



La subtitulación como proceso de adaptación lingüístico-pragmática: una visión comparativa italiano-español

GIUSEPPE TROVATO  
Università Ca' Foscari Venezia

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received

25 de junio de 2024

Aprobado/Accepted

28 de julio de 2024

Publicado/Published online

10 de agosto de 2024

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

<https://doi.org/10.19053/uptc.0121053X.n44.2024.17911>



Citación/Citation: Trovato, G. (2024). La subtitulación como proceso de adaptación lingüístico-pragmática: una visión comparativa italiano-español. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, 44, 2024, e17911 <https://doi.org/10.19053/uptc.0121053X.n44.2024.17911>

✉ Correspondencia/Correspondence:

Università Ca' Foscari Venezia Dorsoduro 3199, 30123 Venezia, Italia. giuseppe.trovato@unive.it

Resumen

En el presente artículo se indaga, desde un punto de vista técnico, lingüístico y estratégico, sobre el proceso de subtitulación del italiano al español, concebido como un proceso de adaptación de índole pragmática. Se presenta un análisis panorámico a partir de la subtitulación en español de la película italiana *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (La increíble historia de la Isla de las Rosas, 2020) distribuida por Netflix. Se observa qué mecanismos se activan y qué operaciones se llevan a cabo en la transposición interlingüística y qué consecuencias se producen en el plano traductológico. Se han realizado numerosos cambios en distintos niveles (léxico, morfosintáctico, estilístico) en la transposición del italiano al español, con el fin de mantener el significado del producto audiovisual original. La subtitulación es una modalidad de la traducción audiovisual que inevitablemente requiere un proceso de adaptación, máxime cuando se trabaja con lenguas que guardan un parentesco histórico.

Palabras clave: subtitulación, lenguas afines (italiano-español), aspectos técnicos, estrategias de adaptación, técnicas de traducción.

Subtitling as a Linguistic-Pragmatic Adaptation Process: An Italian-Spanish Comparative Overview

Abstract

This article investigates, from a technical, linguistic and strategic point of view, the process of subtitling from Italian into Spanish, conceived as a pragmatic adaptation process. A panoramic analysis is presented based on the Spanish subtitles of the Italian film *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (The Incredible Story of Rose Island, 2020) distributed by Netflix. It will be interesting to observe what mechanisms are activated and what operations are carried out in the interlinguistic transposition and what consequences are produced in the translational field. Numerous changes have been made at different levels (lexical, morphosyntactic, stylistic) in the transposition from Italian into Spanish, in order to maintain the meaning of the original audiovisual product. Subtitling is a form of audiovisual translation that inevitably calls for a process of pragmatic adaptation, especially when working with languages that are historically related.

Keywords: subtitling, cognate languages (Italian-Spanish), technical aspects, adaptation strategies, translation procedures.

Le sous-titrage en tant que processus d'adaptation linguistique et pragmatique : une comparaison entre l'italien et l'espagnol

Résumé

Cet article étudie, d'un point de vue technique, linguistique et stratégique, au sujet du processus de sous-titrage de l'italien vers l'espagnol, conçu comme un processus d'adaptation de nature pragmatique. Une analyse panoramique est présentée à partir du sous-titrage en espagnol du film italien *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (L'incroyable histoire de l'île des roses, 2020) distribué par Netflix. On observe quels mécanismes sont activés et quelles opérations sont effectuées dans la transposition interlinguistique et quelles conséquences sont produites au niveau traductologique. De nombreux changements ont été effectués à différents niveaux (lexical, morphosyntaxique, stylistique) dans la transposition de l'italien vers l'espagnol, afin de maintenir le sens du produit audiovisuel original. Le sous-titrage est une forme de traduction audiovisuelle qui nécessite inévitablement d'un processus d'adaptation, surtout lorsqu'on travaille avec des langues historiquement proches.

Mots-clés: Sous-titrage, langues apparentées (italien-espagnol), aspects techniques, stratégies d'adaptation, techniques de traduction.

A legendagem como processo de adaptação linguístico-pragmática: uma visão comparativa Ítalo-Espanhol

Resumo

Este artigo investiga, do ponto de vista técnico, linguístico e estratégico, o processo de legendagem do italiano para o espanhol, concebido como um processo pragmático de adaptação. É apresentada uma análise panorâmica baseada na legendagem em espanhol do filme italiano *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (A Incrível História da Ilha Rose, 2020) distribuído pela Netflix. Observa-se quais mecanismos são acionados e quais operações são realizadas na transposição intralinguística e quais consequências ocorrem no nível da tradução. Numerosas alterações foram feitas em diferentes níveis (lexical, morfosintático, estilístico) na transposição do italiano para o espanhol, a fim de manter o significado do produto audiovisual original. A legendagem é uma modalidade de tradução audiovisual que inevitavelmente requer um processo de adaptação, principalmente quando se trabalha com línguas que possuem uma relação histórica.

Palavras-chave: legendagem, línguas afins (italiano-espanhol), aspectos técnicos, estratégias de adaptação, técnicas de tradução.

Introducción

La traducción audiovisual¹, como campo de investigación con una autonomía propia, goza de una solidez científica reconocida, tal y como demuestran estudios pioneros como los llevados a cabo por Chaume (1997; 2000), Díaz Cintas (2001; 2005), Gottlieb (1992; 1994), Mayoral Asensio (1998).

En particular, ha sido en la última década cuando este campo de investigación ha venido afianzándose, gracias a la eclosión de servicios de *streaming* por suscripción como Netflix, Amazon Prime, Disney Channel, etc., que permiten a sus miembros ver series televisivas o películas desde cualquier dispositivo que cuente con conexión a internet. De hecho, como apunta Pérez González (2014), nuestra cotidianidad está marcada por lo audiovisual y podemos llegar a afirmar sin ambages que la traducción audiovisual se configura hoy en día como la actividad traductora más emblemática por el número de individuos al que llega y por la cantidad de productos audiovisuales traducidos (Díaz Cintas, 2007).

