

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Luna Morales, Estela; Tanco Salazar, Sonia; Cortés Villarroya, Judith, dir.  
Subtitulació y análisis de la serie fantástica 'Érase una vez'. 2015. (1202 Grau  
en Traducció i Interpretació)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/146944>

under the terms of the  **CC BY-NC-ND** license

# **Subtitulación y análisis de la serie fantástica *Érase una vez***

101486 – Trabajo de Fin de Grado  
Grado en Traducción e Interpretación  
Curso académico 2014-15

**Estudiantes:** Estela Luna Morales  
Sonia Tanco Salazar

**Tutora:** Judith Cortés Villarroya  
10 de Junio de 2015

Facultad de Traducción e Interpretación  
Universidad Autónoma de Barcelona



## **Datos del TFG**

**Título:** Subtitulación y análisis de la serie fantástica *Érase una vez*

**Autoras:** Estela Luna Morales y Sonia Tanco Salazar

**Tutora:** Judith Cortés Villarroya

**Centro:** Facultad de Traducción e Interpretación

**Estudios:** Grado en Traducción e Interpretación

**Curso académico:** 2014-15

## **Resumen del TFG**

En la actualidad, el campo de la subtitulación se encuentra en auge y, cada vez más, se subtitula con fines educativos y lingüísticos e incluso para ayudar a personas con problemas auditivos. Teniendo en cuenta el ascenso de la subtitulación en popularidad, el presente trabajo se centra en la subtitulación de un capítulo de la serie *Once upon a time* en la combinación lingüística inglés-español, con el objetivo de mostrar el proceso desde el momento en que se empieza a traducir, hasta que el espectador visualiza el producto final. Es decir, desde que se recibe el guion, pasando por la traducción y adaptación para subtítulos y haciendo especial hincapié en un análisis exhaustivo de los problemas que pueden surgir, hasta llegar a las soluciones definitivas. La metodología llevada a cabo está basada en recopilar información fidedigna, con el objetivo de extraer unas conclusiones finales a partir del análisis de los problemas que una tarea de estas características trae consigo.

**Palabras clave:** traducción, subtitulación, caracteres, reducción, idiolectos.

## **Abstract**

Subtitling is nowadays growing more than ever before. It is a source people use for learning, developing linguistic skills, or as a tool for people with hearing difficulties, among others. Considering the increasing popularity of subtitling, this study is focused on subtitling an episode of the TV series *Once upon a time* from English to Spanish, aiming to present the process from the very beginning, when the text is translated, until the moment when the viewer watches the final product. In other words, from the arrival of the script, going through the translation and the adaptation of the subtitles, as well as stressing the analysis of the problems that may emerge from such processes, until achieving final solutions. The methodology used to carry out this task is extracted from reliable sources, in order to draw conclusions of the process based on a research of the problems that such a task presents.

**Key words:** translation, subtitling, characters, reduction, idiolects.

## **Aviso legal**

© Estela Luna Morales y Sonia Tanco Salazar, Barcelona, 2015. Todos los derechos reservados. Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

## **Legal notice**

© Estela Luna Morales and Sonia Tanco Salazar, Barcelona, 2015. All rights reserved. None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author

## Índice de contenidos

<b>1. Introducción y objetivos del trabajo .....</b>	<b>1</b>
<b>2. Sobre la serie trabajada.....</b>	<b>3</b>
2.1. Datos generales.....	3
2.2. La serie .....	3
2.3. Personajes .....	4
<b>3. Marco teórico.....</b>	<b>5</b>
3.1. Aspectos técnicos a tener en cuenta a la hora de subtitular .....	7
3.2. Convenciones a tener en cuenta a la hora de subtitular .....	8
<b>4. Metodología y software utilizado .....</b>	<b>16</b>
Imagen 1. Captura de la traducción con Microsoft Excel.....	16
Imagen 2. Imagen de la traducción con OmegaT.....	17
<b>5. Análisis de las dificultades de traducción .....</b>	<b>19</b>
Figura 1. Estrategias de transferencia de referencias culturales extralingüísticas.....	21
5.1. Clasificación en nuestra traducción .....	23
5.1.1. Problemas pragmáticos .....	24
5.1.1.1. Nombres de personajes y antropónimos.....	24
5.1.1.2. Tratamientos .....	25
5.1.2. Problemas de transferencia .....	26
5.1.2.1. Apodos o sobrenombres .....	26
5.1.2.2. Expresiones y terminología propia de los cuentos .....	27
5.1.2.3. Conversiones .....	28
5.1.3. Problemas de reexpresión e idiolectos .....	29
<b>6. Dificultades de subtitulación .....</b>	<b>35</b>
6.1. Aspectos de dimensión espacial.....	35
Imagen 3. Ejemplo de posición de los subtítulos .....	36
6.2. Aspectos de dimensión temporal .....	36
Imagen 4. Propuesta inicial (incorrecta) .....	36
Imagen 5. Primera propuesta de solución (incorrecta con relación al siguiente subtítulo).....	37
Imagen 6. Propuesta final .....	37
Tabla 1. Ejemplos de reducción de caracteres y distribución de subtítulos.....	37
Imagen 2. Ejemplo de subtítulo antes de cambio de plano .....	38
Tabla 2. Ejemplo A .....	39
Tabla 3. Ejemplo B.....	39

Tabla 4. Ejemplo C.....	40
Tabla 5. Ejemplo D .....	40
Imagen 7. Primera propuesta de segmentación del discurso. ....	41
Imagen 8. Propuesta final de segmentación .....	42
Imagen 9. Ejemplo incorrecto de segmentación .....	42
Imagen 30. Ejemplo de segmentación correcta .....	43
Imagen 41. Ejemplo de segmentación errónea.....	43
Imagen 5. Ejemplo de segmentación correcta.....	44
Imagen 13.6 Ejemplo de segmentación errónea .....	44
Imagen 74. Ejemplo de segmentación correcta.....	45
6.3. Aspectos ortotipográficos.....	45
Imagen 16. Ejemplo de utilización (errónea) de puntos suspensivos ..	46
Imagen 17. Ejemplo de puntuación correcta .....	46
Imagen 18. Ejemplo de puntos suspensivos para crear duda.....	47
Imagen 19. Ejemplo de omisión de información mediante puntos suspensivos .....	47
Imagen 20.8 Ejemplo del uso de guiones en subtitulación .....	48
Imagen 91. Ejemplo de uso de mayúsculas .....	48
Imagen 22.10 Ejemplo de uso de la cursiva .....	49
6.4. Software utilizado: aspectos y dificultades.....	49
Imagen 23. Vista general de Subtitle Workshop .....	49
Imagen 24. Vista del cuadro de subtítulos de Subtitle Workshop.....	50
<b>7. Conclusiones.....</b>	<b>51</b>
<b>8. Bibliografía .....</b>	<b>53</b>
<b>9. Anexos .....</b>	<b>56</b>
9.1. Enlace para el visionado de los subtítulos finales .....	56
9.2. Primer borrador de la traducción .....	56

## 1. Introducción y objetivos del trabajo

«La traducción es una realidad que, como el aire, es omnipresente pero invisible. Una de las muchas modalidades de la traducción es la que se necesita en los textos de naturaleza audiovisual» (Bernal Merino, 2002: 1)

Al contrario que otras modalidades de traducción audiovisual, la subtitulación no ha gozado históricamente de gran prestigio, debido en parte a que siempre se ha considerado una práctica en la que la traducción se encuentra fuertemente limitada. Si se tienen en cuenta las preferencias de la población y las costumbres adquiridas, sobre todo, por motivos políticos (durante el franquismo se prohibieron totalmente las proyecciones audiovisuales que no fuesen en español) España es uno de los países europeos que presentan el doblaje como la modalidad audiovisual preferida (Bartoll, 2012: 70). Asimismo, a pesar de que cada vez más personas estudian inglés en nuestro país, el porcentaje de españoles que habla dicho idioma es reducido, por lo que resulta mucho más cómodo para los espectadores realizar el visionado del material en su propio idioma.

No obstante, gracias al auge de la tecnología y, en esencia, de internet, la subtitulación ha sufrido un importante incremento. Esto se debe, por un lado, a la llegada del DVD, ya que actualmente la mayoría de películas contienen subtítulos en diversos idiomas, así como cada vez más canales disponen de la opción de añadirlos; y, por otro lado, a la creación de programas de subtitulación en línea y gratuitos, que ha propiciado la aparición de *fansubs*, entre otros factores (Bartoll, 2012: 73). Hoy en día la subtitulación es considerada una de las prácticas audiovisuales más rápidas y baratas, debido a que se dispone del material poco después de su emisión en los países de origen; mientras que el doblaje es un proceso mucho más largo y costoso, entre otros motivos porque es necesario contar con actores de doblaje y un estudio de grabación (Orrego Carmona, 2013: 297-320).

A pesar de que los espectadores pueden disponer del material subtulado inmediatamente después de su emisión, gracias al trabajo de los aficionados, consideramos que la subtitulación es una tarea difícil que no puede llevarse a cabo sin conocer ciertos parámetros y que, por lo tanto, no puede realizar cualquiera. Es por ello que mediante nuestro proyecto pretendemos ponernos en la piel de un profesional de la subtitulación, con el objetivo de aprender sobre la práctica, tanto acerca de su historia como acerca de los mecanismos y convenciones que se han de seguir para realizar un trabajo de subtitulación óptimo. A partir de nuestro estudio pretendemos analizar qué aspectos han de tenerse en cuenta a la hora de subtítular y qué ha de evitarse si se quiere realizar una traducción correcta.

