguir entre dos tipos de interjecciones: las impropias, que son aquellas que se crean a partir de formas nominales, adjetivales, verbales o adverbiales (ej.: ¡vaya!, ¡adelante!) y las propias, que no ejercen un papel gramatical y presentan un cuerpo fonético simple (ej.: ¡eh!, ¡uy!).

En el corpus seleccionado abundan las interjecciones «uy» y «ay», sobre todo por la parte del idiolecto de Paca, pero el traductor ha decidido omitirlas todas. No obstante, no son de tanto interés estas interjecciones tan frecuentes en español, sino la expresión estrella de la Veneno: «¡Digo!». Es innegable que Veneno ha dejado un extenso legado lingüístico con sus expresiones que se popularizaron en televisión, incluso hay artículos que recopilan sus expresiones como los escritos por Panicello (2020) o el portal Bekia (2016), pero, sin duda, «¡digo!» es la «joya de la corona». Definir los usos de esta interjección es tarea complicada si se tiene en cuenta que fue la propia Cristina quien la acuñó y la emplea al azar, sin embargo, en los siguientes ejemplos aparece como forma de enfatizar la afirmación más reciente y para expresar sorpresa.

Ejemplo 1, episodio 1: Veneno le toca el paquete a un hombre en la calle.

VENENO: ¡Digo! Menudo paquete, este no camina descalzo.	Whoa! Nice schlong. I can tell you mean business.
---------------------------------------------------------	---------------------------------------------------

Ejemplo 2, capítulo 1: Veneno enseña a Valeria y Amparo sus álbumes de fotos.

VENENO: Eso fue en el Isla Fantasía, la misma noche que actuaba Ricky Martin... y ya me entiendes. ¡Digo! To' pa' mi coño.	That was at the Illa Fantasía, on the same night Ricky Martin played there. Ø My pussy was pretty happy.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ejemplo 3, capítulo 2: Veneno habla con sus amigas.

VENENO: Mira, María Patiño, aquí lo único que importa es que La Veneno fue	My little journalist... What's important is that La Veneno was the most beautiful
----------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------

la travesti más guapa de to'a España. ¡Digo!	transgender woman in all of Spain. <u>Let's</u> <u>hear it!</u>
-------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------

Ejemplo 4, capítulo 6: Veneno le cuenta a Valeria que su madre no estaba contenta una de sus decisiones.

VENENO: Yo me lo pasé por la pepitilla. ¡Digo!	I didn't give a shit. <u>Just saying.</u>
---------------------------------------------------	-------------------------------------------

En los cuatro ejemplos se han utilizado formas distintas para traducir una palabra que, a efectos prácticos, tiene la misma función. Como ya se ha mencionado antes, el «¡digo!» es de máxima importancia en el vocabulario de Cristina y, aunque tenga distintos significados según el contexto, consideramos que debería haberse mantenido una única expresión, sin recurrir a la sinonimia, para que el espectador estadounidense detecte la frecuencia de la interjección. La traducción de estos ejemplos puede ser resultado de una falta de conocimiento del producto audiovisual en su totalidad, ya sea por cuestiones temporales o porque la traducción ha estado a cargo de varios profesionales que no han dispuesto del tiempo necesario para revisar la coherencia entre este tipo de elementos, o por el uso excesivo de la técnica de traducción explicativa para adaptar cada equivalente a su correspondiente contexto (excepto en el ejemplo 2, que se omite). A nuestro parecer, se debería haber establecido una expresión que pudiera haber cubierto cada contexto y función. Esto se realizó en el doblaje de la serie, donde tradujeron todos los «¡digo!» como «no lie!» y funcionó a la perfección.

### 5.3.2. Vocativos

Los vocativos son aquellas palabras que sirven para invocar, llamar o nombrar a una persona cuando nos dirigimos a ella. El hablante sustituye las formas de tratamiento pronominal por un sustantivo o un adjetivo sustantivado. Entre los tipos de vocativos existentes (reguladores, para referirse a superiores, y constitutivos, que «establecen una nueva relación no delimitada a *priori* por normas» o vocativos-frase, que «constituyen actos de habla por sí mismos y solo mencionan al alocutario» y vocativos-en-frase, que forman parte de una frase. Existe una subcategoría de vocativos desfocalizadores, que son aquellos que «parecen desvanecer la figura del alocutario en discursos cuasi-monológicos y se convierten en muletillas» (todo en Ramírez Gelbes y Estrada, 2003, p. 338).

Veneno y Paca incluyen en su discurso vocativos-frase y vocativos-en-frase constitutivos y desfocalizadores, pues utilizan la palabra indistintamente de a quién se refieran o el contexto. En este apartado analizaremos las más frecuentes en el corpus, que son: mi alma (*miarma*, si se tiene en cuenta el acento), canalla, maricón, pedazo de puta (*peazo* puta) y nena. Para ello se prescindirá de contexto al no considerarse necesario para su traducción.

Ejemplo 1: mi alma o *miarma*.

VENENO: Perdona, <i>miarma</i> , ¿tienes fuego?	Hey, <u>honey</u> . Got a light?
VENENO: Claro que soy La Veneno, <i>miarma</i> . Conocida mundial.	Of course I'm La Veneno, <u>baby</u> . World famous.
VENENO: Pues lo que tengo entre las piernas, <i>miarma</i> .	It's what's between my legs. Ø

Ejemplo 2: canalla.

