

El doblaje y la traducción literaria de *El Capitán Alatriste* en italiano: la variación diacrónica

Pablo Zamora Muñoz

pabloz@um.es

Universidad de Murcia

Recibido: 20/03/2017 | Revisado: 05/12/2017 | Aceptado: 16/04/2018

Resumen

Las marcas diacrónicas pueden suponer un obstáculo para la comprensión por parte del lector o del espectador tanto del texto fuente como del texto meta debido al alejamiento cronológico lingüístico y cultural existente. El traductor, cuando debe traducir textos distantes espacial y temporalmente, se enfrenta al dilema de modernizar o arcaizar la versión meta. En el presente artículo se compara, en primer lugar, el número de rasgos temporales presentes en la novela *El capitán Alatriste* y en su adaptación cinematográfica; posteriormente, se analiza las pautas de traducción seguidas en sendas versiones meta en italiano. La finalidad última del estudio es corroborar, por una parte, si en la obra literaria original se registra un mayor número de ocurrencias de marcas diacrónicas que en el filme de producción propia; por otra, si los textos meta resultan menos arcaizantes que los productos originales y en cuál de las versiones de llegada se ha tendido a una mayor estandarización lingüística. Asimismo, es nuestro propósito exponer las posibles causas y factores que han condicionado la escritura de la obra literaria, la elaboración del guión, la traducción de la novela y el doblaje del filme.

Palabras clave: *El capitán Alatriste*; marcas temporales; traducción; doblaje

Abstract

Dubbing and literary translation into Italian of El capitán Alatriste: diachronic variation

Diachronic marks can mean an obstacle for the reader or the spectator to understand the source or the target text due to the linguistic and cultural chronological distance. When translators have to translate texts which are distant in space and time, they face the dilemma of how to translate the source text: modern or old-fashioned way? This article firstly compares the number of existing temporal marks between the novel *El capitán Alatriste* and its film adaptation. Secondly the translation patterns used to transfer both source texts into Italian are analysed. The objective of this study is to confirm, on the one hand, if the occurrence of diachronic marks is higher in the source literary work than in the original film, and, on the other hand, if the target texts are less old-fashioned than the source products and which of the target versions tends more to linguistic standardisation. In addition, this paper aims to draw the possible causes and factors which have conditioned the writing of both the literary work and the script, as well as the translation of the novel and the dubbing of the film.

Keywords: *El capitán Alatriste*; diachronic marks; translation; dubbing

1. Introducción

El propósito de este artículo es describir y analizar el trasvase de las marcas lingüísticas temporales en la traducción al italiano de la novela *El capitán Alatriste* y en el doblaje del filme homónimo.

La película es la adaptación cinematográfica de un compendio de cuatro de los cinco relatos históricos de la saga *Las aventuras del capitán Alatriste*, escritos por Arturo Pérez Reverte entre los años 1996 y 2003. En la novela y en el filme, ambientados en la España imperial del siglo XVII, se narra la vida y los avatares del capitán Alatriste, soldado español de los Tercios de Flandes. En ambos textos fuentes, aunque no en la misma medida como demostraremos posteriormente (apartado 5.1§), se reproduce un lenguaje marcado en diacronía que sirve para enmarcar la trama, caracterizar a los personajes y conferirles a los diálogos y narraciones el barniz arcaizante de la época.

La traslación de cualquier rasgo lingüístico perteneciente a variedades marcadas —diafásica, diastrática, diatópica y diacrónica— supone una dificultad. En el trasvase de la variación diacrónica, la labor del traductor consiste en la trasposición de los usos lingüísticos propios de una época histórica determinada, presentes en el texto origen, al texto meta, insertando los posibles equivalentes traductológicos de ese periodo. Esta tarea, como señala Hernández Guerrero (1999: 44-45), se convierte en una proeza puesto que requiere que el traductor lleve a cabo un trabajo previo de documentación que le permita tener un buen conocimiento de la lengua y de la cultura origen y meta de ese periodo histórico, lejano en el tiempo.

Albadalejo (2011: 72) afirma que el distanciamiento o alejamiento temporal, sea lingüístico que cultural, es un escollo traductológico en la reelaboración del texto meta, el cual puede generar problemas de comprensión en la recepción a nivel intracultural e intercultural. En el caso de la traducción de la novela y del doblaje del filme objeto de nuestro estudio, las dificultades se agravan en cuanto no se trata de traducir una obra escrita en una determinada etapa histórica, sino de un producto elaborado en la actualidad pero ambientado en una época y cultural remota, la España del siglo XVII, en el que el escritor y el guionista intentan plasmar intencionadamente el lenguaje característico del Siglo de Oro. Esta misma pretensión se refleja en otros escritores como Umberto Eco, el cual indica (2008: 245) que, cuando escribió *El nombre de la rosa* en 1980, no trató de modernizar a sus personajes, sino que les pedía a sus lectores que se volvieran lo más medievales posibles con la finalidad de que se identificaran con las costumbres, los rituales y el lenguaje de ese periodo.

Respecto a la recepción de las versiones meta, el traductor se encuentra ante una disyuntiva: insertar en la versión meta la lengua arcaica o la variedad contemporánea (Hatim y Mason 1995: 56). Si decide modernizar el texto fuente, facilita con esta estrategia la comprensión del texto al destinatario; si se decanta por realizar una traducción lo más fiel posible al original, conserva el sabor arcaizante del texto fuente sin adulterar ni empobrecer la versión meta, pero es posible que ocasione problemas

de aceptación por parte del lector o del espectador en la medida que un buen número de términos y secuencias les pueden resultar desconocidos o ininteligibles.

2. Objetivos

Los objetivos de esta investigación son los siguientes:

- Comparar los textos originales con el fin de verificar si en la obra literaria se registra una mayor cantidad de marcas temporales que en la adaptación cinematográfica. Si se corroborase la hipótesis de que el número de las marcas diacrónicas presentes en el texto literario es superior al inventariado en el texto audiovisual, explicar los motivos que justifican esta divergencia.
- Desde un enfoque descriptivista, observar las pautas de actuación que han gobernado en la traducción de las marcas diacrónicas de la novela y en el doblaje del filme, averiguar qué técnicas de traducción se han aplicado (Hurtado 2001) y qué tendencias (Goris 1993; Toury 1995; Martí Ferriol 2013) han imperado en la traslación del dialecto temporal de ese periodo histórico en las dos versiones meta.
- Constatar cuál de las dos versiones meta resulta más modernizante o arcaizante. En el supuesto que la versión meta filmica resultase más modernizante y estandarizada lingüísticamente que la versión literaria, dar cuenta de los distintos factores que han podido originar las diferencias entre ambos productos.

3. Diseño del estudio: materiales y metodología

Para lograr estos propósitos hemos llevado a cabo un análisis empírico basado en los datos extraídos de dos corpus; uno, formado por la novela y su traducción al italiano; otro, constituido por la adaptación cinematográfica y su doblaje:

- *El capitán Alatraste*, 1996, Alfaguara, y *Capitano Alatraste*, 2001, Salani Editore, traducido por Roberta Bovaia. Las ediciones constan de 237 y 215 páginas respectivamente.
- *El capitán Alatraste*, 2006, guión y dirección de Agustín Díaz Yanes, e *Il destino di un guerriero: Alatraste*, estrenada en Italia en 2007. Ambas películas tienen una duración de 140 minutos.