Estos objetivos, unidos a nuestra fascinación por las series originales en inglés, nos han llevado a querer traducir y analizar un capítulo de la serie *Once upon a time*. Consideramos que la subtitulación de dicha serie puede ser un reto, debido a que presenta una gran variedad de personajes, cada uno de ellos con una forma de hablar o idiolecto que los identifica y relaciona con personajes de cuento muy conocidos por la población.

En un principio, el presente trabajo iba a centrarse también en el doblaje. No obstante, creemos que el estudio de la subtitulación es mucho más necesario, ya que dicha práctica se ve superada por el doblaje en muchos países, incluido el nuestro. Teniendo en cuenta que en España es mucho más común encontrarse el material audiovisual doblado, hemos decidido subtítular el producto, a pesar de que tradicionalmente lo que se haría sería prepararlo para el doblaje. Asimismo, como estudiantes de traducción, creemos que para poder aprender y mejorar en el ámbito es importante analizar problemas y buscar soluciones. Creemos también que la subtitulación es una práctica muy importante a la hora de aprender idiomas y la cultura de otros países, por lo que tenemos un especial interés en conocer todo el trabajo que hay detrás de una buena subtitulación y, en especial, en descubrir cómo otros medios, visuales y auditivos, pueden ayudar en una práctica donde la información otorgada está, en muchos casos, limitada.

Para llevar a cabo nuestro proyecto, nos centraremos en la subtitulación de un capítulo de cuarenta minutos, a través de la cual realizaremos un análisis exhaustivo del material. Dicho análisis se centrará en la serie original, pero también incluirá las dificultades de traducción y subtitulación, para las que intentaremos encontrar soluciones y valorarlas, con el objetivo de encontrar las mejores. Por otro lado, nos gustaría exponer aquellos elementos que hay que tener en cuenta a la hora de subtítular profesionalmente, para familiarizarnos con las convenciones básicas que un profesional de la subtitulación ha de conocer.

Una vez terminado nuestro proyecto, pretendemos haber conocido de primera mano cómo se realiza un trabajo óptimo y qué conocimientos son necesarios para llevarlo a cabo.

## 2. Sobre la serie trabajada

### 2.1. Datos generales

*Once Upon a Time* (llamada en España *Érase una vez*) es una serie de televisión estadounidense de género fantástico para todos los públicos. Está dirigida por Adam Horowitz y Edward Kitsis, que, a su vez, se encargan del guion en la mayoría de capítulos. *Once Upon a Time* empezó a emitirse en Estados Unidos en el año 2011, en la cadena ABC. En España, se estrenó por primera vez un año más tarde en la cadena AXN, aunque ha sido emitida también en la cadena privada Antena 3. En la actualidad, todavía sigue retransmitiéndose y ya cuenta con cuatro temporadas hasta la fecha. Cada temporada está formada por veintitrés capítulos, que tienen una duración aproximada de cuarenta minutos (FilmAffinity, 2015).

El episodio que se va a subtitular en el presente trabajo es el cuarto de la cuarta temporada, llamado El aprendiz (*The apprentice*). En concreto, el capítulo se centra en la búsqueda de la reina de las nieves y en un intento, por parte del resto de personajes, de descubrir qué esconde el Señor Gold/Rumpelstiltskin y qué relación tiene con la villana. A pesar de que el material ya se ha doblado oficialmente en España, cabe destacar que ningún aspecto de nuestra traducción se ha basado en la traducción original, exceptuando, tal vez, el título de la serie, puesto que no nos pareció necesario cambiarlo.

### 2.2. La serie

*Once Upon a Time* está ambientada en la actualidad, en una ciudad de Maine (Estados Unidos) inventada llamada Storybrooke, que está habitada por personajes clásicos de cuentos. La historia intercala, por lo tanto, elementos fantásticos y mágicos con el mundo real. La protagonista es Emma Swan, una mujer que trabaja y vive sola en Boston. El día de su cumpleaños, su hijo Henry, al que había dado en adopción tras su nacimiento, llama a su puerta. A pesar de que se muestra reacia a establecer una relación con su hijo, decide acompañarlo de vuelta con su madre adoptiva a Storybrooke. Allí, Henry explica a Emma que todos los habitantes de la ciudad son en realidad personajes de cuentos de hadas que se encuentran bajo una maldición. Debido a tal maldición, que solo Emma puede romper, la ciudad está permanentemente detenida en el mismo momento temporal. A pesar de que Emma considera que todo es producto de la imaginación del niño, debido a la inquietud que le produce la madre adoptiva de Henry, decide quedarse un tiempo en la ciudad. Esto provoca que las manillas del reloj del ayuntamiento vuelvan a moverse y el tiempo pueda avanzar, dando lugar a todos los acontecimientos que se producen en la serie.

*Once Upon a Time* pretende dar nuevos puntos de vista a los cuentos tradicionales, sobre todo a las versiones Disney. Por eso, se otorga el papel de villano a personajes como Peter Pan o se modifican las historias de forma

original, como es el caso de la historia del personaje de Rumpelstiltskin, que es a la vez la Bestia, del cuento de la *Bella y la Bestia*, el duende que transforma la paja en oro, llamado Rumpelstiltskin, y el cocodrilo del cuento de *Peter Pan*. Dichas modificaciones se realizan con el objetivo de que los cuentos originales se entrelacen entre sí, de manera que permitan construir y desarrollar la trama de la serie.

### 2.3. Personajes

Después de su llegada a la ciudad, Emma conoce, gracias a su hijo Henry, las identidades de los habitantes de Storybrooke. Así, descubre que la profesora de Henry es en realidad Blancanieves, su madre adoptiva la reina malvada y la dueña del hostel del pueblo la abuelita de Caperucita Roja, entre otros.

Este es uno de los aspectos más destacables de la serie, la gran variedad de personajes que aparecen, todos ellos con historias y rasgos característicos propios. En especial, destaca el hecho de que se le otorgue a cada personaje una identidad a partir del lenguaje, de los idiolectos y de las circunstancias personales de cada personaje.

En el capítulo que se subtitulará, los personajes principales son Emma, Garfio, Rumpelstiltskin y Anna. Garfio es, por supuesto, el Capitán Garfio, el villano de la historia de *Peter Pan*. En el capítulo, Garfio pretende que el cocodrilo, encarnado por el polifacético Rumpelstiltskin, le devuelva aquello que una vez le arrebató, su mano. Rumpelstiltskin, como ya se ha mencionado anteriormente, representa el papel de villano en muchos de los cuentos. Es el hombre más poderoso tanto de Storybrooke como del Bosque Encantado y todo aquel que necesita ayuda, acude a él. Así, en el capítulo, se alternan dos historias: el presente y el pasado. En el presente, Rumpelstiltskin otorga a Garfio su mano, a pesar de que entregársela acarrea un precio. En el pasado, Anna, de la historia de Disney, *Frozen*, adaptada del cuento la reina de las nieves de Hans Christian Andersen, acude en busca de Rumpelstiltskin para ayudar a su hermana Elsa. Ambas historias se entrelazan con el objetivo de demostrar que Rumpelstiltskin, en el pasado, y el Señor Gold, su identidad en el presente, es el personaje más astuto de la serie y que todo aquello que sucede, sucede de ese modo porque él así lo desea.

### 3. Marco teórico

En el transcurso de los años, con el objetivo de comunicarse, el ser humano ha desarrollado un gran número de lenguas que, independientemente de si han evolucionado y han dado lugar a otras o si se han extinguido con los años, son una clara representación de la existencia de diferentes culturas en todo el mundo. La traducción surgió para dar respuesta a la necesidad de comunicación entre pueblos, ya fuese con el objetivo de transmitir información o simplemente por puros intereses económicos. A lo largo de la historia, el trabajo de traductores como Cicerón o el hecho de que la traducción ya se practicase en épocas antiguas como Grecia, Roma o la Edad Media han contribuido a que un gran número de documentos haya perdurado hasta hoy (Vega, 1996: 71).

Actualmente, la traducción continúa siendo una de las prácticas más importantes a la hora de difundir información o la cultura propia de los países. Una de las tipologías de traducción más tradicionales es la literaria, sobre todo la traducción bíblica, que lleva acompañándonos durante toda la historia. Sin embargo, a lo largo de los años y a partir de las nuevas necesidades humanas que han ido surgiendo, han aparecido, a su vez, diversas modalidades de traducción. A finales de los años veinte, con la llegada del sonido al cine y la invención de la televisión, surgieron el doblaje y la subtitulación, revolucionando las necesidades de la población y creando una nueva tipología de traducción: la audiovisual (David Orrego Carmona, 2013:298).

La subtitulación es, junto con el doblaje, una de las modalidades de traducción audiovisual más frecuentes. Según Margarida Bassols *et al.*, «la subtitulación surgió con la voluntad de globalizar, de hacer llegar a todo el mundo distintas producciones cinematográficas» (2004: 7). Se trata de una modalidad de traducción que consiste en expresar en otra lengua, mediante el texto que se sitúa en la parte inferior de la pantalla, lo que sucede en el original, ya sean las intervenciones de los personajes que aparecen en escena o insertos como letreros, entre otros. Todo programa subtitulado está formado por tres componentes: el discurso oral, la imagen y los subtítulos (Díaz Cintas y Remael, 2007:9).