En el presente artículo abordamos la subtitulación como un proceso de adaptación. Se trata de una modalidad de la TAV sometida a restricciones de carácter espaciotemporal, ya que el número de caracteres presentes en la pantalla es limitado. A partir de una película italiana que se titula *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (*La increíble historia de la Isla de las Rosas*, 2020) distribuida por Netflix, haremos un recorrido por los entresijos de esta modalidad traductora que implica una pareja de lenguas afines (italiano > español). El objetivo, en concreto, es analizar la subtitulación en la dirección italiano > español desde un punto de vista técnico, lingüístico y de las estrategias adoptadas para el trasvase interlingüístico. Tras ofrecer una panorámica de la subtitulación como modalidad de TAV, la atención se centra en las convenciones y limitaciones que la caracterizan. En particular, revisaremos las normas de subtitulación establecidas por Netflix, al tratarse quizás de la plataforma más utilizada hoy en día. A continuación, proporcionaremos, a modo de ejemplo, varias muestras relativas al fenómeno de adaptación que sufren los subtítulos de una lengua a otra, a raíz de los aspectos técnicos y estratégicos que cabe tener en cuenta en la transmisión del mensaje.

La subtitulación como modalidad de la TAV: delimitación teórico-conceptual

La subtitulación es una modalidad de la TAV que se ha estudiado con mucho detenimiento en las últimas décadas por parte de numerosos investigadores. Pérez González (2011, p. 13) la define como “a branch of translation studies concerned with the transfer of multimodal and multimedial texts into another language and/or culture”.

1 En adelante, se utilizará el acrónimo TAV para referirnos a la traducción audiovisual.

Pues bien, la dimensión multimodal y multimedia se perfila como un rasgo distintivo de la TAV, sin menospreciar la variedad diamésica que caracteriza esta parcela de la traducción:

(...) si fa riferimento a tutte le modalità di trasferimento linguistico che si propongono di tradurre i dialoghi originali di prodotti audiovisivi, cioè di prodotti che comunicano simultaneamente attraverso il canale acustico e quello visivo, al fine di renderli accessibili a un pubblico più ampio. (Perego, 2014, p. 7)

Las modalidades de la TAV

Lo que más espera cualquier usuario de productos audiovisuales (películas, series de televisión, videojuegos, etc.) de procedencia extranjera es entenderlos de forma clara e inmediata (Perego, 2014). Además de la subtitulación y del doblaje, existen otras formas de llevar a cabo una TAV. Gambier (2003) propone trece tipos diferentes de transferencia lingüística: ocho de los cuales son dominantes, mientras que los otros cinco se califican como *challenging* (Perego, 2014), ya que conllevan un mayor grado de dificultad. Al primer grupo pertenecen la subtitulación interlingüística, el doblaje, la interpretación consecutiva, la interpretación simultánea, las voces superpuestas (*voice-over*), el comentario libre, la traducción simultánea y la producción multilingüe. En el segundo grupo están la traducción de guiones, la subtitulación simultánea, la sobretitulación (o supratitulación), la audiodescripción y la subtitulación para sordos. A estas trece modalidades se pueden añadir algunas más recientes, como los *fansubs*, la traducción de cómics y la localización de videojuegos².

¿Qué es la subtitulación?

Aunque la subtitulación sea una práctica bien conocida y consolidada tanto en el terreno profesional como en el de la investigación, se han elaborado numerosas definiciones según la perspectiva de estudio adoptada por quienes se han dedicado a esta modalidad:

(...) la subtitulación, como su nombre indica, consiste en incorporar subtítulos escritos en la lengua meta a la pantalla en donde se exhibe una película en versión original, de modo que estos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla. (Chaume, 2000, p. 50)

Díaz Cintas (2003) especifica, además, cuál es el contenido de los subtítulos, a saber, dar cuenta de los diálogos de los actores y de cualquier información lingüística que esté relacionada con las imágenes o la banda sonora. Entre las principales características de la subtitulación están: (i) la presencia de líneas de texto en una lengua de llegada, (ii)

2 Por razones de extensión del presente artículo no es posible pormenorizar todas las modalidades mencionadas, de ahí que remitamos a la contribución de Chaume (2015) que se enmarca en el *Diccionario histórico de la traducción en España* (versión en línea).

su colocación en la parte inferior de la pantalla, (iii) su sincronización con los diálogos del producto audiovisual original. Por otra parte, no se puede infravalorar su función informativa con respecto al contenido de los diálogos y de la banda sonora. En lo sucesivo, vamos a ahondar en la distinción entre los subtítulos intralingüísticos e interlingüísticos, con el fin de ofrecer un marco sistematizado del fenómeno abordado.

Los subtítulos intralingüísticos

En los subtítulos intralingüísticos, también conocidos como *captioning* (Díaz Cintas, 2003), la lengua de los subtítulos y la del producto subtítulo coinciden (Díaz Cintas, 2010). En realidad, se produce una transcripción total o parcial de los diálogos en el mismo idioma de la banda sonora original del material audiovisual (Perego, 2014). De esta manera, cuando la transcripción de los diálogos es integral, asistimos a una calidad de transmisión del mensaje que Gottlieb denomina “vertical” (1994, p. 104). De lo que se trata es de reproducir simplemente por escrito el audio original, sin introducir ninguna modificación.

El tipo más común de subtítulos intralingüísticos está destinado a personas sordas o con discapacidades auditivas, también llamado “subtitulado para sordos y personas con deficiencia auditiva (SPS)” (Díaz Cintas, 2005, p. 13). Otra denominación utilizada para referirse a esta modalidad de TAV es de procedencia anglosajona: *closed caption / closed captioning* (CC), porque los subtítulos pueden ser activados o desactivados por los usuarios. Esta forma particular de subtítulos está encaminada a fomentar un acceso más extendido a la programación audiovisual:

El contenido oral de los diálogos de los actores se convierte en parlamentos escritos que (...) se presentan en subtítulos de hasta tres y cuatro líneas. Suelen cambiar de color dependiendo de la persona que habla o el énfasis concedido a ciertas palabras, e incorporan toda aquella información paralingüística que contribuye al desarrollo de la acción o a la creación de ambientes y que un espectador sordo no puede escuchar en pantalla: sonido de teléfono, risas, aplausos, ruidos fuera de campo, etc. (Díaz Cintas, 2005, p. 14)

Los subtítulos interlingüísticos

Los subtítulos interlingüísticos son los más conocidos, pues suponen una transferencia lingüística de un idioma a otro (Díaz Cintas, 2003) y la traducción, o sea los subtítulos, no sustituyen al texto original (la banda sonora), sino que ambos aparecen en sincronía en la versión subtitulada. El hecho de que se produzca una transferencia “bidimensional”, es decir, de un texto oral en un idioma se pasa a un texto escrito en otro, lleva a algunos autores como Gottlieb a definir la calidad de transmisión del mensaje de los subtítulos interlingüísticos como “diagonal” (Gottlieb, 1994, p. 104).