VENENO: Tú, <u>canalla</u> , ven aquí.	You, <u>bitch</u> , come here.
VENENO: Oye, <u>canalla</u> .	You, <u>ratbag</u> .
VENENO: Gracias, <u>canalla</u> .	Thank you, <u>juicy ass</u> .

Ejemplo 3: maricón.

HOMBRE: Veneno, te he visto en la tele.	H: Veneno, I saw you on TV.
VENENO: Y yo a ti en Kunta Kinte, <u>maricón</u> .	V: And I saw you on Roots, <u>you fag</u> .
VENENO: Callarse, <u>maricones</u> .	Shut up, <u>bitches</u> !
VENENO: Mírate, eres un <u>mariconazo</u> de mierda.	Look at you, you <u>faggot</u> !

Ejemplo 4: *peazo* puta.

VENENO: Tú tienes tu propio público, <u>peazo</u> puta.	You've got your own fans, <u>bitch</u> !
---------------------------------------------------------	------------------------------------------

VENENO: ¿Qué está diciendo esa <u>peazo</u> <u>puta</u> ?	What's this <u>hoe</u> talking about?
VENENO: Al parque os vais vosotras, que sois dos <u>peazos de putas</u> .	You two go to the park as the <u>hookers</u> you are.

Ejemplo 5: nena.

PACA: Cucha qué graciosa, <u>nena</u> , parece la de la Guerra de las Galaxias. La princesa Chenoa, <u>nena</u> .	Look at her. Ø She looks like that girl from "Star Wars". That one that looks like Chenoa. Ø
AMPARO: No me estoy enterando, ¿qué paso? PACA: ¿Qué paso va a ser, <u>nena</u> ?	A: I'm lost. What's going on? P: What do you think? Ø
PACA: Ay, qué rico el vino, <u>nena</u> .	This wine is so good, <u>girls</u> !

En este caso, se recurre a la sinonimia para la traducción de casi todos los ejemplos. Solo en uno de ellos, «maricón» y sus variantes, se mantiene cierta coherencia léxica con *faggot* y su abreviación *fag*. Sin embargo, en el resto se descarta la posibilidad de encontrar un equivalente que pueda servir para todos los contextos y, como ya se había mencionado en el apartado anterior, esto priva al espectador del TM de construir la identidad lingüística de Veneno y Paca. En el caso de «*miarma*», cualquier apelativo cariñoso podría haber servido, pero creemos que sería mejor optar por *honey*, que ofrece la opción de su abreviatura *hon* y siempre sirve de ayuda ahorrar caracteres. En cuanto a «canalla», funcionaría mejor *bitch*, que se puede utilizar entre amigas y como insulto. Para «maricón», *faggot* y *fag*, por las mismas razones que *honey*. Por otro lado, para «*peazo puta*» conservaríamos *hoe*, que recoge significado despectivo, cariñoso y también se refiere a la profesión de la prostitución. Por último, para «nena» optaríamos por una alternativa a las propuestas por el traductor: *love*. El uso de sinónimos no cumple con el objetivo de transmitir el idiolecto, así que en este caso no se puede hablar de traducción efectiva, sino explicativa, pues solo transmite significado.

Una vez que hemos establecido estos términos que se podrían repetir en inglés igual que en español sin necesidad de recurrir a sinónimos, también se debe tener en

cuenta que, si las restricciones espacio-temporales de los subtítulos lo requieren, se debe prescindir de estos vocativos.

### 5.3.3. Vocabulario del campo semántico de la prostitución y genitales

Como ya se ha mencionado, la Veneno destaca por abusar del lenguaje soez, que recoge léxico del campo semántico de la prostitución y los genitales. El desparpajo con que añade estas palabras a expresiones en su vida cotidiana puede escandalizar a cualquiera, pero sobre todo al espectador meta, que no es consciente de la cantidad de vocabulario que hay en el idioma español para referirse a los genitales. No se puede describir mejor que en palabras de Ramírez Gelbes y Estrada (2003, p. 336):

«Como el sentimiento religioso, el sentimiento de la obscenidad y su origen varían de cultura en cultura. Y el cuerpo humano es la mayor fuente semántica de las palabras prohibidas en occidente moderno, en particular con relación a sus funciones más básicas y específicamente a los órganos relacionados con lo sexual y escatológico».

- **Campo semántico de la prostitución**

Ejemplo 1, capítulo 1: Veneno explica a una reportera qué le suelen pedir sus clientes del Parque del Oeste.

VENENO: ¿No sabes lo que es un <u>francés</u> ? Es que es una cosita muy fuerte. ¿Tampoco sabes lo que es un <u>griego</u> ?	You don't know what a <u>BJ</u> is? It's pretty intense. How about <u>going bareback</u> ?
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------

El traductor opta por una traducción explicativa donde se pierden las prácticas con gentilicios para que al espectador no le quepa duda de a qué se refiere. Sin embargo, la práctica del francés y el griego tienen un equivalente literal en inglés, *french sex* y *greek sex*, respectivamente. Se podría incluir si se hicieran ajustes de espacio en las demás frases y así se mantendrían estos términos que, además, son argot del ámbito donde trabajan las protagonistas.

Ejemplo 2, capítulo 5: Veneno da una entrevista a Pepe Navarro.