David Orrego Carmona divide la traducción audiovisual en dos grupos: las que agregan un código textual gráfico al material audiovisual y las que alteran el código lingüístico en el canal verbal. El doblaje pertenece a este último y la subtitulación, que es la que tratamos en el presente trabajo y en la que nos vamos a centrar, al primero. Dicha modalidad se puede dividir, a su vez, en cuatro categorías: en primer lugar, la *subtitulación interlingüística*, los subtítulos traducidos de una lengua de partida a otra de llegada. Su uso es extendido aunque depende de la cultura de los países, puesto que hay países con una tradición de subtitulación y otros con una de doblaje. En segundo lugar, tenemos la *subtitulación intralingüística*, cuya recurrencia aumentó a partir de la aparición del DVD, sobre todo con fines educativos, aunque también para

personas con ciertas dificultades intelectuales o auditivas, así como para transcribir literalmente elementos como por ejemplo canciones, entre otros. En tercer lugar, *la subtitulación para sordos*, que no solo se centra en subtitular las intervenciones de los personajes principales, sino también los sonidos de fondo, los acentos y la entonación. En cuarto y último lugar está *la subtitulación en vivo*, que consiste en producir subtítulos a tiempo real para una emisión en directo (2013: 300-301).

Según Díaz Cintas y Remael, también podemos clasificar la subtitulación según si los subtítulos son preparados (*offline*) o en directo (*online*). La diferencia entre ambos es que los subtítulos preparados se traducen una vez se ha emitido el programa, con un plazo de entrega y por lo tanto, antes de su emisión en el país de la lengua de llegada, mientras que los subtítulos *online* se muestran a la vez que se emite el programa original (Díaz Cintas y Remael, 2007:19).

Por último, los subtítulos pueden ser abiertos o cerrados, según si pueden eliminarse o no de la pantalla. Los subtítulos abiertos no pueden eliminarse, por lo que el telespectador no puede escoger si desea utilizarlos o no. Por el contrario, los subtítulos cerrados pueden añadirse al programa o pueden omitirse. Estos son los que encontramos, por ejemplo, en formatos audiovisuales en DVD.

Jorge Díaz Cintas y Aline Remael describen en su obra *Audiovisual Translation: Subtitling* (2007) el proceso que ha de seguir un traductor profesional a la hora de subtitular. Hemos decidido asimilar este proceso para la realización de nuestro trabajo, puesto que consideramos de gran utilidad conocerlo. No obstante, no lo hemos seguido en su totalidad por motivos obvios, ya que nuestro trabajo se basa en un encargo ficticio.

En primer lugar, el cliente ha de ponerse en contacto con la empresa responsable de los subtítulos, donde alguien se encargará de visualizar el material para comprobar que no esté dañado, que esté completo y que el guion contenga todas las intervenciones. Además, se comprobará que no aparezcan insertos que se hayan pasado por alto en la lista de diálogo.

A continuación, el material pasa a otro agente, el ajustador, que determinará los parámetros exactos en los que el subtítulo ha de aparecer y desaparecer en pantalla, según limitaciones temporales y las intervenciones de los personajes que aparecen en escena. Una vez se termina este proceso, el traductor recibe una copia del material y de la lista de diálogo, aunque en algunos casos recibe tan solo uno de los dos elementos. Llegados a este punto, *Audiovisual Translation: Subtitling* aconseja que, si recibe la lista de diálogo, el traductor tome nota de aquellos aspectos que pueden resultar problemáticos a la hora de traducir, como aquellas expresiones polisémicas o el grado de familiaridad entre que determina el trato de cortesía, entre otros (Díaz Cintas y Remael, 2007: 31).

Una vez se ha seguido este proceso, el traductor puede empezar la traducción, siempre teniendo en cuenta las intervenciones de los personajes y otros elementos, como insertos o canciones. En definitiva, cualquier elemento que deba ser traducido para que el receptor de la traducción obtenga la misma sensación que el receptor original. Por último, se realiza una revisión de los subtítulos y, si es posible, se recomienda que esta revisión no la lleve a cabo el traductor (Díaz Cintas y Remael, 2007: 33).

De este modo, tras exponer todos los tipos de traducción y habiendo descrito el proceso traductor, es necesario destacar que nuestro proyecto se incluye dentro de la subtitulación intralingüística, concretamente en la subtitulación de cine o teleseries. Nuestros subtítulos serán preparados (*offline*) y cerrados, ya que el espectador tiene libertad para decidir si quiere utilizarlos o no.

### **3.1. Aspectos técnicos a tener en cuenta a la hora de subtitular**

La subtitulación es una modalidad de traducción que se encuentra fuertemente limitada por el espacio y el tiempo que ocupa el texto. Por lo tanto, es de vital importancia transmitir, en el menor espacio posible, el mensaje que pretende expresar el original. Es por ello que es necesario tener en cuenta una serie de parámetros técnicos y gramaticales para que el resultado final sea óptimo. Por ello, autores como Ivarsson y Carroll han elaborado códigos con el objetivo de que la práctica de subtitulación goce de calidad y prestigio (Díaz Cintas y Remael, 2007:80). El código de Ivarsson y Carroll, llamado Código de Buenas Prácticas, contiene los siguientes deberes:

- Los subtituladores tienen que trabajar siempre con una copia de la producción.
- El trabajo del subtitulador es localizar la producción, traducir y escribir los subtítulos en la lengua de llegada que se requiera.
- La calidad de la traducción debe ser alta, teniendo en cuenta todos los aspectos idiomáticos y culturales.
- Se deben usar unidades sintácticas simples.
- Cuando sea necesario condensar el diálogo, el texto debe ser coherente.
- El texto del subtítulo se debe distribuir de línea a línea y de plano a plano en bloques de sentido o unidades gramaticales.
- Lo ideal es que cada subtítulo sea sintácticamente independiente.
- El registro de la lengua debe ser gramaticalmente correcto, ya que los subtítulos son un modelo de alfabetismo.
- Las canciones se deben subtitular solo si son relevantes.
- No es necesario subtitular siempre nombres repetidos de manera evidente y frases comunes comprensibles.

- Los tiempos de entrada y salida de los subtítulos deben seguir el ritmo del discurso del diálogo, considerando los cortes y los puentes de sonido.
- La distribución del lenguaje en y entre los subtítulos debe tener en cuenta los cortes y los puentes de sonido, además de destacar los elementos de sorpresa o suspense, y para nada minarlos.
- La duración de los subtítulos en una producción debe adherirse al ritmo de lectura del espectador.
- La localización debe reflejar el ritmo de la película.
- Ningún subtítulo debe durar menos de un segundo y, exceptuando las canciones, tampoco debe permanecer en pantalla más de siete segundos.
- El número de líneas en cualquier subtítulo está limitado a dos.
- Cuando se usen dos líneas de diferente largura, la de arriba debe ser preferiblemente más corta para hacer que la imagen esté lo más libre posible. También deberían estar justificados a la izquierda para reducir un movimiento innecesario de los ojos.
- Debe existir una correlación cercana entre el diálogo de la película y el contenido de los subtítulos; la lengua de origen y la meta se deben sincronizar lo máximo posible.
- Debe existir una correlación cercana entre el diálogo de la película y la presencia de los subtítulos.
- Cada producción debe ser editada por revisor o editor.
- El subtitulador (principal) debe aparecer en los agradecimientos al final de la película o, si los créditos se encuentran al principio, cerca del agradecimiento al guionista.
- El año de la producción del subtítulo y la versión del copyright deben exponerse al final de la película (ESIST, 2010).

### **3.2. Convenciones a tener en cuenta a la hora de subtitular**

En primer lugar, es necesario destacar que, tal y como afirman Díaz Cintas y Aline Remael, una buena subtitulación se divide en tres categorías: la dimensión espacial, la dimensión temporal y la puntuación u otras convenciones (2007: 80).

Por lo que respecta a la dimensión espacial, como norma general los subtítulos han de estar centrados, situados en la parte inferior de la pantalla de forma horizontal y ocupar no más de dos líneas, con el objetivo de que se evite tapar la imagen que se muestra en pantalla. Cuando los subtítulos ocupan tan solo una línea, no existe una convención definida de si deben o no estar situados en la primera línea o la segunda. En general, los subtituladores eligen situar el texto en la segunda línea, para evitar invadir la imagen de forma excesiva (Díaz Cintas y Remael, 2007: 82).

La mayoría de los profesionales coinciden también en que, si un subtítulo cabe en una línea, no es necesario utilizar dos. Asimismo, cuando un subtítulo ocupa dos líneas, se recomienda que la línea superior sea la corta, puesto que así, de nuevo, se evita ocupar demasiado la imagen.

Respecto al texto, su forma y estilo, en general y cada vez más, los subtítulos son blancos, para que destaquen más sobre escenas oscuras, aunque también pueden ser amarillos con el contorno negro. Los tipos de fuente más utilizados son Arial o Times New Roman, entre otros (Díaz Cintas y Remael, 2007: 84).

Acercas de la dimensión espacial, hay que tener en cuenta especialmente el número de caracteres que pueden aparecer por línea en un subtítulo. Según Díaz Cintas, la mayoría de profesionales coincide en que el máximo de caracteres por línea de subtítulo en televisión es de 37 (Díaz Cintas y Remael, 2007:84), incluyendo los signos de puntuación y los espacios, mientras que la norma para cine y DVD es de 40 caracteres por línea. El subtitulador ha de tener en cuenta que cuantos más caracteres aparezcan en pantalla, más se perjudicará la imagen. Asimismo, no existe una convención por lo que respecta al mínimo de caracteres en pantalla, pero aquellos subtítulos que ocupan menos de cuatro caracteres son poco comunes.