Orrego Carmona (2013, p. 301) agrupa los subtítulos interlingüísticos bajo la denominación de “subtítulos abiertos” u *open captioning*, ya que su transmisión por televisión o por el cine no permitía al usuario activarlos o desactivarlos. Ahora bien, el

estudioso destaca que esta definición hoy en día resulta obsoleta, dado que, gracias a la digitalización, a la digital terrestre y, por último, a las plataformas de *streaming*, el abanico de posibilidades que se les ofrecen a los usuarios se ha extendido. A este respecto, Díaz Cintas (2010) sostiene que los subtítulos pueden tener dos formas diferentes: *open* (abiertos) o *closed* (cerrados). En el primer caso, los subtítulos aparecen junto con las imágenes y no pueden desactivarse, como en el cine; en el segundo, los subtítulos pueden activarse o desactivarse según desee el usuario, y este es el caso de los DVD (Díaz Cintas, 2010).

Además, dentro del mundo de los subtítulos interlingüísticos, vale la pena señalar la presencia de los llamados “subtítulos interlingüísticos bilingües”, cuyo uso está difundido en festivales internacionales de cine y en algunos países, comunidades o zonas geográficas en las que se hablan dos o más idiomas (Díaz Cintas, 2010), por ejemplo: Finlandia, Bélgica, Israel, Hong Kong y Suiza (Orrego Carmona, 2013). En la mayoría de los casos, la pista sonora se da en un idioma y las dos líneas de los subtítulos están así divididas: la primera en un idioma, la segunda en otro. En países como Finlandia o Bélgica pueden aparecer hasta cuatro líneas de subtítulos en la pantalla.

El proceso de creación de los subtítulos

En la subtitulación, el producto audiovisual original permanece inalterado, mientras que las líneas de texto en pantalla (los subtítulos) se añaden en una lengua meta. Además, la transferencia lingüística tiene que ver con una transición del código oral al escrito, es decir, el traductor ha de ser capaz de plasmar por escrito los rasgos típicos de la comunicación oral (Hurtado Albir, 2011). En realidad, la subtitulación se perfila como un proceso complejo de adaptación, que podríamos resumir como sigue:

El estudio de subtitulación, que ha recibido el encargo por parte de una empresa de subtítular una determinada película, encarga la traducción a un traductor especializado en subtitulación. El traductor devuelve la traducción al estudio quien se encargará de las mezclas, es decir, de incorporar una pista a la película original con la traducción de los diálogos en subtítulos. (Chaume, 2000, p. 51)

Pues bien, la TAV, como cualquier otro tipo de traducción, está sujeta a restricciones y limitaciones de diversa índole, de ahí que el subtítular tenga que desarrollar la capacidad de crear subtítulos equilibrados entre las imágenes, las voces y el texto original. De igual manera, los espectadores deben poder tener el tiempo para leer los subtítulos y ver las imágenes al mismo tiempo (Díaz Cintas, 2010).

Durante su trabajo, el subtítular-traductor efectúa el pautado del guion, también conocido como *spotting* (Pérez González, 2011), y luego se dedica a la traducción. Lamentablemente, con frecuencia los subtítularadores ni siquiera reciben el guion del producto audiovisual y tienen que traducir directamente de la pantalla, una operación por la que no todos los estudios de subtitulación elevan la retribución (Chaume, 2000). En cuanto a los programas utilizados para subtítular, es la empresa

quien suele proporcionarlos. Sin embargo, el precio prohibitivo de los programas de subtítulos suele representar un obstáculo para el subtitulador *freelance*; para remediar esta situación, los traductores reciben una versión del programa limitada a unas pocas funcionalidades básicas, suficientes para llevar a cabo el trabajo de subtítulos (Díaz Cintas, 2005). Al entregar el trabajo acabado, el archivo de subtítulos aparece en la extensión del programa utilizado por el traductor, con todas las convenciones establecidas por el cliente. Es entonces cuando interviene un técnico, quien sincroniza la traducción con la película, o sea, “edita los subtítulos en la cinta original, enviando cada subtítulo desde el ordenador a la consola de edición (...), que inserta el subtítulo en el filme; una vez editada, la película se remite al cliente para su exhibición” (Chaume, 2015, p. 81). A propósito de los técnicos, Chaume (2000) destaca que a menudo no conocen el idioma del texto original, por lo que se ciñen a realizar un trabajo “mecánico”. Por supuesto, sería mejor que el técnico conociera la lengua o que el propio traductor efectuara el trabajo del técnico, algo que ocurre en muchas ocasiones y que permite que el producto final tenga una mayor calidad (Chaume, 2000).

Por último, conviene detenerse en la supuesta “baja calidad” de algunos productos subtítulos, al hilo de lo que afirma Díaz Cintas (2005, pp. 19-20). De hecho, esta “baja calidad” existe y hay dos razones principales para ello. Por un lado, el aumento de la demanda de productos subtítulos ha hecho que nacieran empresas de TAV que todavía no cuentan con la experiencia necesaria en este ámbito. Por otro, las condiciones de trabajo y el sueldo de los traductores siguen siendo muy bajos, lo que no permite desarrollar un entorno laboral positivo. Si a esto añadimos la escasa formación de los traductores y un ritmo de trabajo frenético, es casi inevitable que la calidad del trabajo merme. El autor continúa apuntando que “subtitling is the result of a team effort and the decline in standards must not be blamed solely on the figure of the translator” (Díaz Cintas, 2005, p. 20). En definitiva, los técnicos también deberían prestar más atención a su trabajo.

Convenciones y limitaciones de la subtítulos

Al identificar las características fundamentales de la subtítulos, es interesante considerar las posturas de algunos estudiosos al respecto. En este sentido, algunos se inclinan por hablar de “convenciones” (Chaume, 2000, p. 78; Díaz Cintas, 2005, p. 20) y otros optan por “limitaciones” (Georgakopoulou, 2009, p. 21). Díaz Cintas (2012, p. 108) argumenta que hay esencialmente tres ejes principales en torno a los cuales se articula el mundo de la subtítulos: “la palabra oral, la imagen y los subtítulos”; estos tres elementos, junto a “la capacidad de lectura del espectador, determinan las características básicas de esta práctica traductora”. Además, Díaz Cintas enumera en detalle las mencionadas características desde cuatro diferentes perspectivas: espacial, temporal, ortotipográfica y lingüística.