VENENO: Yo me quedo aquí en bragas y esta noche todos los tíos chulos de España empiezan con el <u>Paco, Paco</u> .	V: Only knickers. And tonight every single man will get a " <u>Paco Paco</u> ". P: What is a Paco Paco?
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------

PEPE: ¿Qué es el Paco, Paco?	V: <u>Wanking!</u>
VENENO: Paco, Paco, Paco, Paco.	

El «Paco, Paco» del que habla Veneno no es más que otra de sus invenciones, que, sin tener el canal visual delante, el espectador español tampoco sabría de qué habla. No obstante, después de que Pepe le pregunte, Veneno acompaña sus palabras de un gesto con la mano que deja claro que el «Paco, Paco» es un eufemismo para la masturbación. El traductor recurre a la traducción explicativa, pero a nuestro parecer, en este caso la traducción literal podría haber funcionado mejor con una equivalencia denotativa. Es decir, se podría haber dejado «Paco, Paco, Paco, Paco», porque con la imagen se puede entender perfectamente.

Ejemplo 3, capítulo 5: Un espectador pregunta a Veneno qué sabe hacer.

VENENO: El alemán, el griego, el guardia civil, la niña del exorcista. Yo te lo hago to', <i>miarma</i> .	Whatever makes you cum, anything goes!
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------

En este ejemplo el traductor recurre a una traducción explicativa y a la omisión sin otro remedio, pues «el guardia civil» y «la niña del exorcista» son expresiones acuñadas por la Veneno que, aunque podría deducirse a qué se refiere, serían meras especulaciones y se tendría que optar por la creación discursiva.

Ejemplo 4, capítulo 7: Veneno habla sobre su novio.

VENENO: Me rellena como a una empanada.	He stuffs me like a Thanksgiving turkey.
-----------------------------------------	------------------------------------------

El traductor opta por la traducción efectiva, pues transmite el elemento humorístico mediante la traducción de «empanada» por *Thanksgiving turkey*. El eufemismo para mantener relaciones sexuales funciona bien en los dos idiomas y se amolda a la cultura receptora, además, no suena extraño que una mujer española mencione el pavo de Acción de Gracias tan exclusivo a la cultura estadounidense, pues esta tradición se conoce en todo el mundo.

- **Mención a los genitales**

En el corpus destaca el uso de «coño» y variaciones como «la pepitilla» o «las pencoletas». Estas dos últimas palabras son, de nuevo, un indicador del idiolecto que la Veneno popularizó durante su auge televisivo.

Ejemplo 1: coño.

VENENO: To' pa' mi <u>coño</u> .	My <u>pussy</u> was pretty happy.
VENENO: La procesión la llevas tú en el <u>coño</u> .	The parade's in your <u>pussy</u> .
PACA: Con to'l <u>coño</u> al aire.	With your <u>pussy</u> all hanging out.
PACA: Uy, pues a mí me fuera encantado hacerme un pedazo <u>coño</u> de esos.	I'd love to get a <u>fanny</u> like this!

Como se puede comprobar en estas columnas, el traductor ha escogido una técnica de traducción efectiva porque, a excepción de *fanny*, todas mantienen el mismo término. A nuestro juicio, conservar la misma palabra que un personaje repite es crucial para la creación del idiolecto en el TM, por ello, sorprende la sinonimia cuando no es necesaria.

Ejemplo 2, capítulo 7: Paca habla sobre Veneno.

PACA: Estuvo con cuatro rumanos dale que te pego y vino con todo el vestido lleno de semen, y dice: «tengo el <u>coño</u> en la boca, tengo el coño en la boca».	She got fucked like hell, and came with a dress full of cum, saying: " <u>I'm dead tired</u> ".
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------

A Veneno siempre le gusta recalcar que no se ha sometido a una operación de reasignación de sexo y que las relaciones sexuales las mantiene por vía oral o anal, y este es otro ejemplo de eso. No obstante, el traductor ha decidido recurrir a una omisión, de forma que se pierde el elemento vulgar y las técnicas sexuales que practica la Veneno.

Ejemplo 3, capítulo 8: Paca habla sobre cómo pagar la factura de un taxi de Valencia a Madrid.

PACA: Yo lo pago con to' mi coño.	I'll pay for it with Cuntozoids!
-----------------------------------	----------------------------------

En este ejemplo cuesta entender el verdadero significado de *Cuntozoids*. Por el contexto, hemos supuesto que habla de una moneda ficticia que el traductor se ha inventado con *cunt* para compensar todos los elementos humorísticos que no se han podido traducir en otras ocasiones. En mi opinión, esta invención parece ambigua porque la interpretación es libre y queda a la imaginación de cada uno, lo que puede conducir a errores. Si se busca en internet tipos de monedas o el sufijo *-zoid*, no hay resultados que encajen con el contexto o que ofrezcan algún motivo para esta traducción. Una buena forma de resolverlo sería: *I'll pay for it with my pussy*, que, aunque no tenga tampoco el mismo significado (pues en el TO «pago con to' mi coño» da a entender que lo paga porque puede y quiere), queda asegurado que el elemento vulgar y el significado queda plasmado sin ambigüedades.