En cuanto a la dimensión temporal, existen una serie de normas que el profesional ha de considerar. En primer lugar, debe valorar el ajuste de los subtítulos, para marcar con precisión el momento en el que estos entran y salen de la pantalla, teniendo en cuenta el diálogo de los personajes, pero también pausas que puedan producirse por duda o interrupción. Tal y como se afirma en *Audiovisual Translation: Subtitling*, «the golden rule for ideal spotting is that subtitles should keep temporal synchrony with the utterances. If possible, a subtitle should appear at the precise moment the person starts speaking, and should disappear when the person stops speaking» (2007: 88).

En segundo lugar, se considera que, por un lado, un subtítulo ha de permanecer en pantalla por lo menos un segundo para que el ojo humano sea capaz de captarlo y, por otro lado, uno de dos líneas no ha de permanecer más de seis segundos en pantalla, puesto que el ojo humano tiende a releer pasado ese tiempo. Esta regla es la llamada regla de los seis segundos, que afirma que, de media, el espectador puede leer en seis segundos dos líneas de 37 caracteres cada una; es decir, un total de 74 caracteres (Díaz Cintas y Remael, 2007: 96). Por ello, un subtítulo de dos líneas no debería ocupar más de 74 caracteres, así que se aconseja dividir los subtítulos si el discurso dura más de seis segundos. En caso de que los seis segundos estén ocupados por el discurso de un mismo personaje, es necesario dividirlo según las pausas naturales que se realizarán.

Asimismo, otro de los aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de subtitular es la sincronización. Una sincronización óptima aporta calidad al producto final, aunque conseguir la perfecta sincronización puede ser imposible en algunos casos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 90).

Por último, dos aspectos que pueden presentar una dificultad para el traductor son la multiplicidad de voces y los cambios de plano. Ambas dificultades se relacionan más con la imagen del original que con el texto o el mensaje que se pretende transmitir. La multiplicidad de voces es especialmente difícil en subtitulación, debido a que da lugar a una superposición de diálogo entre dos intervenciones que el traductor ha de plasmar en los subtítulos. No obstante, en la mayoría de los casos, cuando varias personas hablan a la vez y por motivos de tiempo es imposible incluir las intervenciones, se aplica la ley de prioridad. Dicha ley defiende que el traductor ha de plantearse, en algunos casos, qué intervenciones pueden considerarse más superfluas que otras y, por lo tanto, tomar la difícil decisión de eliminarlas y mantener la más primordial (2007: 92). Respecto a los cambios de plano, en más de una ocasión está permitido introducir el subtítulo unos segundos antes, de forma que el espectador disponga de tiempo suficiente para leer las intervenciones de los personajes.

Aparte de las convenciones espaciales y temporales, un traductor audiovisual se topa con las convenciones ortotipográficas. Existen unas convenciones ortotipográficas que los traductores audiovisuales y subtituladores han de aplicar a los diálogos. A pesar de que las convenciones que se utilizan en la profesión de subtitulador no son homogéneas, Cintas y Remael recomiendan una serie de reglas para tener claros los parámetros que se pueden aplicar, en general, de manera universal aunque traten la lengua inglesa (Cintas y Remael, 2007: 104-105).

Antes de nada, hay que destacar que no se debe abusar de las comas o signos de puntuación en general, ya que pueden entorpecer la lectura y, por ello, a menudo es mejor segmentar la frase original en frases más cortas dentro del subtítulo o los subtítulos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 106).

La coma y el punto y coma «se escriben inmediatamente después de una palabra, y dejan un espacio antes de la siguiente palabra» (Díaz Cintas y Remael, 2007: 105). Los puntos y coma no son abundantes en subtitulación, mientras las comas sí lo son y su uso es bastante variado y flexible. Incluso a veces no es necesario cumplir exactamente con las reglas gramaticales, porque la prioridad es transmitir el mensaje del hablante de manera correcta y directa. Por ejemplo, para una correcta comprensión, las palabras que se usen como vocativos tienen que ir entre comas y las oraciones insertadas en la frase principal. No obstante, en este último caso, se debería intentar colocar la oración insertada al principio o al final del subtítulo, para ahorrar una coma. Además, hay que intentar evitar usar comas al final de un subtítulo que continua en el siguiente, ya que se puede confundir con un punto y puede hacer que los espectadores piensen que han llegado a una conclusión al final de la frase. Si no se coloca ningún signo de puntuación al final de una línea de subtítulo, esto significa que la frase continúa (Díaz Cintas y Remael, 2007: 106).

En cuanto a los puntos, un punto al final del subtítulo es una indicación inequívoca de que la frase ha terminado. Los puntos se colocan a continuación de una palabra sin ningún espacio.

Los dos puntos se utilizan de la misma manera que en la gramática estándar (para introducir una enumeración, una explicación o un listado). Aunque a veces hay quien opta por dejar un espacio a continuación para que lo que viene destaque más, los autores de este libro recomiendan no hacerlo (Díaz Cintas y Remael, 2007: 106).

Por otro lado, «dada la naturaleza de la subtitulación y la necesidad de condensación, las explicaciones y repeticiones suelen ser las partes del discurso que desaparecen primero en la traducción» (Díaz Cintas y Remael, 2007: 108). Esto significa que el uso de paréntesis o corchetes es poco frecuente, pues éstos sirven precisamente para añadir información complementaria.

En lo que se refiere a los signos de exclamación y de interrogación, existe una divergencia entre dejar espacio o no tras estos, ya que hay quien considera que, dejándolo, el espectador los ve más rápido y mejor en pantalla. A pesar de esto, los autores de *Audiovisual translation:subtitling* prefieren ahorrar espacio y optan por no hacerlo. Además, se trata de signos que expresan emociones, especialmente las exclamaciones, por lo que hay quien tiende a utilizarlos excesivamente, ya que es preciso recordar que los subtítulos tan solo constituyen una porción de todo el conjunto audiovisual. De este modo, los espectadores no necesitan tanta ayuda textual, puesto que pueden apoyarse en los elementos visuales y auditivos.

Aparte de esto, aunque parezca evidente, hay que tener siempre en cuenta que cuando el signo de exclamación o de interrogación aparece al final de un subtítulo, indica al espectador que la pregunta está completa y que no continua en la próxima proyección. Así, una pregunta puede extenderse durante varias proyecciones de subtítulos y se acabará cuando aparezca el signo final de interrogación. Por último, cabe destacar que no se recomienda el uso de ambos signos de puntuación juntos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 109-110).

En el ámbito de los guiones, es necesario señalar que, aunque normalmente estos se utilizan para dividir una palabra al final de una línea, en el ámbito de la subtitulación dicha división nunca se realiza. A la hora de subtítular, los guiones se usan principalmente para indicar que el texto que aparece en pantalla dividido en dos líneas pertenece a dos personas diferentes. La línea de arriba se relaciona con primer hablante y la de abajo con el segundo. Aunque tradicionalmente, ambas se preceden por un guion (con o sin espacio a continuación dependiendo de la compañía) hay un enfoque que parece ganar terreno en la profesión, que aspira a racionar el espacio que se puede utilizar en cada línea. Este enfoque consiste en emplear el guion solo en la segunda línea con un espacio incluido entre el guion y la letra. Se considera incorrecto incluir más de un guion con esta función en una misma línea (Díaz Cintas y Remael, 2007: 111-112).

Los puntos suspensivos se han usado tradicionalmente como «puntos de continuación» entre subtítulos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 113), pero este procedimiento malgasta mucho espacio y, en el ámbito que tratamos, el ahorro del espacio es un aspecto primordial. Por ello, en la actualidad, como se ha mencionado con anterioridad, se coloca un punto para indicar que la frase está acabada (Díaz Cintas y Remael, 2007: 113). Los puntos suspensivos también son muy recurrentes para indicar duda o pausas. Tras ellos, siempre se coloca un espacio. Además, si la frase que viene después de los puntos suspensivos tiene que continuar en otro subtítulo, éstos tienen que colocarse al final del primer subtítulo y no al principio del siguiente (Díaz Cintas y Remael, 2007: 114). Asimismo, los puntos suspensivos también se usan para mostrar una elipsis al principio de un subtítulo, cuando el inicio de la frase original falta o no se oye, así como cuando se transmite una frase o una idea inacabada en el original, como una palabra sin acabar de escribir, un verbo sin complemento o cuando un personaje acaba la frase que otro ha empezado (estos se ponen en la frase inacabada del primero en hablar). Los puntos suspensivos también son frecuentes a la hora de expresar una lista sin completar o cuando hay que expresar el tartamudeo que algún personaje, aunque en este caso no se deja espacio después de los puntos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 114-115). Por último, no se recomienda utilizarlos junto a interrogaciones o exclamaciones y tampoco para transmitir al espectador que los actores están diciendo mucho más de lo que cabe en los subtítulos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 115-116).

Por último, en cuanto a cuestiones de formato, las mayúsculas siguen las mismas normas que en el lenguaje estándar. No obstante, en subtitulación, la escritura de toda una palabra de este modo no suele ser muy frecuente, pues, como indican Díaz Cintas y Remael en *Audiovisual Transation: Subtitling* «los subtítulos nunca deberían dominar la pantalla, por ello, se debe evitar el uso de las mayúsculas» (2007: 118). Aparte de ocupar más espacio que las minúsculas, su lectura es más difícil. No obstante, existen las siguientes excepciones que sí suelen escribirse con todas las letras en mayúsculas: los títulos, las señales, grafitis, titulares, marcas, mensajes en monitores o insertos que sean relativamente cortos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 118).