Por lo que concierne a la novela original y su traducción, se ha llevado a cabo una lectura pormenorizada de ambos textos para localizar las marcas temporales presentes en el texto original y verificar las técnicas de traducción que se han aplicado en la reescritura del texto meta.

Respecto a la extracción de datos de las películas, el muestreo se ha realizado de forma manual y ha requerido una visión detallada para hallar los términos y las se-

cuencias marcadas en diacronía que se registran en las dos versiones. Posteriormente, se ha procedido a cortar, mediante el programa *Windows Movie Maker*, los fragmentos en los que estas marcas comparecen, tanto en el filme de producción propia como en la versión meta, y archivarlos con la finalidad de disponer de una base de datos para analizar minuciosamente el número y el tipo de marcas inventariadas, las técnicas aplicadas y el tipo de plano, el cual ha podido mediatizar las soluciones de traducción.

En este artículo figura un repertorio de muestras textuales, tanto de la novela como del filme, que sirven para ejemplificar las pautas de traducción que han regido la traducción y el doblaje. Las muestras se presentan en un recuadro en el que se especifica:

Por lo que se refiere a la novela:

- el contexto en el que se enuncia la marca temporal;
- el número del capítulo y de la página;
- el fragmento del texto original;
- el fragmento del texto meta.

Por lo que respecta a la adaptación cinematográfica:

- el contexto en el que en el que desarrolla la escena;
- el minutaje;
- el tipo de plano;
- la transcripción del fragmento del filme de producción propia;
- la transcripción del fragmento de la versión doblada.

Con los resultados recopilados de sendos corpus se ha realizado un análisis cuantitativo y cualitativo estructurado en cuatro fases:

- Fase 1: se ha cotejado y contrastado la cantidad y los tipos de marcas diacrónicas inventariadas en la obra literaria fuente y en el filme de producción propia;
- Fase 2: se ha estudiado y comparado la cuantía y las clases de marcas diacrónicas registradas en los textos metas italianos;
- Fase 3: se ha examinado y confrontado las técnicas de traducción que se han aplicado, las tendencias que han regido y las estrategias que han imperado en la traslación del dialecto temporal, sea en la novela como en la película.
- Fase 4: se ha investigado si el tipo de plano y la sincronización han supeditado las soluciones de traducción en el doblaje y si han condicionado la hipotética tendencia a la estandarización de las marcas temporales.

Antes de exponer los datos extrapolados y proceder al estudio, creemos oportuno, por una parte, indicar las distintas posturas de los especialistas respecto a la traducción del dialecto temporal; por otra, señalar las diferencias existentes en la elaboración y en la traducción de obras literarias y sus adaptaciones cinematográficas.

4. La traducción del dialecto temporal, las obras literarias y las adaptaciones cinematográficas

4.1. La traducibilidad del dialecto temporal

Como ya hemos apuntado en la Introducción, el distanciamiento temporal y cultural existente entre el periodo remoto en el que se escribió y/o está ambientada la obra y la época contemporánea de su recepción suponen un obstáculo en el proceso de traducción. La traslación de las marcas diacrónicas constituye un problema y, en ocasiones, un impedimento para el traductor.

Este desfase temporal, sea lingüístico que cultural, genera que el traductor se encuentre ante la tesitura de tener que decantarse por una estrategia modernizante, neutralizando una elevada proporción de las marcas diacrónicas del texto fuente en el texto de llegada, o por una arcaizante, salvaguardando un alto porcentaje de estos rasgos; aunque, igualmente, puede simultanear las dos estrategias. Se enfrenta a una dilema: por un lado, tiene que conservar lingüísticamente el sabor arcaico que impregna el texto fuente y conseguir que la versión de llegada cause las mismas sensaciones al destinatario meta que las que produce el texto original al receptor nacional; por otro, debe intentar que el producto, escrito y/o ambientado en una época pasada, resulte comprensible y aceptable al lector o al público meta contemporáneo, omitiendo o sustituyendo parcial o totalmente los rasgos diacrónicos que puedan resultarle oscuros y desconocidos.

Respecto a las pautas de actuación a seguir en la traducción de este tipo de textos históricos no se aprecia una homogeneidad de criterios. En los estudios que abordan la transferencia lingüística de los dialectos temporales en obras literarias se deduce que imperan dos tendencias (Hernández Guerrero 1999: 44-45; Tello Fons 2012: 135-144):

- Hay autores, como Rabadán (1991), que son partidarios de la supresión de los rasgos morfológicos, sintácticos y léxicos marcados en diacronía porque consideran que su traslación ocasionan problemas de comprensión al lector a causa de la opacidad de los mismos. El texto lleva ya insertados otros culturemas —nombres de protagonistas, acontecimientos históricos, costumbres y otras referencias culturales de la época— que permiten contextualizar la obra en ese periodo. Asimismo, los estereotipos y los esquemas culturales tradicionales, en mayor o menor medida comunes al menos en la cultura europea, facilitan parcialmente el trasvase cultural y la asimilación por parte del receptor de una determinada época histórica.
- Otros expertos, siguiendo los postulados de Catford (1965: 86-92), se decantan por preservar en los textos meta algunos indicadores lingüísticos, como las formas de tratamiento y un limitado número de términos y formas verbales añejas, que contribuyan parcialmente a mantener el sabor arcaico de la obra original, a caracterizar a los personajes y a ambientar la trama, ubicada en un periodo histórico pasado. A

este respecto, Mayoral (1999: 178) aconseja conservar las marcas arcaizantes que sean familiares o conocidas por el lector meta medio y, por el contrario, suprimir las superfluas, que resulten opacas y no cumplan ninguna función comunicativa.

Junto a estos dos postulados, hay otras opiniones al respecto:

- Albadalejo (2011: 81) considera que es necesario llevar a cabo una modernización menos acusada, conjugada con una ligera arcaización. El objetivo es armonizar el sabor arcaizante de la obra literaria original con la comprensión del receptor meta.
- Eco (2008: 233) discrepa de los pareceres citados y sostiene que el traductor debe intentar que los receptores entiendan la cultura y la atmósfera en la que se encuadra el texto; si el destinatario se va familiarizando paulatinamente con los rasgos opacos marcados en diacronía, se pasará de la oscuridad a la claridad.

Hernández Guerrero (1999: 47) afirma que hoy en día en la traslación de las obras literarias escritas en épocas pasadas se constata una actualización y modernización de la lengua empleada y se da prioridad al destinatario; los traductores se esfuerzan por ofrecerle al lector una versión asequible que no cause problemas de comprensión. Sánchez Galvis (2013: 141-142) corrobora esta pauta de actuación e indica que, independientemente de que el dialecto sea esencial o incidental en el texto, actualmente en la traducción literaria predomina la tendencia a la estandarización de las marcas dialectales, siendo la opción más defendida por los teóricos de la traducción y practicada por los traductores. Dicha tendencia está respaldada por la ley de la normalización progresiva (Toury 2004) y el dominio de los parámetros de la transparencia y la fluidez a la hora de evaluar la calidad de una buena traducción (Venuti 1995). El propio autor (2012: 126-128) cree que la estandarización, normalización y neutralización que imperan en la traducción de los dialectos en general produce un empobrecimiento expresivo y una pérdida informativa, emocional y estética.