#### 5.3.4. Expresiones coloquiales

Todos los idiomas tienen sus propias expresiones coloquiales, pues son formas de expresarse que están arraigadas en la cultura de cada país. Los coloquialismos de España distan mucho de los de Estados Unidos, como señala Luque Toro (1994):

Podemos ver perfectamente que ambas lenguas se mueven en parámetros distintos, que sus componentes actanciales no guardan entre sí la más mínima relación y que el valor metafórico de las expresiones utilizadas en español contrasta significativamente con el de sus equivalentes en inglés. Se trata sin más, como dice Valentín García Yebra, de la originalidad de cada lengua, de su vocabulario y de sus estructuras lingüísticas (p. 672).

Podríamos decir sin miedo a equivocarnos que no hay minuto en la serie en que las protagonistas utilicen un registro formal, así que, en este apartado, analizaremos el ejemplo que más destaca entre todos, tanto por sus características en español como por su traducción al inglés.

Ejemplo 1, capítulo 4: Veneno pide su octavo whisky en una discoteca.

VENENO: Otro Perrito Piloto.	Another Dog Bank Note!
------------------------------	------------------------

Durante los años 80 en España, las tómbolas de las ferias tenían solo dos tipos de premio: la Muñeca Chochona y el Perrito Piloto. Cuando alguien ganaba, el dueño de la atracción gritaba: «¡qué alegría, que alboroto, otro Perrito Piloto!». Esta oración se ha quedado arraigada en el vocabulario de las generaciones que vivieron el auge de la tómbola y las utilizan en situaciones que necesitan contexto para entenderlas. En el caso

de la Veneno, nos apoyamos en el canal visual para entender que está pidiendo otro whisky, otro premio. El problema surge de la expresión que se ha empleado en inglés, pues no existe. La única explicación posible que se encuentra es una foto que aparece al buscar *dog bank note* en Google, y es un billete que muestra en el centro a un perro pilotando un avión. En este caso se pierde la connotación de premio y los tintes culturales, además del significado. Parece que el traductor no ha sabido reconocer la referencia cultural española y recurre a una traducción literal que resulta ser errónea.

### 5.3.5. Juegos de palabras fonéticos

Los juegos fonéticos suponen un reto para el traductor, pues tiene que ingeniárselas para transmitir el significado y mantener la rima que contribuye al elemento humorístico. A menudo se ha tildado a la rima de intraducible por su complejidad, sin embargo, casi siempre se puede encontrar una solución si se le dedica el tiempo suficiente.

Ejemplo 1: En Adra, la que no es puta, ladra.

VENENO: En Adra, la que no es puta, ladra.	Fucking Adra.
VENENO: Yo soy de Adra, que la que no es puta, ladra.	I'm from Adra, where bitches bark.

La Veneno recurre a esta rima para referirse a su pueblo natal, Adra, donde vivió algunos de los peores años de su vida. Se establece una técnica de traducción literal en el segundo caso, mientras que en el primero se omite la rima y se decide emplear una técnica de traducción explicativa que se adapta el contexto (la Veneno habla con amargura en este segmento). En ambos casos, el juego fonético se queda en el tintero, a pesar de que quizá se podría haber llegado a una solución más acertada.

Ejemplo 2: La mujer polaca con el coño atrás como las vacas.

AMPARO: Hombre, claro que la vi.	A: Of course I saw her, man.
PACA: ¿Cómo que hombre? Yo soy una mujer polaca, con el coño atrás como las vacas.	P: "Man?" Got my pussy in the back, but take a look at my rack.
VENENO: Pues ya está, una mujer polaca.	V: I'm like a tuck shop!

PEPE: ¿Qué quieres decir con eso de una mujer polaca? VENENO: Pues que lo tengo atrás como las vacas.	P: What you mean by “tuck shop”? V: I tuck my candy behind.
PACA: Mónica, cariño, díles de dónde eres. MÓNICA: Pues yo soy polaca. VENENO: Con el culo atrás como las vacas.	P: Mónica, hon, tell ‘em where you used to work. M: In a tuck shop. V: With the candy tucked behind!

Se trata de otro juego de palabras que la Veneno y Paca utilizan a menudo para aclarar que son mujeres transgénero que no se han sometido a ningún tipo de cirugía de reasignación de sexo. Se pueden observar pequeñas variaciones, pero la rima siempre reside en «polaca» y «vaca». En inglés, se establece un equivalente acuñado por el propio traductor: mientras que «tuck shop» significa «tienda de golosinas», «tuck» también se refiere a una técnica que utilizan las *drag-queens* y chicas transgénero para esconder sus órganos sexuales y que no se note ningún bulto a través de la ropa. Así, se establece una equivalencia con «coño» y «candy» y se redirecciona el chiste hacia una profesión en lugar de una nacionalidad. No obstante, el juego fonético se pierde, pero parece que se compensa con un juego de palabras en el que «tuck» tiene varios significados. Estaría bien que se hubiera mantenido la misma traducción durante toda la serie, pero volvemos a la cuestión del número de traductores y limitaciones.

Ejemplo 2, capítulo 6: Paca se dirige a Veneno.

PACA: Tú eres Teresa de Calcuta, guapa y puta.	You sure are Mother Theresa, the dick frizzer!
------------------------------------------------	------------------------------------------------

El ejemplo dos es el paradigma perfecto de una traducción funcional, pues se reformula el juego fonético para conseguir el mismo resultado en la lengua meta. «Theresa» y «frizzer» riman, y el traductor logra mantener tanto el elemento vulgar con el trasvase de «puta» a «dick», como el elemento religioso de Teresa de Calcuta.