La cursiva se utiliza con frecuencia en el campo de la subtitulación interlingüística, aunque no en la subtitulación para sordos. Es un elemento que, por un lado, tiene la ventaja de dar énfasis a palabras o expresiones sin necesidad de ocupar espacio adicional pero, por otro, tiene el inconveniente de que no llama mucho la atención y a veces es fácil no percatarse de ella. No obstante, se usa en muchas ocasiones, como para referirse a las voces humanas que provienen de una fuente que no se ve en pantalla o que provienen de una máquina como la radio o la televisión, o para representar voces interiores, como pensamientos o monólogos interiores, entre otros. Cuando se trata con préstamos léxicos y neologismos de otras lenguas, existe la opción de utilizar comillas o cursiva, pero Díaz y Remael recomiendan transcribir palabras o expresiones extranjeras en cursiva si se considera que no están completamente

integradas en el vocabulario de los espectadores (Díaz Cintas y Remael, 2007: 125). Por otra parte, las referencias literarias y bibliográficas también van en cursiva, así como los títulos de publicaciones, de libros, de películas, nombres de discos, de canciones, etc. aunque no para referirse a nombres de grupos de música, restaurantes, compañías bebidas que se conocen en la cultura meta (Díaz Cintas y Remael, 2007: 126). También se usa en la mayoría de lenguas cuando se lee una carta en voz en off o en las canciones (Díaz Cintas y Remael, 2007: 129). Cuando en una película se escucha a alguien hablar en un idioma diferente al de la audiencia meta, se tiene que decidir entre traducir o no esta información, no obstante, en cualquier caso, se traduzca o no, normalmente estas partes se escriben en cursiva.

Las comillas son muy útiles en el campo de la subtitulación para resaltar ciertas palabras y expresiones, puesto que el subrayado, la negrita o los colores no se utilizan. Hay muchos tipos de comillas pero, como las latinas («») no se incluyen en muchos programas, las más comunes son las dobles (“”) (Díaz Cintas y Remael, 2007: 119). Las comillas se usan para citar literalmente. Cuando la cita se extiende durante varios subtítulos, la mayor parte de compañías prefieren, como el espectador solo puede leer un subtítulo a la vez, utilizar en cada subtítulo comillas de apertura y de clausura. No obstante, Díaz Cintas y Remael aconsejan utilizar solo comillas de apertura al principio de cada subtítulo y de clausura solo en el último que cierre la cita, con la excepción de las citas que ocupen dos subtítulos, donde se recomienda emplear las comillas como muchas compañías hacen. Hay que intentar evitar utilizar las comillas dentro de las citas, pues en pantalla son difíciles de discernir (Díaz Cintas y Remael, 2007: 120-121). Las comillas se usan también para indicar que una palabra o expresión es inventada, para aportar un valor metalingüístico y para señalar que algo se pronuncia con un énfasis o entonación especial, así como para transmitir algún tipo de ironía. También, en ocasiones se usan con los nombres de restaurantes, cines, hoteles, vinos y otras marcas comerciales que se mantienen en el idioma original en los subtítulos, para crear un ambiente exótico. Sin embargo, no se emplean con nombres propios, de ciudad u otros lugares, así como celebraciones y eventos que el espectador conoce bien (Díaz Cintas y Remael, 2007: 122,23).

Asimismo, hay que tener en cuenta la traducción de los números, las medidas y los pesos. En subtitulación, los números cardinales se escriben con letras hasta el diez y, a partir del once, con dígitos, exceptuando números de casa, piso, etc. y días del mes, así como cuando se escriben al lado de medidas abreviadas, que se escriben siempre con dígitos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 134-135). Los números decimales siempre van con dígitos y, si es posible, hay que evitar escribir muchos decimales, ya que puede dificultar la lectura. En referencia a los números ordinales, no hay unas normas específicas. Por otra parte, en lo que a medidas y pesos se refiere, a la hora de subtítular desde el inglés hay que tener en cuenta que muchas de las medidas son diferentes y se tienen que traducir con el equivalente correspondiente en la cultura de llegada.

No obstante, escribir o no la conversión exacta con todos los dígitos depende del contexto, puesto que, por ejemplo, si se habla de la diferencia de altura entre dos personas para indicar que una es más alta que otra, no será necesario especificar todos los decimales, mientras que si estamos trabajando en el campo científico, sí que será necesaria una traducción exacta (Díaz Cintas y Remael, 2007: 138).

Por último, hay que destacar que el traductor audiovisual también ha de lidiar con cuestiones de coherencia, cohesión, reducción y segmentación, tan requeridas en este campo. Por un lado, un texto bien escrito y que trasmite, es un texto coherente; y, por otro, las técnicas, los elementos del texto y su relación, permiten que dicho texto tenga cohesión.

La cohesión intersemiótica en el ámbito de la subtitulación tiene que ver con utilizar la conexión del lenguaje con el sonido o las imágenes que aparecen en pantalla para crear un conjunto lingüístico y visual que sea coherente. Por eso, hay que tener en cuenta las referencias anteriores y las transiciones en todo momento. (Díaz Cintas y Remael, 2007: 171, 172).

Es importante destacar que el texto de los subtítulos normalmente es una versión reducida de lo que se puede oír, ya que los signos verbales que se leen interactúan con los signos orales y visuales. Por ello, no hace falta una traducción completa. Además, el proceso de reducción del texto se produce por tres motivos muy evidentes: primero, porque los espectadores absorben el discurso más rápido de lo que leen; segundo, porque se ve la acción y se escucha la música, entre otros, y es necesario disponer de tiempo suficiente para leer, ver y escuchar; y tercero, los subtítulos tienen un límite de dos líneas. Esta reducción se puede efectuar de dos maneras: parcial (condensando información) o total (omitiendo o eliminando algún término que no sea relevante). También se puede realizar una mezcla de ambas: la reescritura, muy típica en la subtitulación, que se basa en reformular de manera concisa (Díaz Cintas y Remael, 2007: 145-146). Se ha de tener en cuenta que, ya sea reformulando u omitiendo, o combinando ambas, todo ha de adaptarse a la situación (Díaz Cintas y Remael, 2007: 149).

Pasando a cuestiones más técnicas, cuando es necesario segmentar una línea entre subtítulos, Díaz Cintas recomiendan una serie de normas. Dichas normas son no poner guiones para cortar palabras; tratar de mantener en la misma línea unidades de sentido como los adjetivos de sustantivos o adverbios o los adverbios de verbos; o evitar separar el verbo de sus complementos directo o indirecto, entre otros (2007: 176,177). No obstante, las segmentaciones no solo se efectúan en este aspecto lingüístico, sino también en uno retórico que engloba aspectos importantes del lenguaje hablado. Por ello, el subtitulador tiene que tomar muchas decisiones, como contestar a una pregunta o a un comentario irónico en el mismo subtítulo o no, o elegir cuál es el mejor momento para segmentar. Dividir una frase y continuarla en el siguiente subtítulo puede, por un lado, ayudar a transmitir duda, pero, por otro, puede

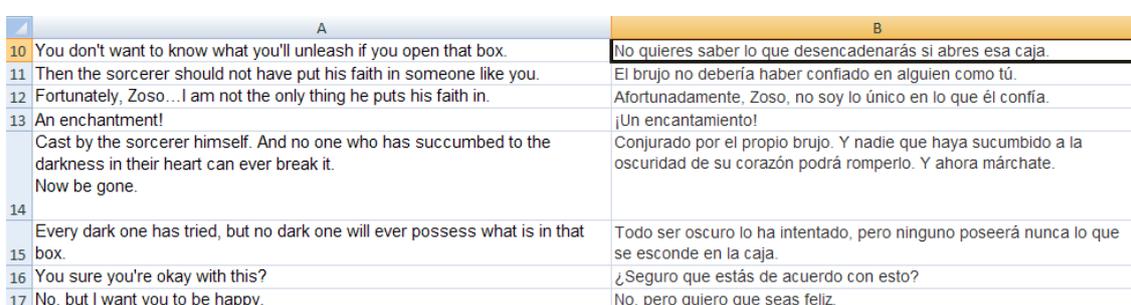
interrumpir la unidad sintáctica de un subtítulo. Por eso, el subtitulador tiene que, antes de tomar una decisión así, considerar qué aspecto tiene más relevancia. La regla de oro es concentrarse en el mensaje y, si la duda del hablante no contribuye a este, no hace falta verbalizarla en los subtítulos (Díaz Cintas y Remael, 2007: 179-80).

## 4. Metodología y software utilizado

Para la elaboración del trabajo, hemos seguido un proceso que consta de una serie de fases. En primer lugar, nos centramos en la búsqueda del guion original para su posterior traducción y revisión. Este fue un proceso sencillo ya que, por lo general, los seguidores de las series suelen reproducir los guiones con el objetivo de crear *fansubs*, es decir, subtítulos no oficiales llevados a cabo por seguidores de la serie. En segundo lugar, antes de emprender el proceso de traducción, decidimos informarnos mediante obras especializadas acerca de la modalidad que íbamos a tratar, la subtitulación, para tener una serie de nociones básicas sobre el tema. Esta información la hemos recopilado para usarla como referencia en el marco teórico.

Una vez realizada la documentación, iniciamos el proceso de traducción del guion original. Cada uno realizó una versión de la traducción mediante dos programas distintos, OmegaT y Microsoft Excel, con el objetivo de probar métodos diferenciados y analizar cuál de ellos es el más adecuado para la traducción de subtítulos, además de compararlos y destacar las ventajas que cada uno de ellos posee.