Por lo que concierne a la traducción audiovisual, otros autores, que han centrado sus investigaciones en la traslación de cualquier clase de variedad marcada, defienden que se opte por soluciones creativas, variantes lingüísticas imaginarias, que consientan conservar en la versión meta una buena parte de los rasgos lingüísticos marcados que figuran en el filme original. El propósito y la finalidad es reflejar en el texto de llegada una variante diferente a la estándar y trasvasar unos diálogos que resulten reales, verosímiles y creíbles, acordes con la identidad de los personajes y con el ambiente de la trama (Ranzato 2010: 55; Romero 2013: 223-224).

Zabalbeascoa (2008: 163) opina que la falta de credibilidad de los diálogos en los textos audiovisuales deriva de la ausencia en la versión meta de rasgos lingüísticos marcados que deberían caracterizar a los personajes que se ven en pantalla, lo cual genera un problema de desubicación. En el caso de los dialectos temporales, el canal imagen favorece, por un lado, la supresión parcial de las marcas diacrónicas en el canal audio porque su visualización contribuye a omitir la descripción de personajes,

objetos y lugares en cuanto los suplanta; sin embargo, por otro, como indica Romero (2013: 224), el canal imagen, más que limitar, exige preservar un cierto número de rasgos marcados y evitar la estandarización. Es inapropiado que un personaje, perteneciente a una época pasada y ataviado con la vestimenta propia de ese periodo histórico, se exprese en una variedad neutra y estándar contemporánea. Se produce un desajuste por lo que respecta el sincronismo de caracterización (Agost 1999: 58) puesto que existe una discordancia entre el lenguaje empleado por el personaje y sus rasgos histórico-culturales. Sin embargo, como se señalará seguidamente (apartado 4.2§), la desubicación, la falta de verosimilitud lingüística y la estandarización, características que suelen imperar en el doblaje de filmes enmarcados en épocas históricas, son desajustes tolerados generalmente por el público meta.

4.2. La obra literaria y la adaptación cinematográfica. El texto fuente y el texto meta

Por lo que concierne a las divergencias existentes entre la obra literaria y su adaptación cinematográfica, no es nuestro propósito profundizar sobre los mecanismos, procesos y modalidades de transformación textual que se llevan a cabo en la conversión de un texto al otro, que, como indica García Luque (2005: 24), es una operación que se convierte en una traducción intersemiótica. En este apartado nos limitamos a señalar algunos de los aspectos más relevantes respecto a la idiosincrasia textual y semiótica de cada producto.

Se trata de dos tipologías textuales y semióticas diferentes y existen siete factores básicos que condicionan la mayor o menor inserción de elementos marcados, en nuestro caso marcas temporales, en las dos clases de textos y en sus correspondientes traducciones o doblajes:

- Zabalbescoa (2010: 151) indica que el lector de una obra literaria dispone de más tiempo que el espectador de un filme para asimilar e interpretar las dificultades lingüísticas y culturales. Mientras que el lector puede familiarizarse paulatinamente con ciertos rasgos lingüísticos y culturales a lo largo de la lectura y detenerse para recabar información sobre los mismos, la recepción del producto cinematográfico es inmediata e ininterrumpida. Este condicionante impide insertar en los filmes de producción propia y trasponer en las versiones dobladas términos y secuencias que resulten opacos para la audiencia. A este respecto, cabe recordar que la fácil comprensión y la correcta recepción del mensaje constituyen dos de los estándares de calidad del doblaje (Chaume 2005a: 6).
- El público receptor de los filmes suele ser más amplio y variado que el de las obras literarias, parámetro que determina que los guionistas y los traductores audiovisuales, junto al resto de los agentes que hayan podido participar en el doblaje, se decanten por la simplificación lingüística (Rossi 2003; Pérez Bowie 2004; Zabalbescoa 2010).

- En la versión cinematográfica, como hemos ya indicado (apartado 4.1§), el canal imagen y el canal audio son concomitantes. El canal imagen, junto al resto de recursos semióticos, ayuda al guionista y al director a recrear la atmósfera de la época y a caracterizar a los personajes, omitiendo descripciones que el espectador, a diferencia del lector, contempla en la pantalla. Las imágenes permiten evitar sobrecargar el código lingüístico y tener que recurrir a un lenguaje excesivamente marcado en diacronía que dificultaría la comprensión del texto, siendo suficiente la inclusión de algunas marcas temporales para conferirle al producto el barniz arcaizante requerido. García Luque (2005: 30) señala que en el medio cinematográfico priman las imágenes a las palabras, característica que origina que sea muy usual en las adaptaciones cinematográficas la aplicación de la técnica de la sustitución, entendida como la supresión de elementos lingüísticos por otros paralingüísticos.
- El producto final de un texto filmico meta no se reduce a una traducción escrita, sino que está supeditado a las restricciones que impone la sincronización, las cuales pueden condicionar y mediatizar las soluciones de traducción adoptadas (Agost 1999; Chaume 2004, 2005a, 2005b, 2013).
- Zabalbeascoa (2010: 149) sostiene que las convenciones del doblaje de una determinada cultura pueden ocasionar una pérdida de naturalidad expresiva y de credibilidad respecto a la oralidad. Chaume (2001: 85) señala que, en los *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge* de la Televisión de Cataluña, se aconseja no insertar marcas diacrónicas. Respecto al doblaje en Italia, Ranzato (2010: 55) afirma que en el hablado filmico prevalece el italiano neo-estándar y se tiende a evitar la trasposición de rasgos marcados.
- Chaume (2005a: 6-8) afirma que la audiencia meta se muestra permisiva respecto a una serie de discronías que derivan del acuerdo tácito, según el cual, el espectador medio está acostumbrado y tolera una serie de reglas del cine; una de estas reglas y discronías que admite el espectador es precisamente la inequivalencia de registros y la uniformidad de variedades lingüísticas. Esta discronía, aplicada a nuestro objeto de estudio, equivale a la aceptación por parte del receptor que personajes, ubicados en tramas que se remontan a épocas lejanas, se expresen habitualmente en una variedad estándar o áulica contemporánea y no en la lengua que se empleaba en ese periodo histórico. El público del producto filmico consiente las denominadas incongruencias anacrónicas (Aranda 2016: 61-62).
- El propio Chaume (2005a: 10) añade que romper las reglas y cánones establecidos en el doblaje, en nuestro caso trasponer un alto porcentaje de marcas diacrónicas y quebrantar las tendencias predominantes —la estandarización o modernización del texto marcado temporalmente—, supone un riesgo: infringir las normas imperantes e innovar puede generar que el producto final no sea aceptado por el público meta, familiarizado con otras convenciones. Romero (2013: 207) comparte la misma opinión y cree que la excesiva ruptura de las normas puede ocasionar efectos contraproducentes en la recepción, bien por falta de tradición o porque las trasgresiones a los cánones instaurados no estén suficientemente consolidadas.