Ejemplo 3, capítulo 3: Veneno está a punto de cantar delante de sus amigas.

VENENO: Tá, tá, tá, muerto se vais a quedá.	Sa, sa, sa. They'll all end up shocked.
---------------------------------------------	-----------------------------------------

Este juego fonético depende del acento de la Veneno y no se mantiene en la secuencia subtitulada. La técnica empleada es la de traducción explicativa, aunque se podría recurrir a una funcional que mantuviera el elemento fonético con la opción: *Ta, ta, ta, you're all gonna gag!* En este caso, *gag* funciona como equivalente a la expresión «quedarse muerto», pues ambas denotan sorpresa.

### 5.3.6. Referentes culturales

Los referentes culturales son «aquellos elementos restringidos, distintivos o singulares pertenecientes a una cultura particular, que pueden provocar un problema de traducción al ser transferidos a otra cultura diferente» (Franco Aixelá en Nodal, 2016, p. 86). Nedergaard-Larsen los divide en cuatro áreas, estas son, la geografía, la historia, la sociedad y la cultura. En el ámbito cultural encontramos los subgrupos de religión, educación, medios de comunicación, arte, cultura y ocio (Nodal, 2016, p. 87). De los referentes culturales y su traducción se ha escrito bastante, pues está muy presente en los textos literarios y audiovisuales, y, en este caso, siempre se opta por lo que Nodal define como «traducción comunicativa», es decir, la traducción que se sirve de las técnicas de algún grado de omisión para transmitir el mensaje. La traducción comunicativa es idéntica a la técnica de traducción explicativa que hemos explicado ya en este trabajo. En el corpus de estudio predomina esta estrategia, como se recoge en los siguientes ejemplos, que no requieren contexto para comprender su traducción.

PACA: Voy a llevarle el tabaco y el <u>Pronto</u> .	I'm gonna deliver her cigarettes and her <u>magazine</u> .
VENENO: Entonces tú le pones el “ <u>póntelo, pónselo</u> ”, para que no te pueda escupir.	So you put on the <u>condom</u> so you don't spill, so everything stays inside.
PACA: Mañana iré al <u>Mercadona</u> a comprar.	Tomorrow I'll run to the <u>market</u> .
VENENO: Mira, <u>María Patiño</u> .	<u>My little journalist</u> ...
VENENO: Me planto en Madrid en el <u>¿Dónde estás corazón?</u>	I'll go to the <u>TV</u> in Madrid to stun them all.

VENENO: Si no fuera por mí, estarías mamando pollas en el <u>Black &amp; White</u> .	Without me, you'd still be sucking cocks in <u>clubs</u> .
PACA: Está todo el día llamando al <u>Sálvame</u> .	She's always asking for an invitation. Ø
PACA: Parece la Minnie Mouse esa de Orlando, ella allí posando al lado del <u>Oso y el Madroño</u> .	She makes a fool of herself thinking she's the attraction of the city. Ø
VENENO: Se iba a la <u>Castellana</u> .	He used to go to the <u>central avenue</u> .
VENENO: Se presentaron los de <u>Aquí hay tomate</u> .	People from a <u>TV show</u> showed up.

Como se puede observar en los ejemplos subrayados, las referencias culturales se pierden en los subtítulos de *Veneno*, pues el traductor decide no acercar la cultura española al espectador estadounidense por temor a que no entienda las referencias. La mayor parte de los ejemplos extraídos versan sobre la cultura televisiva: María Patiño es una periodista española que aparece en *Sálvame*, un programa del corazón similar a *Aquí hay tomate* y *¿Dónde estás corazón?*. Asimismo, *Pronto* se define como una revista de prensa rosa y de la televisión, y «póntelo, pónselo» es el slogan de un famosísimo anuncio español para el uso adecuado de preservativos. En estos casos, los equivalentes en inglés serían programas o anuncios similares: se podría proponer a la presentadora Wendy Williams como una alternativa para María Patiño, pues ambas forman parte de la cultura del *meme* y pueden cargar consigo las mismas connotaciones humorísticas. Lo ideal sería haber transmitido las referencias, sin embargo, la opción de neutralizar los programas nos parece acertada en cierta medida, puesto que unas mujeres de la España profunda hablen de *shows* como el de Ellen Degeneres puede resultar extraño y crear cierta desconfianza en el espectador meta.

Sin embargo, la exclusión de referencias a sitios emblemáticos de Madrid, como la estatua del Oso y el Madroño y el paseo de la Castellana, o la principal cadena de supermercados española, Mercadona, nos parece un error. Los consumidores españoles de material audiovisual inglés han tenido que acostumbrarse a menciones de supermercados estadounidenses como Target, Costco, Walmart, o a esculturas como la estatua de la Libertad, la *Cloud Gate* o *Mount Rushmore*. Incluso están arraigadas en la cultura española avenidas emblemáticas de Estados Unidos como la *5th Avenue* en

Manhattan o la *Hollywood Boulevard* en Los Ángeles, así que sería justo que el espectador estadounidense se llevara un pedazo de cultura española consigo tras haber visto *Veneno*.