Así pues, en primer lugar Microsoft Excel destaca porque, a pesar de no ser un programa dedicado a la traducción asistida, cuenta con una herramienta de traducción automática que contiene acceso a servicios de búsqueda y referencia. Asimismo, contiene una base de datos conectada a internet que permite traducir palabras o frases extrayendo la información de libros o sitios de referencia. La gran ventaja de haber utilizado Microsoft Excel es que se pueden cargar todos los subtítulos en una columna de celdas y, por lo tanto, es mucho más fácil traducir, ya que se puede tener el original y la traducción a la vista en todo momento, tal y como puede observarse en la imagen 1:

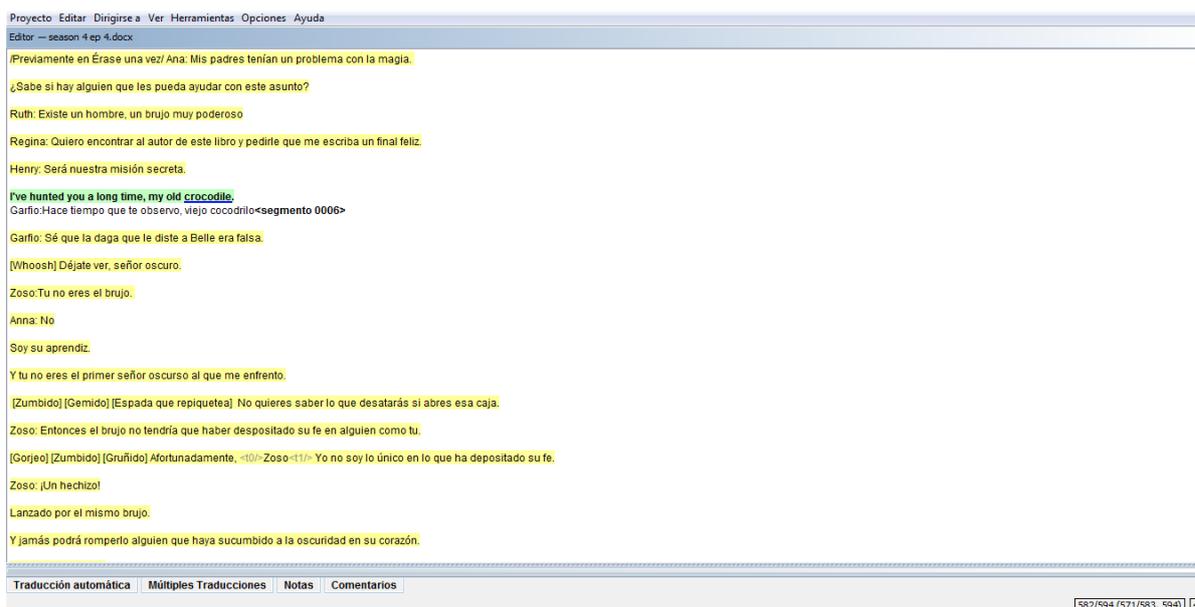


	A	B
10	You don't want to know what you'll unleash if you open that box.	No quieres saber lo que desencadenarás si abres esa caja.
11	Then the sorcerer should not have put his faith in someone like you.	El brujo no debería haber confiado en alguien como tú.
12	Fortunately, Zoso... I am not the only thing he puts his faith in.	Afortunadamente, Zoso, no soy lo único en lo que él confía.
13	An enchantment!	¡Un encantamiento!
	Cast by the sorcerer himself. And no one who has succumbed to the darkness in their heart can ever break it.	Conjurado por el propio brujo. Y nadie que haya sucumbido a la oscuridad de su corazón podrá romperlo. Y ahora márchate.
14	Now be gone.	
15	Every dark one has tried, but no dark one will ever possess what is in that box.	Todo ser oscuro lo ha intentado, pero ninguno poseerá nunca lo que se esconde en la caja.
16	You sure you're okay with this?	¿Seguro que estás de acuerdo con esto?
17	No, but I want you to be happy.	No, pero quiero que seas feliz.

**Imagen 1.** Captura de la traducción con Microsoft Excel

En cuanto a OmegaT, se trata de un programa de traducción asistida gratuito no complejo. Es una herramienta que facilita mucho el proceso de traducción, ya que, a medida que se traduce, sobrescribe el texto original, ocultándolo pero no eliminándolo. De esta manera, el traductor siempre cuenta con la opción de destapar el texto original para compararlo con la traducción, pudiendo ocultarlo de nuevo para que no entorpezca la vista, como se observa en la Imagen 2. Asimismo, permite guardar la traducción a medida que se

escribe y, una vez terminado el proceso, solo se debe seleccionar la opción «crear documentos finales» para obtener el texto meta. El programa también cuenta con la opción «glosario», que contiene términos que se han usado anteriormente. Se trata de opción mediante la cual el traductor, si lo desea, puede introducir palabras que se repiten en una base de datos para que luego se traslade la traducción de manera instantánea. Además, el programa contiene una parte dedicada a las coincidencias que puedan aparecer e incluye la opción de traducción automática. Todo se puede desglosar de manera sencilla y se pueden abrir ventanas para tenerlo todo a la vista, algo que hace de Omega T un programa muy fácil de manejar.



**Imagen 2.** Imagen de la traducción con OmegaT

Después de utilizar dichos programas, elaboramos la traducción final a partir de ambas traducciones y pasamos a la adaptación de la traducción para subtitulación. Para ello, utilizamos las nociones aprendidas durante el proceso de documentación.

A continuación, nos dedicamos al aspecto en el que se basa principalmente nuestro trabajo: la recopilación de problemas a partir del visionado y traducción del material original. Posteriormente, una vez recopilados, nos centramos en la identificación y clasificación de las dificultades de traducción, la aportación de propuestas para solucionarlos y la justificación de dichas propuestas. Llevamos a cabo dicho proceso mediante una amplia selección de aquellos términos o aspectos del texto más intrincados para tratar de dar con la mejor solución posible. En el apartado de dificultades de traducción, esto lo efectuamos a partir de una clasificación según el tipo de problema y una subdivisión según su naturaleza, junto con nuestra propuesta de solución.

En cuanto a los problemas de subtitulación, hemos creído conveniente apoyarnos en elementos más visuales, como tablas y capturas de nuestra

subtitulación y del programa, para mostrar el recorrido que hemos seguido hasta llegar al producto final. Es decir, nuestro objetivo es mostrar que en un principio algunos aspectos de nuestra subtitulación no eran correctos y que, a la larga, los errores nos han servido para autocorregirnos y, por lo tanto, aprender y mejorar.

Una vez terminamos de traducir, subtitular, analizar y clasificar, sacamos conclusiones de todo nuestro proceso de realización y aprendizaje, una reflexión personal acerca de todo lo que hemos extraído del ámbito de la subtitulación y la complejidad que dicho proceso supone.

Antes de exponer el análisis y de los problemas que hemos tenido, hemos presentado también los principios básicos de la subtitulación, es decir, las teorías de una selección de docentes del campo de la traducción y traductores audiovisuales profesionales. Por otro lado, hemos querido presentar el argumento de la serie para un lector ajeno a ella, pues consideramos que es necesaria una contextualización al principio de nuestro estudio para entender de manera clara todo aquello que viene a continuación expuesto y analizado. De este modo, nuestro objetivo final no solo ha sido realizar un proyecto de subtitulación lo más cercano posible a uno real, sino también ser capaces de conocer el motivo de la importancia de dicho ámbito y su efecto y evolución a lo largo de la historia.

## 5. Análisis de las dificultades de traducción

A la hora de traducir, el traductor ha de plasmar, de la forma más fiel posible, la intención y el sentido del texto original. Así pues, se exige que el profesional demuestre una serie de competencias, no solo conocimientos gramaticales de ambas lenguas, sino también socioculturales y comunicativos, para reflejar el contexto en el que está enmarcada.

En primer lugar, se ha de realizar un visionado completo del material original, para que el profesional sea capaz de obtener una imagen general del texto, entender el contenido y analizar el género, el tono y el registro del texto, así como el público a quién va dirigido. A partir del primer visionado es cuando el traductor es capaz de analizar minuciosamente el material para identificar los aspectos que se tienen que tener en cuenta porque puedan presentar dificultades. Es entonces cuando los traductores se enfrentan a un proceso en el que deben tomar una serie de decisiones para resolver las dificultades que surgen al traducir.

Estas dificultades, llamadas normalmente problemas de traducción, pueden dividirse de muchas maneras pero, en general, los teóricos de la traducción afirman que pueden distinguirse cuatro tipos. Cada teórico se ciñe a unos parámetros determinados, por ello, no existe una clasificación definitiva. No obstante, para realizar la clasificación de las dificultades de nuestra traducción, hemos decidido elaborar una clasificación propia basándonos en las divisiones, por un lado, de la teórica de la traducción Christiane Nord (en Zamora, 2011: 39), y por otro lado, la del manual de traducción de Mariana Orozco (2012: 61).

Según Christiane Nord (en Zamora, 2011: 39), los problemas de traducción pueden dividirse en problemas pragmáticos, culturales, lingüísticos y específicos del texto. En cambio, Mariana Orozco divide los problemas de traducción en problemas de comprensión, de reexpresión, de transferencia y pragmáticos.

A partir de las definiciones de Nord y Orozco, hemos clasificado las dificultades de nuestro texto según los siguientes parámetros:

**Problemas pragmáticos.** Los problemas pragmáticos son aquellos que se relacionan con el encargo de traducción, es decir, con aquellos aspectos que han de reflejarse de igual manera en el texto original y en el texto meta; y que pueden parecer implícitos. Se definen como problemas pragmáticos, por ejemplo, la traducción de títulos, de nombres de personajes y de lugares, entre otros. En definitiva, son problemas que se relacionan con la intencionalidad del texto original y las características del destinatario. Surgen del contraste entre los receptores de ambos textos. En nuestra traducción, topamos con algún problema de esta índole, como pueden ser los nombres de algunos personajes y títulos de libros, pero no han sido los más abundantes.