5. Presentación y análisis de los resultados extraídos

5.1. Número de marcas diacrónicas presentes en los textos fuente (Tabla 1)

Textos fuente	Número de marcas diacrónicas
Novela	1824
Película	233

Resulta una tarea compleja ponderar y comparar el número de ocurrencias de determinados rasgos lingüísticos presentes en textos de diferente índole. Para la extrapolación de los datos de la obra literaria, original y meta, nos hemos basado en textos escritos; en cambio, los resultados de la adaptación cinematográfica, producción propia y ajena, se han extraído del corpus audiovisual formado por las dos películas porque para el estudio resultan esenciales los productos cinematográficos finales y no los guiones escritos iniciales, los cuales es probable que hayan sufrido transformaciones en el proceso de rodaje y especialmente de doblaje (apartado 3§).

Si cotejamos la cuantía de marcas diacrónicas halladas en la obra literaria y en su adaptación cinematográfica, se constata que la cantidad que se registra en el texto literario —1824— es sumamente más elevada a la inventariada en el producto cinematográfico —233— (tabla 1).

Es necesario precisar que tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica se percibe la intención por parte del autor y del guionista/director de reflejar un lenguaje áulico y formal, de conferirles un barniz arcaico a las descripciones y a los diálogos, procurando evitar que los personajes se expresen en un español excesivamente estandarizado y contemporáneo. Sin embargo, en la novela se alterna el español formal y áulico con un cuantioso número de términos, secuencias y estructuras supuestamente propias del lenguaje que se empleada en el siglo XVII; en cambio, en el filme se observa que predomina un español formal y en ocasiones áulico, siendo, por el contrario, muy reducida la cantidad de rasgos marcados en diacronía.

Los datos extrapolados y las divergencias constatadas en ambos textos están en consonancia con los parámetros y los factores que determinan la elaboración de las obras literarias y los productos cinematográficos (apartado 4§).

5.2. Número de marcas diacrónicas presentes en los textos meta (Tabla 2)

Textos meta	Número de marcas diacrónicas
Novela	897
Película	170

De los datos extraídos se verifica que la cantidad de marcas diacrónicas inventariadas en el texto meta de la obra literaria sigue siendo superior a la que se registra en el doblaje de la adaptación cinematográfica, aunque la brecha numérica existente entre ambas versiones de llegada sea muy inferior en comparación a la que se ha constatado en los dos textos fuentes (tabla 1).

El traductor de la obra literaria, como se demostrará seguidamente (apartado 5.3§), se ha decantado en una porcentaje significativo de ocasiones por aplicar las técnicas de omisión, sustitución y generalización, lo que ha producido que el texto meta de la novela, por lo que concierne al código lingüístico, pierda parcialmente ese sabor arcaizante presente en el texto original. Contrariamente, en el doblaje se ha tendido a preservar una mayor cantidad de marcas temporales y su reducción cuantitativa es menor a la que constata en la traducción de la obra literaria (tabla 2).

5.3. Técnicas aplicadas en la traducción y en el doblaje

5.3.1. Técnicas aplicadas en la traducción de la novela (Tabla 3)

Equiv. acuñado/Trad. literal	Calco/Préstamo	Sustitución/Generalización	Omisión
842	55	851	76

En la tabla 3 se aprecia que en la traducción de la obra literaria se han aplicado en una proporción prácticamente idéntica técnicas destinadas a conservar el barniz arcaico del texto original en la versión meta —el equivalente acuñado, la traducción literal y el calco o préstamo suponen el 49,17 % de los casos— como técnicas que han originado su modernización —la omisión y la sustitución o generalización de palabras o secuencias diacrónicas por otras estándar y contemporáneas alcanzan el 50,83 %—.

A pesar de la cantidad considerable de omisiones, sustituciones y generalizaciones, se percibe durante la lectura de la obra literaria meta que el traductor editorial ha intentado preservar, en la medida de lo posible, el lenguaje marcado en diacronía presente en el texto fuente, como demuestra el alto número de marcas temporales que ha conservado —897—. Sin embargo, ha recurrido a técnicas que estandarizan y modernizan parcialmente el texto meta por tres causas posibles: a) la imposibilidad de hallar en la lengua meta el equivalente traductológico de un cierto número de voces o secuencias propias de ese periodo histórico; b) la trasposición lingüística de determinados términos y unidades fraseológicas —locuciones y colocaciones— excesivamente marcados puede acarrear graves dificultades de comprensión al lector meta a causa de su alto grado de opacidad; c) una desmesurada sobrecarga de marcas diacrónicas puede resultar contraproducente e impedir una lectura fluida de la novela.

Las técnicas de la omisión, sustitución y generalización han imperado tanto en la traducción de términos —«Percances», «Hideputa», «Lindezas», «Tercios de Flandes», «Mentideros de la Corte», «Pistolas de chispa» (ejemplo 1)— como en el tras-

vase de unidades fraseológicas, sean colocaciones —«Componer tertulia», «Aviesas intenciones», «Terciar en un lance» (ejemplo 2)— que locuciones —«Andar en jácaras», «Pedir cuartel», «De trapío y buenas trazas», «Meter mano a la blanca» (ejemplo 3)— diacrónicamente muy marcados.

La traslación de palabras, locuciones y colocaciones sumamente arcaicas por otras modernas no son cambios que afecten al significado semántico de los mismos, pero resulta ser un procedimiento ineficaz; se convierten en residuos de traducción que generan una pérdida en la cultura meta receptora (Osimo 2011, 2013a, 2013b).

Ejemplo 1. Omisión

Contexto: Martín Saldaña, teniente de alguaciles, acude a casa de Diego Alatríste para arrestarlo.
(Texto origen español) — Por la sangre de Cristo, Diego, que me lo pones fácil —dijo Saldaña, malhumorado, haciendo como si no viera las dos pistolas de chispa puestas sobre la mesa—. Podías haberte ido de Madrid, al menos. Capítulo VII, pág. 137.
(Texto meta italiano) «Per il sangue di Cristo, Diego, mi rendi davvero il compito facile» disse Saldaña, stizzito, fingendo di non vedere le due pistole pronte a far fuoco posate sul tavolo. «Avresti potuto lasciare Madrid, almeno». Capítulo VII, pág. 119.

Ejemplo 2. Sustitución

Contexto: Ilustres personalidades muy influyentes en la Corte contratan al capitán Alatríste para que asalte a dos caballeros ingleses que se dirigen a Madrid.
(Texto origen español) Íñigo de Balboa: Poderoso caballero, habría dicho don Francisco de Quevedo, de terciar en aquel lance. Capítulo II, pág. 39.
(Texto meta italiano) Íñigo de Balboa: Monete lucide, brunite, Grande Signore, avrebbe detto don Francisco de Quevedo, se si fosse ritrovato in quella situazione. Capítulo II, pág. 35.