## **6. Valoración de las estrategias de traducción empleadas y reflexión**

Uno de los objetivos del presente Trabajo de Fin de Grado consistía en determinar qué técnicas se han utilizado para verter el idiolecto de las protagonistas al inglés. Las estrategias muchas veces no se escogen al alzar y consideramos injusto definir como «buena» o «mala» la labor de los subtituladores sin antes saber las restricciones y prioridades a las que se enfrentan, por lo que, en primer lugar, abordaremos esta cuestión con los parámetros que Rica Peromingo (2016, pp. 32-42) recoge en su obra. Estos parámetros se mencionaron brevemente en el apartado 1, y se dividen en dos campos: por una parte, prioridades y restricciones en el ámbito técnico de la TAV y, por otra, prioridades y restricciones en el ámbito lingüístico de la TAV.

En el ámbito técnico, las prioridades y, a su vez, las restricciones de un traductor serán:

- Coherencia acústica: se debe mantener coherencia entre el diálogo de los personajes y la aparición y desaparición de los subtítulos.
- Coherencia visual: se debe mantener coherencia entre la imagen que aparece en pantalla y la aparición y desaparición de los subtítulos.
- Sincronía espacial: resulta de crucial importancia que los subtítulos se ajusten a lo que el espectador escucha.
- Limitaciones espacio-temporales: deben respetarse las reglas de la subtitulación, estas son, mantener los subtítulos en dos líneas con un límite de caracteres de 37 (este número varía según cliente).

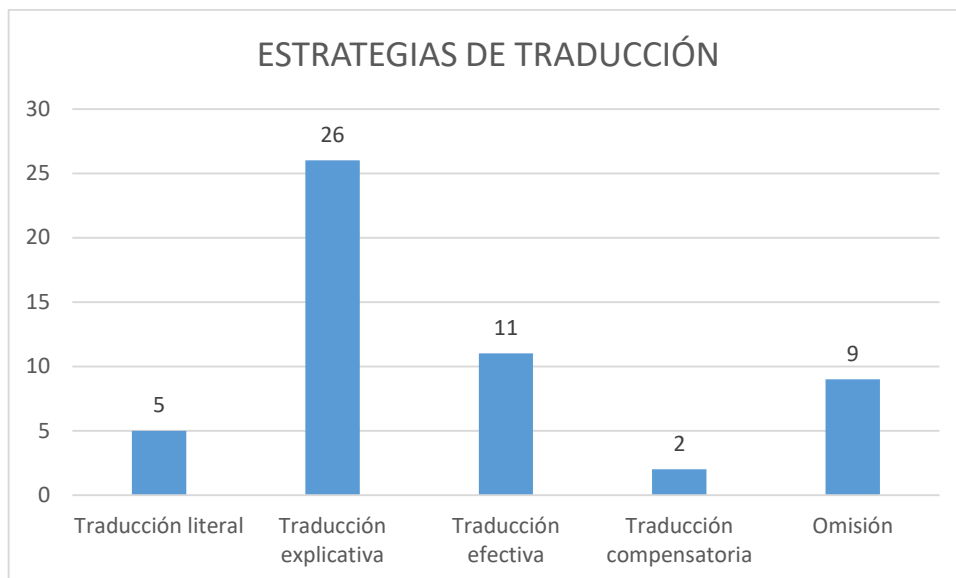
En el ámbito lingüístico, las prioridades y restricciones de un traductor serán:

- Referencias culturales e históricas: aunque supongan una restricción por la diferencia de la cultura origen y la cultura meta, deben ser tratadas como prioridad para el traductor y no se deben ni cambiar ni corregir ni suavizar.
- Intertextualidad: aquellas alusiones a la cultura de la lengua origen deberán tratarse como una prioridad en la traducción del texto audiovisual. Rica Peromingo recuerda que cambiar elementos culturales españoles por otros ingleses puede hacer el contenido menos creíble para el público inglés.

- Unidades fraseológicas, perífrasis, modismos, proverbios: suelen ser prioridades (y a su vez restricciones por lo difíciles que son de traducir), y con más motivo en el ámbito de la TAV, puesto que pueden suponer una pérdida de información que derive en la mala comprensión de la escena.
- Acento: este aspecto lingüístico debe solventarse en el subtitulado para oyentes para que el espectador sea capaz de detectar las diferencias acentuales entre los personajes.
- Rimas: se trata de una de las restricciones más importantes a las que se enfrenta un traductor audiovisual por la falta de equivalencia directa entre ambos idiomas. Por ello, debe constituir una de las prioridades.
- Interjecciones: al no tener una función en la oración, son restricciones en la traducción.

Además de estas restricciones, creemos conveniente mencionar las restricciones que, a nuestro juicio, son las que más limitan la actividad y creatividad del traductor: las del cliente. Durante el grado nos hemos familiarizado con la expresión de que el cliente no quiere la entrega para *mañana*, sino que la necesita para *ayer*, y en el caso de la TAV es una realidad a la que los profesionales se tienen que enfrentar a menudo. Medina (2020) relata el testimonio de un traductor audiovisual que justifica la dudosa calidad de las traducciones en Netflix y HBO por las fechas de entrega extremadamente cortas, salarios bajos y, en ocasiones, falta de contexto. En otras palabras, como ya especulamos durante el análisis, a un traductor le pueden entregar el capítulo 6 de una serie ya empezada, por lo que, además de traducir, tiene que documentarse sobre los demás episodios. Esto a veces no es posible por el tiempo limitado del que disponen.