**Problemas de transferencia.** Los problemas de transferencia son dificultades causadas por las diferencias que existen entre las dos lenguas de trabajo, en especial debido a la falta de un equivalente directo. Se pueden encontrar tanto en el plano lingüístico, a modo de estructuras sintácticas, léxico o expresiones que pueden ser erróneamente traducidas en forma de calco; y en el plano extralingüístico, a modo de elementos culturales, como por ejemplo las costumbres, que varían entre la lengua original y la lengua meta; también llamados culturemas o problemas de transferencia intercultural. En nuestra traducción, al ser de índole no especializada y utilizar un lenguaje común del día a día en un mundo “inventado”, no han sido tan habituales y tan solo encontramos, por ejemplo, aspectos como la traducción de las temperaturas o dichos.

**Problemas de comprensión.** Los problemas de comprensión son aquellos que surgen por la diferencia de hábitos y convenciones entre las culturas de la lengua original y la lengua meta, como es el caso de estilo, medidas o géneros, entre otros. Estas diferencias provocan que el traductor no comprenda un elemento. Pueden clasificarse según si son lingüísticos, cuando no se comprenden términos o expresiones, o extralingüísticos, cuando la falta de comprensión se debe a elementos culturales, a falta de conocimiento de determinados temas o debido a que pertenecen a un ámbito temático complejo. La solución depende en la mayoría de los casos de convenciones ya fijadas. En general, no hemos tenido problemas de comprensión del material original debido a que el contenido no es especializado.

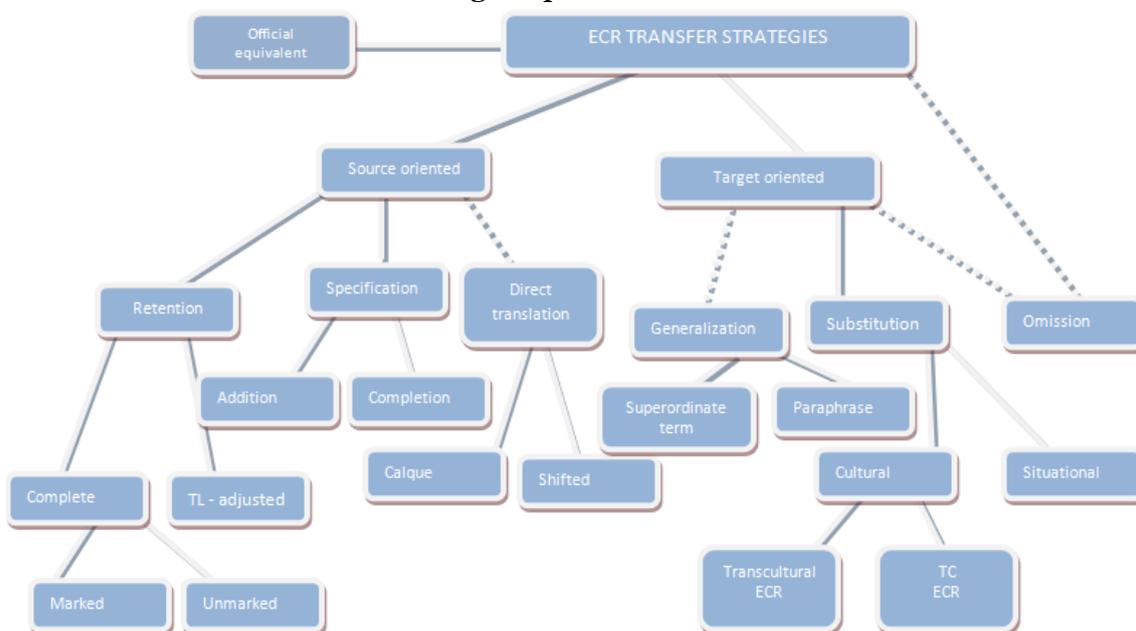
**Problemas de reexpresión.** Suceden cuando se comprende el término o expresión a traducir, pero es difícil encontrar una forma equivalente de expresarlo en la lengua de llegada, ya sea debido a la naturalidad, los recursos o a la técnica. En este ámbito se engloban los problemas lingüísticos como el tono, los dialectos y los idiolectos, entre otros, o los problemas para explicar, adaptar o sustituir elementos culturales, enciclopédicos o temáticos, en el plano extralingüístico. Por ejemplo, puede ser el caso de las siglas, citas o nombres de organismos. Estos problemas han sido los más frecuentes de nuestra traducción, porque el material está repleto de elementos extralingüísticos que tienen que ver tanto con la forma de hablar de los personajes como con el contexto situacional. Nord (en Zamora, 2011: 39) los denomina problemas específicos del texto, ya que considera que la solución del problema puede no ser común a todos los textos.

Una vez identificados los problemas de traducción, el traductor ha de aplicar una serie de estrategias para resolverlos. Amparo Hurtado define las estrategias de traducción como «mecanismos (conscientes, no conscientes; verbales, no verbales; cognitivos o externos) a los que recurren los traductores

para resolver los problemas que se encuentran en el proceso traductor» (en Lobato, 2012).

Mariana Orozco (2012: 61) propone una serie de estrategias para solucionar los problemas de traducción explicados anteriormente. Se trata de la adaptación, la ampliación y la amplificación, el calco, la compensación, la compresión, la creación discursiva (una creación por parte del traductor), la descripción, el uso de un equivalente acuñado, la generalización, la modulación (un cambio del punto de vista), la particularización, el préstamo, la reducción, la sustitución, la traducción literal, la transposición y la variación. En nuestro caso, no hemos utilizado recursos como la ampliación y la amplificación, por ejemplo, porque se trata de una subtitulación, ámbito en el que prima todo lo contrario. Esto es: la compresión, la generalización y la reducción. Es decir, cuando nos encontramos con algún término o frase que consideramos poco clara para el espectador, en vez de explicarla de manera más amplia, hemos intentado simplificarlo y generalizarlo, teniendo en cuenta que el espectador ya dispone de información visual y auditiva, además de la información textual.

A la hora de realizar nuestra traducción, la mayoría de los problemas que hemos tratado son de naturaleza extralingüística. Por lo tanto, hemos considerado muy interesante utilizar la propuesta de Jan Pedersen (2011: 75), que propone soluciones específicamente aplicadas a la traducción de subtítulos para televisión. Son lo que él llama «Extralingüistic Cultural References Transfer Strategies» (Estrategias de transferencia de referencias culturales extralingüísticas). Tanto él como Mariana Orozco entienden las referencias culturales extralingüísticas como un problema de transferencia. De su análisis destaca la clasificación de estrategias que realiza:



**Figura 1.** Estrategias de transferencia de referencias culturales extralingüísticas

Como se observa en la figura 1 Pedersen (2011: 75) divide las estrategias de traducción según si la traducción está orientada al texto original o si, por el contrario, se centra más en el texto meta. De las estrategias de Pedersen orientadas al texto original, tan solo utilizamos una, puesto que durante el proceso de toma de decisiones decidimos que nuestra traducción, al tratarse del guion de una serie de televisión orientada al público hispanohablante, debía ser más cercana a la lengua meta. La estrategia utilizada es la retención, una estrategia que permite que un elemento de la cultura original entre en la cultura de llegada. La retención puede ser completa, cuando el elemento introducido se marca utilizando comillas, la cursiva o se escribe igual que en el original, o ajustada a las convenciones de la lengua de llegada, es decir, adaptando, por ejemplo, la ortografía (Pedersen, 2011: 75).

En referencia a las técnicas orientadas al texto meta, hemos utilizado casi la totalidad de las estrategias que propone Pedersen, en especial la estrategia de sustitución, que nos parece la más eficaz para nuestro texto en concreto. La sustitución consiste en eliminar las referencias culturales del texto original y sustituirlas por elementos más propios de la cultura de llegada. A esto, Pedersen lo denomina «replacing culture (with culture)» (2011: 38). Esta estrategia se puede llevar a cabo de dos maneras: la sustitución puede ser cultural o situacional. Según Pedersen, «la diferencia básica entre ambos es que, mientras que la sustitución cultural consiste en reemplazar un elemento por otro que la *cultura* de llegada comparte, la situacional lo que se hace es reemplazar un elemento por otro que la *audiencia* de llegada conozca» (Pedersen, 2011: 90). Es decir, la sustitución cultural consiste en la «domesticación», un aspecto bastante eficiente para esta modalidad de traducción, puesto que permite ahorrar espacio que otras técnicas, como la explicación o la retención, ocuparían; mientras que la situacional adapta el problema a la situación, al contexto de la traducción (Pedersen, 2011: 76).

En segundo lugar, encontramos la generalización, que se basa en la sustitución de la referencia cultural extralingüística que presenta el problema por un equivalente más general. Este método puede llevarse a cabo mediante la utilización de un término genérico o achilexema, también llamado hiperónimo, o mediante el parafraseo (Pedersen, 2011: 77).

Y por último la omisión, que consiste en eliminar el término, porque se considera que, después de haber probado otras estrategias, se puede transmitir el sentido necesario prescindiendo de dicha dificultad (Pedersen, 2011: 78).