Convenciones espaciales

Los subtítulos suelen ocupar la parte inferior de la pantalla en la mayoría de los casos –salvo en chino o japonés, pues están ubicados verticalmente a un lado de la pantalla (Díaz Cintas, 2010)–, y pueden estar centrados o alineados a la izquierda para no cubrir partes significativas de las imágenes (Díaz Cintas, 2012). Los estudiosos de TAV coinciden en que la “norma” de subtitulación permite un máximo de dos líneas por subtítulo, lo que consiente al mismo tiempo no ocupar demasiado espacio y facilita al espectador la lectura de la pantalla. Por esta misma razón, existe un número máximo de caracteres por línea de subtítulo. Sin embargo, este número no es fijo; difiere en función del autor, del tipo de producto audiovisual, de la evolución de la tecnología y de las grandes corporaciones. Chaume (2000) y Díaz Cintas (2012), por ejemplo, coinciden en que cada línea de subtítulo ha de contar con entre 28 y 40 caracteres. No obstante, el primero dice que el número ideal es 32, mientras que el segundo considera que es 37.

Convenciones temporales

Los subtítulos deben entrar y salir de la pantalla en sincronía con el diálogo de los personajes, aunque a veces pueden salir antes o permanecer más tiempo en pantalla si la cantidad de información que hay que transmitir es elevada (Díaz Cintas, 2012). Se puede afirmar que el tiempo de exposición de un subtítulo en la pantalla oscila entre un segundo y medio y seis/siete segundos para los más largos, pero no es una regla fija (Perego, 2014). En realidad, para los subtítulos muy cortos, el tiempo de lectura necesario es de un segundo; para subtítulos de una línea, tres segundos, y para los subtítulos de dos líneas, lo ideal es un máximo de seis segundos (Díaz Cintas, 2012). Cabe observar que no importa que un subtítulo esté bien confeccionado si su tiempo de exposición en pantalla es insuficiente para leerlo (Georgakopoulou, 2009). Asimismo, el subtítulo debe respetar la duración máxima establecida, de modo que el público no tenga tiempo de volver a leerlo, ya que esta circunstancia interferiría en el ritmo de lectura y la concentración del espectador (Díaz Cintas, 2012). Evidentemente, hay excepciones, como ocurre con los programas subtítulos para niños. En estos casos, se requiere un número menor de palabras o caracteres por minuto, porque los niños no pueden alcanzar la velocidad de lectura de un adulto medio (Georgakopoulou, 2009).

Convenciones ortotipográficas

Entre las convenciones formales más utilizadas en materia de ortografía, tipografía y puntuación, Díaz Cintas (2012, pp. 109-110) hace un intento de clasificación que ilustramos a continuación:

- Se utiliza el punto para señalar que un subtítulo se ha acabado;
- Es aconsejable adoptar los signos de puntuación propios de un idioma, como son la apertura de exclamaciones (!) e interrogaciones (¿) en español;

- El uso de los puntos suspensivos (...) sirve para indicar tres aspectos diferentes: las pausas, las omisiones o la interrupción en el discurso del personaje;
- El guion (-) ha de colocarse antes del comienzo de la intervención del segundo personaje;
- Las mayúsculas solo se usan para traducir el título del producto audiovisual en cuestión o para reproducir textos que ya se encuentran en mayúsculas en el original;
- Mediante la cursiva se cumple un amplio abanico de funciones: advertir de la presencia de voces procedentes de radios o televisiones; de afirmaciones de personajes fuera de pantalla; de los títulos de películas o libros; de las letras de las canciones y de términos en un idioma extranjero;
- Para marcar citas y poner énfasis en algunas expresiones y palabras, incorrecciones gramaticales o juegos de palabras se utilizan las comillas dobles (“ ”).

Convenciones lingüísticas

Las convenciones o limitaciones de carácter espaciotemporal suponen todo un reto para los subtituladores. Sin embargo, los aspectos puramente lingüísticos no se pueden infravalorar en el proceso de creación de los subtítulos. Haciéndonos eco, una vez más, de las aportaciones de Díaz Cintas (2012, pp. 110-111), enumeramos las principales convenciones lingüísticas:

- Se pueden usar abreviaturas y símbolos;
- los números del uno al nueve se escriben en letras, todos los demás números en dígitos;
- La segmentación del texto ha de respetar las unidades gramaticales y semánticas a efectos de la comprensión;
- La reducción es la estrategia de subtitulación más empleada para elegir qué información transmitir al espectador;
- Todas las referencias culturales y los aspectos idiomáticos del producto original han de respetarse y adecuarse;
- Tanto las canciones como los *displays* requieren subtitulación;
- Es fundamental que los subtítulos no estén en contradicción con lo que se ve en las imágenes;
- El contenido de los subtítulos debe estar bien sincronizado con los diálogos.

Las normas de subtitulación de Netflix

La gran eclosión de Netflix en el panorama de los servicios de *streaming* por suscripción ha marcado un hito importante en el ámbito de la subtitulación. En la página web de Netflix se encuentran disponibles las hojas de estilo para la subtitulación, tanto las generales³ como las específicas para cada país⁴. En el caso que nos ocupa, hemos tenido en cuenta las hojas de estilo relativas a la lengua italiana⁵ y a la española⁶.

En lo que atañe a las normas generales de subtitulación, subrayamos algunas:

- La duración mínima de un subtítulo debe ser de 5/6 de segundo, y la máxima de 7 segundos;
- se permite un máximo de dos líneas de texto por subtítulo, y su segmentación debe realizarse después de los signos de puntuación, antes de las conjunciones y preposiciones;
- los subtítulos deben aparecer centrados y colocados en la parte inferior o superior de la pantalla. Para otras convenciones, Netflix remite a las guías específicas de cada país.

En cuanto al italiano y al español, podemos confirmar que la guía proporciona las mismas indicaciones para ambos idiomas que, en general, respetan las convenciones analizadas con anterioridad. Las únicas diferencias que es oportuno señalar son muy específicas y tienen que ver con los siguientes aspectos:

- *Las abreviaturas*: en el texto para el español peninsular y el español de América se indica claramente que deben evitarse las abreviaturas; al mismo tiempo, las únicas permitidas son las que preceden los nombres (Sr., Srta., Dr., Ud., etc.) y las relativas a las unidades de medida, para las que se especifica que no tienen forma plural (1 km, 3 cm, 7 m). Por el contrario, el texto italiano presenta una lista completa de abreviaciones permitidas, entre las que se incluyen: ecc. – eccetera, g – grammo, TV – televisione, mq – metro quadrato, h – ore, etc;
- *Los nombres de los personajes*: esta regla solo existe para los subtítulos en español. Se trata de utilizar siempre el acento en los nombres, incluso en los de los personajes (por ej.: Plácido Domingo); y cuando los nombres propios españoles hayan perdido el acento por razones culturales, hay que respetar el nombre sin acento (por ej.: Jennifer Lopez);

3 <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>.