Por último, realizamos una estadística con todos los ejemplos seleccionados del corpus y las técnicas de traducción que se han empleado para su trasvase. A continuación, se muestra la gráfica elaborada a partir de los 53 ejemplos recogidos en el corpus:



Como se recoge en la gráfica, la traducción explicativa es a la que se recurre más a menudo (26 veces), de forma que se pierden los elementos culturales y humorísticos a favor de la transmisión de significado. No obstante, la segunda técnica más empleada es la traducción efectiva (11 veces), que, a nuestro parecer, sería la ideal en el trasvase del idiolecto. A la omisión se recurre 9 veces; a la traducción literal, 5, y, en último lugar, 2 veces a la traducción compensatoria. Con estos datos deducimos que el traductor ha intentado cumplir la función comunicativa del texto audiovisual, pero no tanto la fática. De 53 ejemplos, solo se ha transmitido el elemento cultural o humorístico además del significado en 11 ocasiones, que constituye un 20.75% del total.

## 7. Conclusiones

En estas páginas hemos estudiado el concepto de idiolecto en el subtítulo, detectado las idiosincrasias del idiolecto de las protagonistas de *Veneno* y señalado las estrategias de traducción que se han utilizado para el trasvase del idiolecto al inglés. Durante el trabajo se ha hecho hincapié en la importancia de una traducción meticulosa del idiolecto para lograr transmitir la esencia de un personaje y se ha subrayado la escasa cantidad de estudios sobre el tema, es decir, el idiolecto en el medio audiovisual.

El caso de *Veneno* demuestra la importancia de detectar las características de un idiolecto antes de comenzar con su traducción. El estudio de los ejemplos seleccionados del corpus y las técnicas que se han utilizado manifiesta una tendencia a la neutralización de las marcas idiolectales de Veneno y Paca. Durante el trabajo, mencionamos que los autores escogidos como defensores del trasvase del idiolecto, Shcherbak y Sánchez Iglesias, ya denuncian esta inclinación a la neutralización porque despoja al personaje de su forma de hablar, en la que se incluyen datos cruciales de su vida e identidad. Esta práctica, a nuestro juicio, se debe a motivos más complicados de abordar que traspasan la mera labor del traductor como profesional:

- El primero, como ya hemos mencionado, es la escasez de estudios sobre la traducción del idiolecto, más aún si se quiere leer sobre el idiolecto en los medios audiovisuales.
- El segundo, la precariedad del traductor audiovisual. Todos los elementos idiolectales que se pierden en los subtítulos pueden deberse a las condiciones de trabajo precarias que mencionábamos en el apartado 6 y deberían servir como reivindicación para la mejora de la situación del traductor audiovisual, puesto que se priva a los espectadores del TM de la experiencia original del TO.
- El tercero y último, la falta de parámetros para el trasvase del idiolecto. Si bien acordamos que cada persona es un mundo y esto se puede aplicar a su forma de hablar, queda un hueco en la Traductología para que se aborde esta cuestión, ya sea con una guía de consejos o con consideraciones generales a tener en cuenta.

Nos gustaría concluir este trabajo con una breve reflexión sobre la importancia de valorar todas las variaciones lingüísticas por lo que son, es decir, riqueza de un idioma, y no restarles valor por sus rasgos idiosincrásicos que se desvían del uso estándar del idioma. El estudio del idiolecto debe ser tan importante como el estudio de cualquier otro aspecto de la traducción: igual que no queremos que se pierda la esencia de las características de

escritores tan destacados como Shakespeare, sería una pena que, por falta de recursos, el mundo no pudiera apreciar las variedades lingüísticas en continuo florecimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Assis Rosa, A. (2001). Features of Oral and Written Communication in Subtitling. En Y. Gambier y H. Gottlieb (Eds.), *(Multi) Media Translation: Concepts, practices and research* (pp. 213-221). Ámsterdam, Países Bajos: John Benjamins Publishing Company.
- Bekia. (2016, 11 de noviembre). Las 20 mejores frases de La Veneno por las que siempre la recordaremos. *Bekia*. Recuperado de <https://www.bekia.es/television/noticias/frases-veneno-siempre-recordamos/>
- Chaume Varela, F. (2008). La compensación en traducción audiovisual. *Quaderns de filología. Estudis literaris*, 13, 71-84.
- Corrius Gimbert, M., y Zabalbeascoa, P. (2011). Language variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation. *Target. International Journal of Translation Studies*, 23(1), 113-130. doi: <http://dx.doi.org/10.1075/target.23.1.07zab>
- Fuentes Luque, A. (2000). La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película *Duck Soup*, de los Hermanos Marx (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.
- Luque Toro, L. (1995). La expresión coloquial en español y su traducción al inglés: casos especiales. En R. Martín-Gaitero (Ed.), *V Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (pp. 671-678). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense.
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*. España: Diputación Provincial de Soria.
- Medina, M. (2020, 1 de mayo). ¿Por qué hay tantos errores en los subtítulos de Netflix o HBO? Te lo cuenta un traductor. *El Confidencial*. Recuperado de [https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-01/subtitulos-precariedad-laboral\\_2574287/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2020-05-01/subtitulos-precariedad-laboral_2574287/)