Ejemplo 3. Generalización

Contexto: Íñigo de Balboa describe las costumbres del público que asistía a las representaciones teatrales que tenían lugar en los corrales.
(Texto origen español) Íñigo de Balboa: Pero meter mano a la blanca y darse de cuchilladas por asistir a una representación teatral era algo reservado a aquella España de los Austrias. Capítulo X, pág. 194.
(Texto meta italiano) Íñigo de Balboa: Ma ricorrere alla spada e accoltellarsi solo per assistere a una rappresentazione era prerogativa della Spagna asburgica. Capítulo X, pág. 168.

5.3.2. Técnicas aplicadas en el doblaje del filme (Tabla 4)

Equiv. acuñado/Trad. literal	Calco/Préstamo	Sustitución/Generalización	Omisión
162	8	54	9

En la tabla 4 se observa que el porcentaje de las técnicas aplicadas en el doblaje de la adaptación cinematográfica difiere del empleado en la traducción de la obra literaria (tabla 3). En el doblaje predominan las técnicas que consienten mantener los rasgos marcados en diacronía, que suman el 72,96 % de los casos; las técnicas con las que se neutraliza y estandariza el dialecto temporal alcanzan únicamente el 27,04 %.

Sin embargo, los resultados extraídos no reflejan el grado de arcaización lingüística del producto final, que es muy reducido. Por una parte, el número de ocurrencias de marcas diacrónicas inventariadas en los filmes, tanto de producción propia como ajena, es muy inferior al que se registra en las obras literarias, sea en el texto fuente como en el meta (tablas 1 y 2); por otra, el repertorio de marcas temporales halladas en la película original se circunscribe en su mayor parte a palabras diáfanas y conocidas por el gran público, las cuales, como se verificará ulteriormente (apartado 5.4.1 §), se han conservado en el doblaje. Nos referimos a formas, modos y tiempos verbales áulicos y propios de ese periodo —*dolorare, convenire, dare noticia*—, a títulos nobiliarios y cargos de gobierno y de la corte —*conte, duca, infanta, grande di Spagna, consigliere*—, a nombres de instituciones, oficios, objetos y lugares de la época —*Santa Inquisizione, sbirri, scudi, ducati, il palazzo del Buon Ritiro*— y a formas de tratamiento y de cortesía —*lor signori, vostra grazia, eccellenza, signoria*— (ejemplos 4, 5 y 7).

Ejemplo 4. Traducción Literal / Calco / Sustitución

Contexto: El conde de Gualmedina, por orden del rey, le ordena al capitán Alatriste la misión de asaltar un galeón español, procedente de las Indias, y robar el oro que transporta. Minutaje: 53:27 Plano medio. Visualización labial poco nítida.
(Versión original española) Diego Alatriste: Una vez que el oro haya sido devuelto al rey ¿Dónde irá? Conde de Gualmedina: No te entiendo. Diego Alatriste: Pregunto, Excelencia, ¿si el oro irá para las obras del Buen Retiro o a pagar la soldada de los que mueren en Flandes?
(Versión doblada italiana) Diego Alatriste: E dopo che l'oro sarà stato restituito al re, dove finirà? Conde de Gualdamedina: Non capisco. Diego Alatriste: Domandavo, Eccellenza, se l'oro servirà per il Palazzo del Buon Ritiro o per le paghe di quelli che muoiono nelle Fiandre?

Por el contrario, se ha empleado en una proporción elevada de casos las técnicas de la omisión, sustitución y generalización en la traslación de unidades fraseológicas

sumamente marcadas y características de la época. Obsérvese la traducción de secuencias como «Pagar la soldada» (ejemplo 4), «Bajar a las caponeras» (ejemplo 5), «Los Tercios viejos de infantería» (ejemplo 6) y «Daos preso» (ejemplo 7). Las mismas pautas de actuación se constatan en otras expresiones análogas: «Estar en galeras», «Justicia de sogas», «Dar estocadas», «Librarse del garrote», «El impago de deudas», «Ser de consejo», «Hombre ducho en las covachuelas de la corte», «Leer al reo la sentencia», etc.

Otras secuencias lexicalizadas semejantes, igualmente distantes temporalmente pero menos oscuras para el gran público, se han preservado en el texto meta: «Qué Dios lo tenga en su gloria», «Esta es la justicia que manda hacer el rey, nuestro señor», «Se ha cumplido la voluntad de Dios», etc. (Ejemplo 7).

Ejemplo 5. Equivalente acuñado / Generalización

Contexto: En la batalla de Flandes, el capitán Bragado ordena a Alatríste y a sus hombres que entre en las galerías, llamadas caponeras, para asaltar a los holandeses. Minutaje: 42:47 Primer plano.
(Versión original española) Capitán Alatríste: ¿Cuáles son las órdenes? Capitán Bragado: A vuestras mercedes les toca bajar a las caponeras.
(Versión doblada italiana) Capitán Alatríste: Quali sono le ordini? Capitán Bragado: A lor signori toccherà scendere nelle gallerie.

Ejemplo 6. Generalización

Contexto: El narrador realiza una breve presentación de la situación política de la España del siglo XVII. Minutaje: 00:38 Voz en <i>off</i> .
(Versión original española) Narrador: Pero era en Flandes, en una guerra larga y cruel, donde se jugaba la supervivencia del imperio. Un imperio que se sostenía gracias a ejércitos profesionales, cuyo núcleo principal eran soldados veteranos de los temibles Tercios viejos de infantería española.
(Versión doblada italiana) Narrador: Ma era nelle Fiandre, in una guerra lunga e crudele, dove si giocava la sopravvivenza dell'impero. Un impero che si sosteneva grazie a eserciti professionisti, il cui nucleo principale era costituito da veterani dei temibili battaglioni della fanteria spagnola.

Ejemplo 7. Sustitución / Traducción literal / Equivalente acuñado

<p>Contexto: Luis Pereira, soldado de los Tercios de Flandes, le confiesa a Iñigo de Balboa que sospecha que lo va a detener la Inquisición. En ese momento, llegan a la taberna los alguaciles y le comunican su arresto. Éste reacciona cortándose el cuello.</p> <p>Plano medio.</p> <p>Minutaje: 01:04:35</p>
<p>(Versión original española)</p> <p>Alguacil: Luis Pereira, daos preso en nombre del Santo Tribunal de la Inquisición.</p> <p>(...)</p> <p>Alguacil: Se ha cumplido la voluntad de Dios.</p>
<p>(Versión doblada italiana)</p> <p>Alguacil: Luis Pereira, sei in arresto in nome del Santo Tribunale dell'Inquisizione.</p> <p>(...)</p> <p>Alguacil: Così si compia la volontà di Dio.</p>

5.4. Tendencias en la obra literaria y en el doblaje (Tabla 5)

Textos fuente	Fidelidad lingüística	Estandarización
Novela	49,17 %	50,83 %
Película	72,96 %	27,04 %

Según Toury (1995: 53-69) en la actividad traductora gobiernan dos normas o tendencias operativas lingüístico-textuales —la interferencia y la estandarización— a la hora de insertar los constituyentes y recursos lingüísticos del texto original en el texto meta. Martí Ferriol (2013: 71-72) propone la norma de la fidelidad lingüística, que consiste en el mantenimiento en el texto de llegada de los rasgos morfológicos, sintácticos y léxicos especialmente simples del texto fuente, y la norma de la estandarización, que radica en la neutralización de los rasgos no estándar de las diferentes variedades dialectales. Del predominio de una u otra norma en la fase de traducción dependerá la mayor o menor aproximación al texto origen.