4 <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/sections/203480497-Timed-Text-Style-Guides>.

5 <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide>.

6 <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/217349997-Spanish-Latin-America-Spain-Timed-Text-Style-Guide>. Por lo que al español se refiere, en la misma hoja de estilo se incluyen las normas tanto del español peninsular (europeo) como las del español de América.

- *Las elipsis*: en italiano, este tipo de omisión puede utilizarse para indicar una palabra truncada, por ejemplo, cuando una blasfemia se censura intencionadamente en la banda sonora original (por ej.: ...zzo!; Vaff...). En español, la elipsis puede aparecer de la misma manera (por ej.: ¡Es un hijo de p...!), o aparecer entre paréntesis, por ejemplo: Vino a buscarme el (...) de tu marido;
- *Los números*: ante la necesidad de escribir las horas del día en italiano y español peninsular, es aconsejable usar el sistema de 24 horas, no a. m. y p. m. (por ej.: 12:30, 0:01). Para el español de América, es mejor reflejar el formato original, pero siguiendo la ortografía española (por ej.: 18:00 o 6:00 p. m.). Además, para ambos idiomas, los números del 1 a 10 deben escribirse en letra: uno, dos, tres, etc.; los demás números deben escribirse en cifras: 11, 12, 13, etc. Salvo las fechas en español, por ej.: Diez de noviembre de 1968;
- *La puntuación*: esta sección está presente únicamente en el documento que se refiere a las dos variantes de español. En los subtítulos no hay que utilizar punto y coma (;); nunca emplear el signo de interrogación y el de exclamación juntos (!?): hay que elegir uno de los dos; para cualquier otro detalle sobre la puntuación, la guía remite a las pautas establecidas por la RAE;
- *Los títulos*: la guía destaca que pueden producirse diferencias entre los títulos en español europeo y en español de América. En este sentido, el subtitulador debe asegurarse de que se hace referencia a la variante correcta;
- *Instrucciones especiales*: en este apartado, la guía aporta información relevante. En el caso del español de América, el subtitulador debe evitar los regionalismos y adoptar un enfoque lingüístico neutro para los subtítulos interlingüísticos.

Aspectos técnicos, lingüísticos y estrategias de adaptación en el proceso de subtitulación italiano-español

En este apartado daremos cuenta de los resultados de nuestra labor de investigación enfocada al análisis de los subtítulos del italiano hacia el español de la película *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (*La increíble historia de la Isla de las Rosas*, 2020) distribuida por Netflix. La película se basa en la historia real del ingeniero Giorgio Rosa, fundador de la República de la Isla de las Rosas, una efímera micronación anarquista establecida sobre una plataforma marina del Adriático. La película narra de manera idealizada la historia del mencionado ingeniero, quien a finales de los años 60 decide construir una plataforma de 400 metros cuadrados en el mar Adriático, donde establecer su propio país, libre de cualquier ley del gobierno. Su esposa Gabriella y sus amigos lo ayudarán con el fin de cumplir su sueño y poder implantar así la República de la Isla de las Rosas. Rápidamente despertará la atención de las autoridades italianas, quienes le ordenan al príncipe de los anarquistas someterse a las leyes del país.

Ahora, al analizar los subtítulos en italiano y los que están en español europeo constatamos que los que están en italiano van acompañados de la abreviatura [CC], es decir, *closed captioning*, lo cual pone de relieve que se trata de subtítulos intralingüísticos. Además, nuestra labor de transcripción de los subtítulos muestra una diferencia en el número de subtítulos en los dos idiomas: 1506 subtítulos en italiano frente a 1480 en español europeo, con una diferencia final de 26 subtítulos.

Aspectos técnicos

Teniendo en cuenta las convenciones de Netflix, la primera diferencia que notamos estriba en la presencia de elementos entre corchetes en los subtítulos en italiano. Se trata de subtítulos acompañados de la abreviatura “CC”, es decir, que están concebidos para personas sordas y con discapacidades auditivas (SPS). Los contenidos entre corchetes añaden información que de otra manera sería incomprensible para ese tipo de público. En realidad, el subtítulador solo presta atención a estos elementos si son relevantes para la comprensión de la película. De ahí que podamos localizar indicaciones sobre:

- Efectos sonoros, acciones y comportamientos de los personajes: [colpi di tosse], [a bassa voce], [tutti in coro], [bussa al finestrino], [sirena di una nave], [colpi di cannone], etc.
- Diálogos en otros idiomas, traducidos: por ej.: [in francese] Signor Gary.
- Cuál de los personajes está hablando, sobre todo si aparece en pantalla en un segundo momento o si está en *voice-over*: [Gabiella], [Maurizio], [Giorgio], [Peppo], [uomo 1], [presentatore], etc.
- Música ambiental y música de fondo: [musica italiana alla radio], [musica inquietante] y letras de canciones; estas últimas suelen ir acompañadas del símbolo de la nota musical al principio y al final de cada subtítulo y en letra cursiva.

Hemos observado algunas similitudes entre el español y el italiano en cuanto al uso de la cursiva que se adopta con el fin de destacar canciones y coros y señalar la presencia de personajes que están hablando fuera de pantalla (*voice-over*), de acuerdo con las convenciones ortotipográficas ya analizadas. Veamos algunos ejemplos:

00:24:09.708 - 00:24:12.666	<i>[Giorgio] Spiamo come costruiscono le altre piattaforme.</i>	<i>Viendo cómo se construyen las plataformas.</i>
00:31:35.625 - 00:31:37.625	<i>Capitaneria di porto a ...</i>	<i>Guardia costera ...</i>
00:31:40.500 - 00:31:44.208	<i>Vi intima subito il riconoscimento delle persone presenti</i>	<i>Deben identificarse</i>

En muchos casos, la cursiva indica voces fuera de pantalla. Sin embargo, en varios casos es el subtitulador quien de forma personal decide cómo presentar los subtítulos:

00:06:14.583 - 00:06:16.625	- Mi hai preso il bicchiere! - Penitenza!	- <i>Me has cogido la jarra.</i> - <i>Castigo.</i>
--------------------------------	--	---

En este caso, el subtítulo español difiere del italiano. En esta escena, Giorgio y sus amigos están celebrando en un bar tras haber superado el examen de ingeniería. Giorgio se está quejando porque sus amigos están procurando que cumpla un castigo tras haber perdido un juego de beber, gritándole “Castigo” todos juntos. No se trata de un *voice-over*; pues, al contrario, podemos ver claramente a todo el grupo de amigos en la pantalla. Podemos barajar la hipótesis de que el subtitulador español ha empleado la cursiva para enfatizar esta expresión. En el ejemplo que mostramos a continuación apreciamos lo contrario: el subtítulo italiano está en cursiva y el español no. Se trata, en realidad, de una frase pronunciada en *voice-over*, pues Gabriella solo aparece en pantalla al principio del segundo subtítulo:

00:15:04.125 - 00:15:06.875	[Gabriella] <i>I nazisti chiamati a rispondere delle accuse</i>	Citados para responder por varios crímenes
--------------------------------	---	--

Dentro de los aspectos técnicos, también es pertinente abordar algunos descuidos o bien errores en el proceso de subtitulación:

00:09:15.708 - 00:09:18.625	- Sono le 11. - Come può vederla con quelle righe?	Perdona. Son las 23:00 ...
01:30:40.166 - 01:30:43.083	Sono le 23:00. Eh, certo, no, scusate.	Sí, claro. Son las 23:00. Perdona.
00:13:09.416 - 00:13:10.833	che vola in Piazza Maggiore?	¿Hay que ponerle una matrícula a los pájaros de la Piazza Maggiore?

En el primer caso, la grafía de la hora en el subtítulo en italiano es incorrecta, ya que incumple las normas de Netflix en relación con los números. Para ser correcto, el número debería aparecer como en el subtítulo español, es decir, “23:00”. Si, en cambio, observamos el ejemplo sucesivo, apreciamos que la forma es correcta en ambas lenguas. Por lo tanto, es posible imaginar que se ha tratado de un descuido por parte del subtitulador italiano sin que se haya efectuado una revisión pormenorizada. En el último caso, además de tener una división de los subtítulos muy diferente en los dos idiomas, observamos un auténtico error en el topónimo que hace referencia a la plaza principal de Bolonia.

Aspectos lingüísticos

Siendo la subtítulos una forma de traducción, es oportuno detenerse también en los aspectos puramente lingüísticos. Un caso interesante reside en los cambios que se producen en el uso de los pronombres personales y, en ocasiones, también en el registro:

00:13:17.750 - 00:13:20.333	Tu la rompi facendo... Non sai mica come si accende.	Lo romperá. Él no sabe arrancarlo.
00:13:27.875 - 00:13:30.625	- Fermo! Così spacchi tutto! - Deve rimanere a distanza.	- Espere. Lo va a romper. - Apártese.
00:13:30.708 - 00:13:32.958	- Non mi ha ascoltato... - Non puoi fare così!	- ¿No me oye? - Lo va a romper.
01:06:09.250 - 01:06:10.583	La vedi questa valigetta?	¿Ve esta cartera?
00:30:23.750 - 00:30:26.041	Quindi voi avete trasportato dei tubi	¿Así que transportaron los tubos?
00:30:26.125 - 00:30:27.833	li avete piantati sul fondale	los instalaron en el lecho marino

Lo primero que salta a la vista es la transición de los pronombres personales de segunda persona singular y plural italianos “tu / voi” hacia los pronombres personales de tercera persona singular en español, tanto en la forma “él” como en la forma de cortesía “usted / ustedes”.

Otro aspecto digno de mención está relacionado con la expresión inglesa *natural born citizen* y el francesismo *souvenir*:

01:13:55.416 - 01:13:59.250	E la storia del <i>natural born citizen</i> ? Sono mesi che ne parliamo.	Iba a ser el primer ciudadano nacido aquí. Lo dijimos hace meses.
01:30:15.458 - 01:30:18.666	Un souvenir che vendiamo a centinaia di turisti.	Es un <i>souvenir</i> para los turistas.

La primera expresión objeto de análisis ha de interpretarse en sentido metafórico. Su significado original remite a la condición de una persona nacida en Estados Unidos y, por lo tanto, ciudadana por nacimiento. Por analogía, se hace aquí referencia al primer ciudadano nativo de la Isla de las Rosas mediante la técnica de la descripción.

La adopción de términos extranjeros es otro elemento que diferencia el italiano del español. *Souvenir* es una palabra de origen francés que en ambos idiomas se configura como un préstamo directo no adaptado, ya que se ha acogido en el patrimonio léxico sin modificaciones. La única diferencia que apreciamos es que en la versión española se usa la cursiva, contrariamente a lo que ocurre en la italiana.

Los aspectos culturales también son relevantes en la TAV, como en el caso que presentamos a continuación:

01:31:06.333 - 01:31:08.291	Si, ho preso un panino in Autogrill.	Un sándwich en la gasolinera.
--------------------------------	---	-------------------------------

La opción de sándwich en lugar de bocadillo se debe con mucha probabilidad a la presencia de menos sílabas, lo cual está en consonancia con las restricciones espaciales impuestas por la subtítulos. Llama, además, la atención la generalización *Autogrill* > gasolinera. Se trata de conceptos diferentes en las dos lenguas, ya que en el contexto italiano se da la posibilidad de comprar comida y bebida, mientras que en el español se trata, por lo general, de un establecimiento donde se vende gasolina.

Estrategias de subtítulos

Como ya se ha mencionado, la subtítulos es una modalidad de TAV sujeta a una serie de restricciones de carácter espaciotemporal, puesto que la pantalla tiene limitaciones y es necesario transmitir el mensaje en tiempos muy reducidos.

A raíz del cotejo interlingüístico entre los subtítulos italianos y los españoles, ha quedado claro que una de las estrategias más aptas para la transmisión del significado es la cancelación (Gottlieb, 1992). Se ha notado asimismo que los subtítulos en español carecen de elementos de información presentes en la versión italiana, por resultar redundantes o innecesarios para la comprensión de la película. Veamos algunas muestras:

00:03:06.291 - 00:03:10.5	- [ad alta voce] Ecco il documento. - Ah, grazie. Grazie.	Aquí tiene el informe. Gracias.
00:04:08.666 - 00:04:09.833	[in francese] Dov'è?	¿Dónde está?
01:03:07.791 - 01:03:09.125	Sono legali, Giorgio?	¿Es legal?
01:04:51.250 - 01:04:52.958	Sig. Rosa, le dovremmo parlare.	Tenemos que hablar con usted.
00:04:35.791 - 00:04:39.250	E che cosa può fare per lei, signor Rosa, il Consiglio d'Europa?	¿En qué puede ayudarle el Consejo de Europa?