- Migal Nodal, Y. (2016). Los referentes culturales en la subtítulos al inglés de la película cubana *Fresa y Chocolate*. *The Grove: Working papers on English Studies*, 23, 85-107.
- Navarro Brotons, M. L. (2017). La traducción del humor en el medio audiovisual. El caso de la película de animación *El Espantatiburones* (Shark Tale). *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 9, 307-329. doi: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.11>
- Orrego Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 6(2), 297-320.
- Parra López, G. y Bartoll Teixidor, E. (2019). El tesoro lingüístico de Gollum. El uso del idiolecto en la caracterización de la identidad de los personajes de ficción y su traducción para el doblaje. *MonTI Special Issue 4*, 343-370.
- Panicello, N. (2020, 6 de julio). ¡Digo! Las frases más míticas de *La Veneno* para tu disfrute. *Cosmopolitan*. Recuperado de <https://www.cosmopolitan.com/es/famosos/peliculas-series/g33212296/la-veneno-serie-frases/>
- Ramírez Gelbes, S. y Estrada, A. (2003). Vocativos *insultivos* vs. vocativos *insultativos*: acerca del caso de *boludo*. *Anuario de Estudios Filológicos*, 26, 335-353.
- Rica Peromingo, J. P. (2016). Aspectos lingüísticos y técnicos en la traducción audiovisual (TAV). Alemania: Peter Lang.
- Rodríguez Sala, M. L. (1983). El lenguaje como elemento cultural de identidad social en la zona fronteriza del norte de México. *Fronterizos*, 1(2), 153-164.
- Real Academia Española. (s.f.). Cartujano, na. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 14 de junio de 2021, de <https://dle.rae.es/cartujano>
- Real Academia Española. (s.f.). Interjección. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 14 de junio de 2021, de <https://dle.rae.es/interjecci%C3%B3n>
- Salvador Caja, G. (1987). *Estudios dialectológicos*. Madrid, España: Paraninfo.

- Sánchez Iglesias, J. J. (2001). Restricciones semántico-textuales en la traducción del idiolecto: “Lessico familiare” de Natalia Ginzburg. En A. Barr, J. Torres del Rey y M. R. Martín Ruano (Eds.), *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones* (pp. 703-717). Salamanca, España: Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sánchez Iglesias, J. J. (2005). El idiolecto y su traducción: tres ejemplos italianos. *Revista de la Sociedad Española de Italianistas*, 3, 165-184.
- Shcherbak, A. Y. (2015). Idiolect of Fiction Character in Translation. *Science and Education a New Dimension. Philology*, III(14), 25-27.
- Sung, O. (2020). Translation Challenges in Rendering Idiolects of Literary Characters. *Studies About Languages*, 37, 37-55.
- Van Impe, I. (2015). *¡Caray! ¡Caramba! ¡Córcholis! Las interjecciones en la traducción audiovisual de ‘El Rey León’ (Walt Disney, 1994)*. (Trabajo de Fin de Máster). Universidad de Gante, Gante, Bélgica.

## ANEXOS

### ANEXO 1: Ficha técnica

<b>Título original</b>	Veneno
<b>Año</b>	2020
<b>Duración</b>	8 episodios
<b>País</b>	España
<b>Director(es)</b>	Javier Ambrossi, Javier Calvo, Mikel Rueda, Alex Rodrigo
<b>Guión</b>	Javier Ambrossi, Javier Calvo, Claudia Costafreda, Elena Martín, Javier Pascual, Ian de la Rosa, Félix Sabroso, Diego Pinillos, Javier Galán. Libro: Valeria Vegas
<b>Música</b>	Julio de la Rosa
<b>Fotografía</b>	Gris Jordana, Andreu Adam Rubiralta
<b>Reparto</b>	Isabel Torres, Daniela Santiago, King Jedet, Lola Rodríguez, Paca la Piraña, Elvira Mínguez, Goya Toledo, Lola Dueñas, Desirée Rodríguez, Ester Expósito, Lara Martorell, Marcos Sotkovszki, Mariona Terés
<b>Productora</b>	Atresmedia Televisión, Suma Latina
<b>Género</b>	Miniserie de TV, drama, comedia, transexualidad / transgénero, biográfico
<b>Sinopsis</b>	Miniserie sobre una famosa y controvertida transexual de los años 90 conocida como "la Veneno". Una serie inspirada en las memorias oficiales de Cristina Ortiz, "la Veneno", tituladas "¡Digo! Ni puta ni santa", escritas por Valeria Vegas, que cuenta la historia de la realidad transexual en España desde los años 60 hasta la actualidad. Cuando la autora del libro, Valeria, era una niña pequeña, nunca entendió por qué la gente la llamaba por un nombre que no era el suyo. Lo mismo le ocurrió a Cristina, por entonces llamada "Joselito", que tuvo que sobrevivir a una violenta y cruel infancia en la España de los 60. Dos mujeres que nacieron en épocas muy diferentes pero que, por casualidad o por el destino, acaban unidas para siempre, cuando Valeria, estudiante de Periodismo, decide escribir un libro sobre la vida del icónico y mediático personaje. Adorada por su carisma y su forma de expresarse, libre, deslenguada y divertida, "la Veneno" alcanzó la popularidad gracias a sus apariciones televisivas en los años 90. Sin embargo, su vida y -sobre todo- su muerte siguen siendo un enigma.