De los datos recopilados respecto a las técnicas aplicadas en la traslación de las marcas diacrónicas en la obra literaria (tabla 3), se constata que en la traducción de la novela han imperado indistintamente la tendencia a la fidelidad lingüística, conservación de los rasgos del dialecto temporal mediante las técnicas del calco, préstamo, equivalente acuñado y traducción literal, como la tendencia a la estandarización, recurriendo a las técnicas de la omisión, generalización o sustitución (tabla 5). Por

consiguiente, el traductor editorial ha simultaneado la estrategia de la arcaización con la estrategia de la modernización del texto meta.

Por el contrario, en el doblaje del filme el porcentaje de técnicas empleadas (tabla 4) ha generado que en el proceso de traducción gobierne la tendencia a la fidelidad lingüística y, por consiguiente, se aprecie una fuerte propensión por preservar una elevada cantidad de marcas diacrónicas en la versión meta (tabla 5).

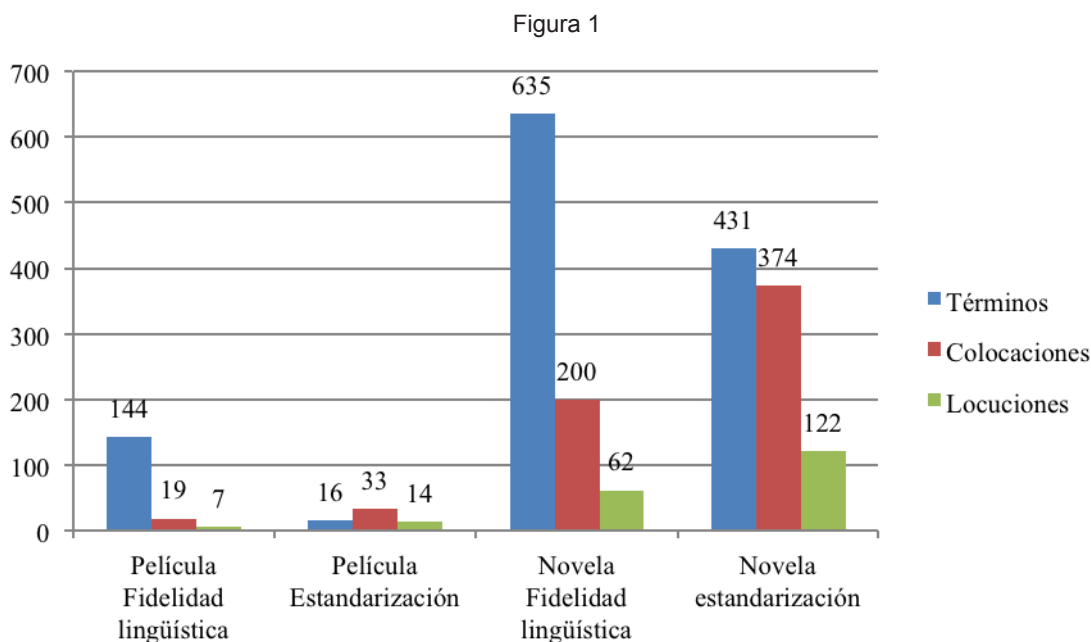
Sin embargo, como hemos indicado anteriormente (apartado 5.3§), las técnicas aplicadas y las tendencias que han regido en la traslación de los dos tipos de textos no muestran el verdadero grado de arcaización o de modernización de ambos productos meta por lo que respecta al código lingüístico. La texto meta de la obra literaria resulta mucho más arcaizante que el del doblaje, tanto por el número de marcas diacrónicas inventariadas, 879 frente a 170, como por la clase de rasgos temporales que se han mantenido en la versión cinematográfica de llegada, que se reduce en la mayor parte de las ocasiones a términos traslúcidos, cuya conservación no supone un obstáculo para la correcta comprensión por parte de un público meta amplio y heterogéneo (apartado 5.3.2§).

Siguiendo los postulados de Osimo (2013a, 2013b), se puede afirmar que los cambios traductológicos realizados en ambas versiones meta, especialmente en la traducción de la obra literaria, no comprometen el sentido general de los términos y secuencias, pero repercuten sea en la eficacia que en el impacto cultural en la recepción del metatexto. La omisión, generalización o sustitución de palabras marcadas diacrónicamente han ocasionado que se hayan perdido parcialmente el estilo del autor y el registro del prototexto. Aunque una cierta cantidad de estos vocablos se ha transferido de forma intacta —parte invariable—, un alto porcentaje se ha trasvasado modificada o directamente no se ha trasvasado —residuo de traducción—. La parte invariable correspondería en la práctica a la tendencia a la fidelidad lingüística, la parte alterada a la estandarización.

En relación con las tendencias en la obra literaria y en el doblaje según el tipo de marca temporal, la figura 1 muestra que en el doblaje de términos diacrónicos ha imperado ampliamente la norma de la fidelidad lingüística; de las 160 marcas de este tipo de vocablos que se han inventariado en el filme de producción propia, se han mantenido 144 en la versión meta, el 90,00 % de los casos. En cambio, en la traslación de unidades fraseológicas marcadas temporalmente se verifica que ha regido la estandarización; de 52 colocaciones se han neutralizado 33 y de 21 locuciones se han omitido o sustituido 14. El porcentaje de estandarización de esta clase de secuencias alcanza el 64,39 %.

En la traducción de la obra literaria se percibe que se han seguido otras pautas de actuación. Respecto a la traslación de palabras marcadas pertenecientes al periodo histórico en el que se encuadra la novela, se constata que, aunque predomina la tendencia de la fidelidad lingüística —el 63,12 %—, el porcentaje de casos de estandarización es significativo —el 36,88 %—. Por lo que concierne a la trasposición de unidades fraseológicas marcadas, de 574 colocaciones se han mantenido 200 y de 184 locu-

ciones se han conservado 62. La proporción de casos de estandarización de este tipo de secuencias en el texto literario —el 65,43 %— es similar a la que se registra en el doblaje —el 64,39 %—. Richard (2010: 86) indica que el trasvase de una unidad fraseológica de un sistema lingüístico y cultural a otro comporta un cambio en la percepción de la realidad por parte del receptor y por este motivo los fraseologismos presentan una notable resistencia a la traducción. Esta resistencia es superior si las unidades fraseológicas están marcadas diacrónicamente.