En el primer ejemplo se ha eliminado la interjección italiana "ah" y una de las dos apariciones de la fórmula de agradecimiento. En el segundo se elimina la especificación entre corchetes; en el tercero y cuarto las referencias a las personas presentes en la escena y en el último la referencia a la forma de cortesía. Hay que recordar, de todos modos, que las imágenes en la pantalla ayudan al espectador a comprender lo que está pasando.

Hemos identificado también casos de generalización y particularización, calificados como hiperonimia e hiponimia según la taxonomía de Lomheim (1999, pp. 190-207):

00:10:39.583 - 00:10:41.791	Non sarà la Jaguar di Diabolik, ma insomma...	No es el coche de Diabolik, pero...
00:10:41.875 - 00:10:43.875	La che? La Jaguar di chi?	¿El qué? ¿Eso es un Jaguar?
00:55:15.541 - 00:55:20.000	Lo so, Giovanni, ma non so se hai notato che i ragazzi che fino a sei mesi fa	Lo sé, pero por si no lo sabías, los universitarios

En el primer caso se pasa de lo particular (Jaguar) a lo general (coche), mientras que en el último se pasa de lo general (ragazzi) a lo más específico (universitarios). Otra estrategia muy viable en la subtitulación es la reducción (Gottlieb, 1994) o cancelación (Lomheim, 1999):

00:59:05.625 - 00:59:09.583	Altre otto e, per legge, dobbiamo avisare le famiglie a mezzo telegramma.	Por ley, dentro de ocho horas, debo avisar a sus familias.
00:11:31.666 - 00:11:35.625	C'è un motivo in particolare per cui questo veicolo è sprovvisto di targa?	¿Por qué su vehículo no tiene matrícula?
00:51:55.041 - 00:51:58.833	Io sono contrarissimo, se la metti così. Cosa ci frega se ci riconoscono?	Discrepo. ¿Qué más da si nos reconocen o no?
01:14:13.500 - 01:14:16.500	Dai, ragazzi, cerchiamo di essere un po' costruttivi.	Vamos, chicos. Seamos positivos.
01:37:50.416 - 01:37:53.791	Senti, io ti disturbavo per una firma rapidissima.	Necesito que me firmes esto.

El número de palabras en los subtítulos en español se reduce considerablemente frente a la versión italiana. Queda en manos del subtitulador reformular determinados conceptos para mantener el mismo significado, ocupando menos espacio en la pantalla.

En el ámbito de las estrategias, otro aspecto característico con el que nos hemos topado es la combinación de más de una estrategia, como por ejemplo la fusión de la cancelación y de la condensación:

00:06:35.166 - 00:06:38.125	Allora, la prima ragazza che incontra,	La primera chica que entre
00:06:38.208 - 00:06:40.791	le parla un po' e mentre lei non se ne accorge,	hablará con ella y, cuando menos se lo espere,

00:06:40.875 - 00:06:43.208	Gli stampa un bel bacio sulla bocca!	¡La besará en los labios!
00:07:45.000 - 00:07:48.208	una coincidenza incredibile, no? Incontrarci qui per caso...	Menuda casualidad encontrarnos aquí.
01:38:14.375 - 01:38:16.750	Ah, no, vabbè. Le risate...	Lo que nos reímos
01:00:01.833 - 01:00:03.916	Agente Piazza, io sono quasi sicuro	Agente, estoy seguro
01:00:04.000 - 01:00:07.750	che lei sta parlando con un ministro della Repubblica italiana da ubriaco.	de que está borracho mientras habla con un ministro.

En este último ejemplo localizamos tres tipos diferentes de estrategias en el marco de dos subtítulos: cancelación, condensación y reducción. Otro fenómeno relevante está representado por la técnica de la transcripción (Gottlieb, 1992) o adaptación (Hurtado Albir, 2011), empleada en el caso que proponemos para trasladar un juego de palabras del italiano al español, que requiere además mucha creatividad por parte del traductor-subtitulador:

01:00:30.958 - 01:00:33.500	E dopo gli Esteri, passiamo al Costume.	Tras los asuntos exteriores, los locales.
01:00:33.583 - 01:00:35.583	O meglio, rimaniamo agli Esteri,	O mejor dicho, hablaremos de un local que está en el exterior.
01:00:35.666 - 01:00:37.458	ma ci rimaniamo in costume.	-----

En los subtítulos en italiano, el juego de palabras se crea a partir de las palabras “Esteri” y “Costume”, ya que la primera se utiliza habitualmente para referirse a acontecimientos que tienen lugar fuera de Italia, en países extranjeros, mientras que la segunda es polisémica: indica la conducta general de la sociedad. En pocas palabras, el periodista anuncia que la siguiente noticia (relativa a la Isla de las Rosas) trata de asuntos exteriores, y alienta a ponerse un traje de baño. Es evidente que en español ese juego de palabras no tendría sentido, pero, a nuestro juicio, el traductor español ha dado con una solución ideal, en consonancia con el sentido general del original. En español, el juego de palabras se crea entre la palabra “local” y la palabra “exterior”. En primer lugar, el subtitulador hace referencia a los asuntos exteriores y locales, y a continuación habla de un local (la Isla de las Rosas) que está en el exterior, en el sentido de “fuera”.

También hemos identificado algunos casos de calcos o traducciones literales para abordar elementos marcados culturalmente:

01:11:21.500 - 01:11:24.666	E che è, l'abbonamento a <i>Famiglia Cristiana</i> , che lo disdici?	No es una suscripción a <i>Familia cristiana</i> .
--------------------------------	--	--

Un italiano medio sabe que “Famiglia Cristiana” es un semanario de inspiración católica. En España no nos consta que exista una revista con las mismas características. El subtítulador ha dejado la referencia esperando que el espectador la captara mediante el contexto de la escena, en la que Franco Restivo (ministro del Interior) afirma que no se puede renunciar a la ciudadanía italiana, porque no es una suscripción a una revista. En lo que atañe a la técnica de subtitulación/traducción utilizada, se trata de una transposición (Gottlieb, 1992), calco o incluso traducción literal (Hurtado Albir, 2011). En concreto, consiste en un calco léxico literal.