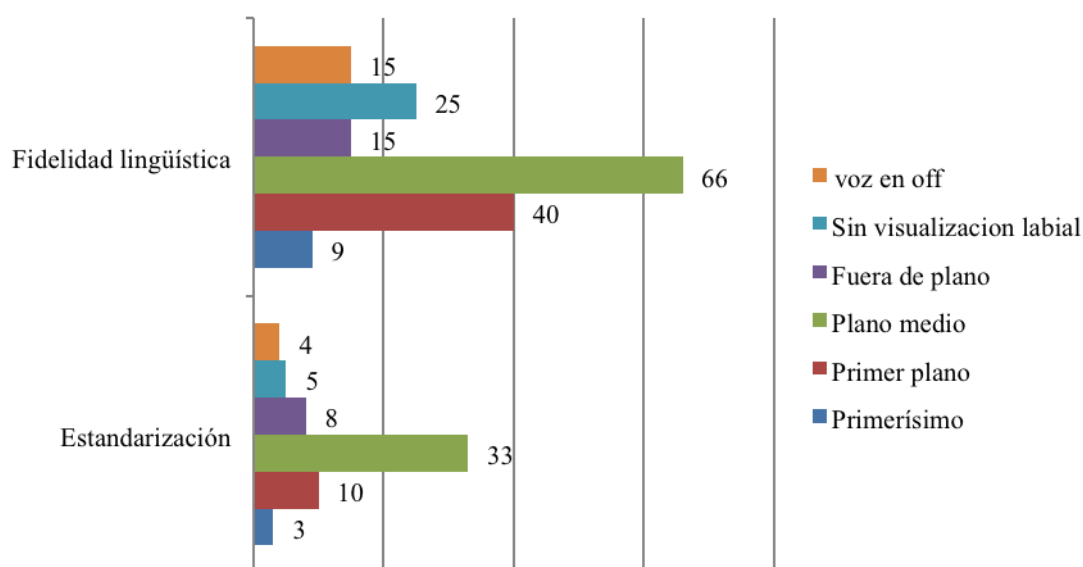
Los resultados expuestos muestran que el mayor grado de fidelidad lingüística que se constata en el doblaje del filme respecto a la traducción de la obra literaria reside en la traslación de los términos propios de la época. Sin embargo, el tipo de término marcado presente en los dos textos fuentes no es análogo; mientras que en la novela original se registra un amplia y variada gama de términos diacrónicos, muchos de los cuales constituyen verdaderos obstáculos de traducción por el distanciamiento temporal y la opacidad, factor que explica la omisión y la sustitución de una buena parte de los mismos; en el filme de producción propia los términos que se han insertado son más diáfanos y resultan familiares para el espectador meta, condicionante que justifica su conservación.

Estas pautas de actuación en la versión meta cinematográfica se corroboran en el estudio de Hornero Corisco (2017), la cual analiza desde un enfoque descriptivista tres películas de obras de Shakespeare y su doblaje al español. Los traductores se han decantado por mantener parcialmente en los textos meta solo algunas formas de cortesía, fórmulas de tratamiento y términos que remiten a cargos honoríficos, conocidos por la audiencia meta; por el contrario, han estandarizado la mayor parte de rasgos morfosintácticos marcados en diacronía, irreconocibles para un público no elitista.

5.5. Tipo de plano

Como queda demostrado con los datos expuestos en la figura 2, la tendencia a la fidelidad lingüística ha imperado en el doblaje de las marcas diacrónicas independientemente del tipo de plano y de las restricciones que impone la sincronización. En primerísimos y primeros planos, en los cuales la sincronía labial y la isocronía resultan determinantes para lograr un correcto ajuste, se advierte una fuerte inclinación por conservar las marcas temporales: de 62 casos, se han neutralizado 13 y se han preservado 49, que suponen el 79,03 %. El traductor y/o adaptador se ha decantado igualmente, aunque en una proporción ligeramente inferior, por salvaguardar las marcas temporales en planos en los que goza de una completa libertad —sin visualización labial, fuera de plano y voz en *off*— o únicamente está sometido a las exigencias que impone la isocronía —plano medio— (Chaume 2005a: 8). De 171 ocurrencias, se ha omitido o sustituido el rasgo temporal en 50 ocasiones y se ha mantenido en 121, el 70,76 %.

Figura 2



Por consiguiente, el tipo de plano filmico y la sincronización no han incidido de forma sustancial en la toma de decisiones. En cambio, han resultado determinantes las peculiaridades que caracterizan la elaboración y la traslación del producto audiovisual y la tipología de términos y de secuencias presentes en el texto fuente. La propensión a insertar en el texto filmico de producción propia y a trasvasar en la versión meta cinematográfica términos que resulten familiares a la audiencia, junto a la predisposición a evitar secuencias diacrónicas que dificulten la comprensión al espectador, propician que en el doblaje se mantengan los primeros y se estandaricen las segundas en cualquier tipo de plano. La conservación en el doblaje de determinados vocablos característicos de la época, que son conocidos por el espectador meta, no supone un

inconveniente para lograr una adecuada sincronización porque estas palabras, por lo general, son semejantes formalmente en la combinación lingüística español-italiano y están compuestas por mismo número de sílabas. De hecho, en la traslación de estos términos se ha aplicado la técnica de la traducción literal y el calco en un porcentaje muy elevado.

6. Conclusiones

Respecto a nuestro primer objetivo, ha quedado demostrado que el número de marcas temporales que se registra en la obra literaria original es muy superior al que se ha inventariado en la adaptación cinematográfica de producción propia (tablas 1 y 2). La diferente tipología textual y semiótica y las divergencias en la recepción de ambos productos han ocasionado esta desigualdad. El texto literario lingüísticamente resulta mucho más arcaizante que el filmico, en el que se observa una fuerte tendencia a modernizar y actualizar el lenguaje.

Por lo que concierne al segundo objetivo, tanto el tipo de técnicas aplicadas como las tendencias que han regido el proceso de traducción difieren en los dos textos meta. En la traslación de la novela, el traductor editorial se ha decantado por aplicar en una proporción similar técnicas dirigidas a preservar las marcas diacrónicas como técnicas empleadas para neutralizar el dialecto temporal (tabla 3); en cambio, en el doblaje prevalecen la traducción literal y el equivalente acuñado y, por consiguiente, la conservación de los rasgos diacrónicos (tabla 4). El porcentaje de técnicas aplicadas en ambas versiones meta ha determinado que en la traducción del texto literario imperen en la misma proporción la fidelidad lingüística y la estandarización, mientras que en el doblaje gobierne la fidelidad lingüística (tabla 5). De todas formas, el diferente grado de opacidad de los términos diacrónicos ha incidido en las tendencias que han predominado en el proceso de traducción de ambos textos (figura 1).

Por lo que respecta al tercer objetivo, se ha verificado que el texto meta de la novela resulta más arcaizante que la adaptación cinematográfica de llegada. Aunque en la traducción de las marcas diacrónicas en la novela se constate una mayor estandarización que en el doblaje del filme (tabla 5), el texto literario meta sigue resultando mucho más arcaizante lingüísticamente que la versión doblada a causa de la mayor cantidad de rasgos temporales inventariados en la obra literaria fuente respecto a la película de producción propia (tabla 1). En el texto literario meta se plasma de forma más acusada el lenguaje marcado del periodo histórico en el que se desarrolla la trama (tabla 2).

Por consiguiente, el mayor grado de arcaización y verosimilitud del código lingüístico que se ha constatado en la traducción de la obra literaria respecto al doblaje del filme no derivan sustancialmente de las técnicas aplicadas ni de las tendencias que han gobernado el proceso de traducción en sendas versiones meta, sino de la diferente tipología textual y semiótica de ambos textos fuentes y de los factores que determinan el proceso de elaboración y traducción de estos dos productos tan dispares.

Como se ha indicado (apartado 4§), en los productos cinematográficos el canal audio se apoya en el visivo, el cual proporciona al texto el barniz arcaico requerido y no exige sobrecargar en demasía los diálogos con excesivas marcas diacrónicas. La coexistencia del canal óptico y el acústico, las características de la lengua del cine, los acuerdos tácitos, los estándares de calidad, el tipo de recepción y de destinatario, mediatizan las soluciones de traducción y originan que el número de marcas diacrónicas inventariadas en el filme sea notablemente inferior al que se registra en la obra literaria. Por el contrario, ha quedado demostrado que los códigos de movilidad y la sincronización no han supeditado las soluciones de traducción ni han resultado un impedimento para el posible trasvase de las marcas temporales presentes en la película de producción propia (apartado 5.5§).

En la traslación de la obra literaria, el traductor ha intercalado la estrategia de la modernización con la estrategia de arcaización del texto meta, salvaguardando una cantidad ponderada de marcas temporales. Esta pauta de actuación está en sintonía con los preceptos que recomienda Albadalejo (2011: 81) y coincide parcialmente con las opiniones que expresan Hernández Guerrero (1999: 47) y Sánchez Galvis (2013: 141-142), según los cuales actualmente en la traducción de textos literarios, distantes espacial, cultural y temporalmente, se tiende a estandarizar una gran parte de las marcas diacrónicas, modernizando la lengua empleada. En los textos fílmicos, fuente y meta, se han seguido los postulados de Catford (1965: 86-92) y de Mayoral (1999: 179) puesto que se ha optado por insertar una cantidad muy reducida de rasgos diacrónicos, muchos de ellos familiares y traslúcidos para el espectador meta medio, con el propósito de facilitar la comprensión del producto (figura 1).

A modo de conclusión, se puede afirmar que en los dos textos literarios, fuente y meta, se intercala, aunque en distinta proporción, un lenguaje estándar y áulico con un notable número de rasgos lingüísticos hipotéticamente característicos del siglo XVII. En los filmes, tanto de producción propia como ajena, se ha insertado un restringido número de marcas temporales y prevalece el registro estándar con ciertos tintes áulicos, que permiten en cierta forma dotar a los diálogos de ese barniz arcaico que engloba la trama y, al mismo tiempo, garantizar la comprensión de la película por parte de la audiencia. Estas pautas de actuación están en consonancia con la tradición imperante de estandarizar en mayor o menor medida el lenguaje de los filmes históricos, ambientados en cualquier época remota.

Bibliografía

- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Albadalejo, Juan Antonio (2011). La marca cultural como problema de traducción: interculturalidad diatópica y diacrónica. *Synergies tunisire* 3, 77-84.
- Aranda, Lucía (2016). *Introducción a los estudios de traducción*. Lanham, Maryland: University Press of America.

- Chaume, Frederic (2001). La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. En *La traducción en los medios audiovisuales*. Rosa Agost y Frederic Chaume (eds.), 77-88. Castellò: Universitat Jaume I.
- — (2004). Synchronisation in dubbing: A translational approach. En *Topics on Audiovisual Translation*. Pilar Orero (ed.), 35-52. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- — (2005a). Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual. *Puentes* 6, 5-12.
- — (2005b). Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje. En *Trasvases culturales: Literatura, Cine, Traducción (4)*. Raquel Merino, José Miguel Santamaría y Eterio Pajares (eds.), 145-153. País Vasco: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- — (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *Trans* 17, 13-34
- Catford, John Cunnison (1965). *A Linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press.
- Eco, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo*. Helena Lozano (trad.). Barcelona: Lumen.
- García Luque, Francisca (2005). Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología. *Trans* 9, 21-35.
- Goris, Olivier (1993). The question of French dubbing: towards a frame for systematic investigation. *Target* 5 (2), 169-190.
- Hatim, Basil y Mason, Ian (1995): *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Salvador Peña (trad.). Barcelona: Ariel.
- Hernández Guerrero, María José. (1999). Marcel Schowb y el problema de la temporalidad en traducción. *Quaderns* 3, 39-48.
- Hornero Corisco, Ana María (2017). Translation of temporal dialects in the dubbed versions of Shakespeare films. *Sederi Yearbook* 27, 47-79.
- Hurtado Albir, Amparo (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Gredos.
- Mayoral, Roberto (1999). *La traducción de la variación lingüística*. Mónográficos de la revista *Hermeneus* 1. Soria: Diputación de Soria.
- Martí Ferriol, José Luis (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Castellò: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Osimo, Bruno (2011). *Manuale del traduttore. Guida pratica con glosario*. Milano: Hoepli.
- — (2013a). *Valutrad: un modello per la qualità della traduzione*. Milano: Amazon (ebook).
- — (2013b). Per un approccio scientifico alla valutazione delle traduzioni. *Tradurre* 4 [en línea]. <<https://rivistatradurre.it/2013/05/per-un-approccio-scientifico-alla-valutazione-delle-traduzioni/>> [Consulta: 27 marzo 2018].
- Pérez Bowie, José Antonio (2004). La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes. *Signa* 13, 277-300.

- Rabadán, Rosa (1991). *Equivalencias y traducción: Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- Ranzato, Irene (2010). *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici*. Roma: Bulzoni.
- Richard, Mabel (2010). *Fraseología y traducción: una semiótica difusa*. Valencia: Lynx.
- Romero, Lupe (2013). La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad. *Hermeneus* 15, 191-249.
- Rossi, Fabio (2003). Cinema e letteratura: due sistemi di comunicazione a confronto, con qualche esempio di trasposizione testuale. <www.chaosekosmos.it, IV> [Consulta: 12-1-2016].
- Sánchez Galvis, Jairo (2012). Traducción y variedad lingüística: hacia un «Modelo de Reconstrucción Dialectal». *Revista electrónica de lingüística aplicada* 11, 125-136.
- — (2013). Una lectura dialectal de la historia de la traducción. *MonTi* 5, 139-164.
- Tello, Isabel (2012). Traducción de la variación lingüística: una visión diacrónica. *Hilma* 11, 133-159.
- Toury, Gideon (1995). *Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- — (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Rosa Rabadán y Raquel Merino (trads.). Madrid: Cátedra.
- Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London: Routledge.
- Zabalbeascoa, Patrick (2008). La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales. En *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Jenny Brumme (ed.), 157-175. Madrid: Iberoamericana.
- — (2010). La oralidad perdida: O cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual. El caso de *Trainpotting*. En *Construir, deconstruir y reconstruir. Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Gemma Andújar y Jenny Brumme (eds.), 141-160. Berlín: Frank & Timme.