Conclusiones

En el presente artículo nos hemos propuesto indagar sobre las peculiaridades y mecanismos que subyacen al proceso de subtitulación del italiano hacia el español, en la estela de estudios de corte contrastivo en el campo de la TAV (Garzelli, 2020; Trovato, 2024). En este sentido, los subtítulos en lengua italiana se han perfilado como un motivo de reflexión acerca de la supuesta afinidad lingüística entre el español y el italiano. A partir del análisis propuesto en este artículo, ha quedado meridianamente claro que la subtitulación como modalidad de TAV requiere un proceso de adaptación de carácter lingüístico-cultural, debido a factores de diversa índole como los técnicos y pragmáticos.

Una primera conclusión que podemos extraer es que los subtítulos italianos proporcionan información adicional, con el fin de facilitar la comprensión para un público con discapacidades auditivas (SPS). Toda la información extra, relacionada principalmente con la identificación de voces y sonidos fuera de pantalla o que no resultan claros sin poder escuchar la pista de audio, no aparece en la versión española.

En cuanto a las estrategias y técnicas más utilizadas, la subtitulación hacia el español demanda un uso considerable de la cancelación, condensación y reducción. Además, hemos observado un rechazo generalizado hacia la adopción de extranjerismos (Zamora Muñoz, 2021).

Podemos asimismo extraer algunas consideraciones generales sobre el cumplimiento de las normas de subtitulación. Se ha observado cierta coherencia en la adopción de las estrategias de subtitulación. Por otra parte, en lo que atañe a los aspectos técnicos, hemos comprobado que incluso dentro de los mismos subtítulos existen discrepancias y errores que podrían evitarse. En este sentido, un aspecto que sin duda puede mejorarse radica en la necesidad de llevar a cabo un proceso más esmerado de revisión de los subtítulos que, en ocasiones, presentan descuidos a causa de los tiempos apremiantes impuestos para lanzar con rapidez un nuevo producto audiovisual.

Por otra parte, nos urge precisar que este artículo se ha propuesto como un estudio con carácter exploratorio con miras a observar las tendencias que se manifiestan en el tratamiento de los subtítulos entre dos lenguas afines. Con objeto de corroborar las mencionadas tendencias, sería conveniente crear un corpus más extenso y apreciar si se confirman o desmienten los datos arrojados. De esta manera, sería posible contar con un panorama más sólido en términos cualitativos y cuantitativos. Además, nuestra atención se ha dirigido hacia el análisis de los subtítulos en español peninsular, lo cual pone de relieve la necesidad de considerar también los efectos de la variación lingüística en la TAV. Nos proponemos ir profundizando en esta última vertiente en futuras investigaciones.

Financiamiento

Investigación financiada con recursos propios del autor.

Declaración de conflicto de Interés

El autor declara que no tiene ningún conflicto de interés que pueda influir en la imparcialidad, objetividad o en la información presentada en este artículo de investigación.

Referencias

- Chaume, F. (1997). La traducción audiovisual: estado de la cuestión. En R. Martín-Gaitero y M Vega Cernuda (eds.), *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción*. Actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la traducción (pp. 393-406).
- Chaume, F. (2000). Aspectos profesionales de la traducción audiovisual. En D. Kelly (ed.), *La traducción y la interpretación en España hoy: perspectivas profesionales* (pp. 47-83). Comares.
- Chaume, F. (2015). Audiovisual, Traducción. *Diccionario histórico de la traducción en España* (pp. 73-82). Gredos.
- Díaz Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtítulo*. Editorial Ambos Mundos.
- Díaz Cintas, J. (2003). Audiovisual Translation in the Third Millennium. In G. Anderman & M. Rogers (eds.), *Translation Today. Trends and Perspectives*. (pp. 192-204). Multilingual Matters Editors.
- Díaz Cintas, J. (2005). Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtítulos. *Puentes*, (6), 13-20.
- Díaz Cintas, J. (2007). La subtítulos y el mundo académico: perspectivas de estudio e investigación. En N. Honeyman *et al.* (eds.), *Inmigración, cultura y traducción: reflexiones interdisciplinarias*. (pp. 693-706). Editorial Bahá'í.

- Díaz Cintas, J. (2010). Subtitling. In Y. Gambier & L. Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 1. (pp. 344-349). John Benjamins Publishing.
- Díaz Cintas, J. (2012). Los subtítulos y la subtitulación en la clase de lengua extranjera. *Abechache*, (3), 95-114.
- Gambier, Y. (2003). Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. *The Translator, Special Issue, Screen Translation*, 9(2).
- Garzelli, B. (2020). *La traducción audiovisual español-italiano. Películas y cortos entre humor y habla soez*. Peter Lang.
- Georgakopoulou, P. (2009). Subtitling for the DVD Industry. In J. Díaz Cintas & G. Anderman (eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen* (pp. 21-35). Palgrave Macmillan.
- Gottlieb, H. (1992). Subtitling, A New University Discipline. In C. Dollerup & A. Loddegaard (eds.), *Teaching Translation and Interpreting. Training, Talent and Experience* (pp. 161-170). John Benjamins.
- Gottlieb, H. (1994). Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 2(1), 101-121.
- Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Lomheim, S. (1999). The Writing on the Screen. In G. Anderman & M. Rogers (eds.), *Word, Text, Translation* (pp. 190-207). Multilingual Matters.
- Mayoral Asensio, R. (1998). Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural. En *Seminario de Traducción Subordinada*, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología.
- Orrego Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 6(2), 297-320. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012656>
- Perego, E. (2014). *La traduzione audiovisiva*. Carocci Editore.
- Pérez González, L. (2011). Audiovisual Translation. In M. Baker & G. Saldanha (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, (2nd ed.) (pp. 13-20). Taylor & Francis Group.
- Pérez González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge.

Trovato, G. (2024). *Simetrías y disimetrías entre dos lenguas tipológicamente afines (español-italiano) en la traducción audiovisual*. [Tesis doctoral], Universidad de Málaga.

Zamora Muñoz, P. (2021). Registro formal e informal. La unidad en la variedad y la variedad de la unidad. En F. San Vicente & G. Bazzocchi (eds.), *Lengua española para traducir e interpretar* (pp. 49-66). Clueb.