Además de las estrategias que Pedersen incluye en su esquema, también hemos utilizado el equivalente oficial. El equivalente oficial no es un proceso lingüístico, sino administrativo, ya que se utiliza cuando existen acuerdos, traducciones o elementos fijados en la cultura meta que no dejan posibilidad de utilizar otra traducción. En esta técnica se engloban la conversión de medidas o las equivalencias de los nombres de personajes de televisión, como por ejemplo «Donald Duck», llamado el «Pato Donald» en España. En italiano este

personaje es conocido como «Paolino Papirino». Estos equivalentes están fijados en sus culturas meta y no tendría sentido traducirlos de otra manera, porque son elementos que están completamente integrados en la cultura de llegada. El proceso de búsqueda de un equivalente oficial se basa en investigar si existe un término al que se debe recurrir directamente antes de ofrecer una solución propia y libre mediante las anteriores estrategias citadas (Díaz Cintas y Remael, 2007: 102).

### **5.1. Clasificación en nuestra traducción**

Una vez nombrados los diversos problemas de traducción y las estrategias para solucionarlos que existen, procedimos a analizar los problemas que nos han surgido específicamente en nuestra traducción. En primer lugar, antes de centrarnos en el análisis de las dificultades, analizaremos aquellos aspectos sobre los que el traductor se informa tras el primer visionado para obtener una idea general del texto, es decir, el autor, el género, el registro y el público al que van dirigidos tanto el texto original como el texto meta, entre otros.

El texto original es el guion de la serie *Once upon a time*. Se trata, pues, de una teleserie que va dirigida a todos los públicos y que, por lo tanto, tiene un guion que está escrito en un registro familiar o coloquial, puesto que se trata de un texto con tono próximo y no va destinado a un tipo de receptor en concreto. Los personajes que aparecen son personajes con los que cualquier persona podría identificarse, porque son verosímiles.

La función del texto es el entretenimiento del público. Se trata además, de un texto que presenta, como particularidad principal, diferentes dialectos entre personajes y, a su vez, diferentes idiolectos que pretenden mostrar la diferencia de caracteres e identidades que se relaciona con su estatus social y con el lugar que ocupan en la serie, es decir, por un lado tenemos a los personajes mundanos y por el otro a los personajes de cuento, que en ocasiones son los mismos pero situados en diferentes épocas.

En segundo lugar, tras el primer visionado del texto original y la clasificación del texto según el contenido y los objetivos, hemos clasificado los principales problemas de traducción encontrados y hemos buscado, mediante diferentes estrategias, una propuesta de traducción para resolver los problemas.

Hemos clasificado los problemas en tres categorías dependiendo de si son pragmáticos, de transferencia o de reexpresión. Una vez clasificados, nuestro objetivo es analizar las dificultades por categoría y algunas subcategorías en las que aunamos problemas según su naturaleza, para justificar las decisiones tomadas.

### 5.1.1. Problemas pragmáticos

Los problemas pragmáticos que hemos podido encontrar en nuestra traducción son principalmente aquellos relacionados con los topónimos, antropónimos y la traducción de títulos de obras o frases célebres de las mismas.

#### 5.1.1.1. Nombres de personajes y antropónimos

En primer lugar, vamos a analizar los nombres de personajes o antropónimos. En general, los nombres de los personajes no son de libre creación del traductor, sino que ya existen determinadas convenciones a la hora de traducirlos. Son problemas pragmáticos del encargo de traducción, que tenemos que resolver o, más bien en este caso, investigar para encontrar los equivalentes en la cultura de la lengua de llegada, el castellano, en el contexto de los cuentos. En general, los personajes que aparecen en *Érase una vez* aparecen también en cuentos o fábulas y, la mayoría, también en películas de la compañía de entretenimiento Walt Disney. Es por eso que tienen antropónimos culturalmente aceptados, que en algunos casos tienen equivalente acuñado en castellano, como es el caso de *Belle* y *Hook*, traducidos por Bella y Garfio respectivamente. Asimismo, las traducciones de nombres de personajes como *Snow Queen* también están fuertemente fijadas en la tradición de la lengua castellana, ya que existe gran variedad de historias o novelas que hablan de la leyenda de la reina de las nieves. Por eso, de nuevo, nos encontramos ante una única opción para traducir estos términos del inglés, siguiendo la estrategia del equivalente oficial.

No obstante, en algunos casos hemos tomado estrategias diferentes a la hora de traducir los nombres, como es el caso del Señor Gold. En este caso, por lo que respecta al apellido, la estrategia que hemos tomado es la retención total. En inglés, este personaje se llama Mr. Gold porque en el mundo de cuentos es el personaje de Rumpelstiltskin, que convierte la paja en oro. Sin embargo, no hemos visto necesario traducir el apellido, por el simple hecho de ser un apellido, ya que no somos partidarias de traducirlos y mantenemos esta misma posición durante toda la traducción. Además, cabe destacar que en ningún momento de la historia se alude al hecho de que se apellide Gold por su antiguo personaje, sino que más bien se trata de un nombre escogido al azar, al igual que el nombre de Regina Mills para la reina malvada, entre otros. Por lo tanto, hemos considerado más propicio acercar la traducción al original.

En cuanto a los topónimos, hemos seguido también dos estrategias distintas. Por un lado, tenemos la traducción de *Neverland*. En inglés, *Neverland* es la tierra donde viven Peter Pan y el Capitán Garfio, la tierra en la que los niños perdidos nunca crecen. En el cuento de Peter Pan en castellano existe un equivalente cultural oficial, que es Nunca Jamás. No sería recomendable buscar otra opción, porque esta es la oficial, la que se utiliza en

los cuentos y películas. Por eso, de nuevo no se trata tanto de traducir, sino de encontrar el equivalente oficial que sea reconocido por todos los espectadores. Por otro lado, tenemos la traducción del nombre de la ciudad donde se desarrollan la mayor parte de los hechos, Storybrooke. Storybrooke, al contrario que la opción anterior, no existe en otra serie, película o libro, puesto que los guionistas lo inventaron expresamente para esta serie. En este caso, la estrategia que hemos utilizado es la retención total para acercar el término al texto original, ya que nos parece interesante mantener el juego que ha querido hacer el autor, escondiendo de alguna forma las palabras *story book* (cuento) dentro del nombre del pueblo añadiendo solo dos letras. Además, no existe una traducción para esta palabra inventada, tendríamos que crear una nueva. No obstante, al tratarse de una serie americana, no cuadraría que los topónimos estuviesen traducidos, porque el espectador ya conoce que este lugar se encuentra en Estados Unidos. Por ello, no tendría sentido que tuviese un nombre español y preferimos dejarlo intacto porque no aporta ningún tipo de información a la historia, ya que nunca se ha hecho referencia en la serie a la relación que existe entre el juego de palabras y el nombre de la ciudad, teniendo en cuenta que los habitantes son en realidad personajes de cuento.

En cuanto a la traducción de títulos, el primer problema con el que nos hemos encontrado es el título de la serie: *Once upon a time*, que tiene dos posibles traducciones en lengua castellana. La mayoría de cuentos empiezan mediante las expresiones «Érase una vez» o «Había una vez» y, aunque ambas se utilizan indistintamente y además están culturalmente proliferadas y aceptadas, nos hemos decantado por la primera. Esto se debe a que, en primer lugar, nos parece más indeterminada que la otra opción y, en segundo lugar, porque no veíamos la necesidad de cambiar en nuestra traducción el título para la serie que se utiliza oficialmente en España. Asimismo, puestos a escoger, consideramos que la expresión «Érase una vez» suena más formal e incluso más fantástica que «Había una vez», por lo que podría relacionarse mucho más con el contenido de la serie, además de con la forma de hablar de los personajes.

Otro aspecto pragmático que aparece en el capítulo es el nombre del libro *Alice and the White rabbit*. Para solucionar este problema tan solo necesitamos dar con el equivalente oficial, es decir, el título del libro en lengua castellana. En este caso, «Alicia y el conejo blanco».

#### 5.1.1.2. *Tratamientos*

Por último, otra decisión que como traductoras hemos tenido que tomar antes de empezar a traducir es qué tratamientos de cortesía queríamos utilizar en algunos fragmentos de la traducción. Tal y como se menciona en *Audiovisual translation: subtitling*, «a particularly thorny issue for translators generally, is the translation of formal versus informal second person forms of address, such as usted versus tú in Spanish» (Díaz Cintas y Remael, 2007: 189). Cada vez que en lengua inglesa se utiliza el pronombre *you*, el traductor ha de decidir si se

traduce por tú o usted basándose en la edad, el sexo, la clase social o la autoridad de los personajes que intervienen en la escena. Nuestra dificultad reside en que Anna, en busca de respuestas para su hermana, mantiene una conversación con un anciano. A la hora de traducirla, hemos optado por utilizar el trato de cortesía y se dirige al personaje de usted: «¿Quiere azúcar?» o «¿Así que no come niños?».

Sin embargo, al tomar esta decisión tuvimos nuestras dudas, puesto que el villano principal, Rumpelstiltskin, es también mayor que otros personajes, por lo tanto también mayor que Anna. Aun así, hemos decidido que esta no utilice el trato de cortesía cuando se dirige a él, porque todos los personajes conocen a Rumpelstiltskin y sus acciones; y se dirigen a él del mismo modo. Por tanto no nos parece estrictamente necesario que Anna trate al personaje de manera cortés, por cuestión de familiaridad entre personajes.

### 5.1.2. Problemas de transferencia

Los problemas de transferencia que hemos tenido al traducir tienen que ver, sobre todo, con la estructura de las oraciones en ambas lenguas de trabajo, pero también con expresiones o convenciones como las temperaturas.

#### 5.1.2.1. Apodos o sobrenombres

Una cuestión que nos supuso un reto a la hora de traducir el capítulo fue el hecho de que en la serie abundan los apodos y sobrenombres.

En primer lugar, el primer apodo con el que nos topamos es *Crocodile* con el que el Capitán Garfio se refiere a Rumpelstiltskin. Como podemos observar en traducciones de la obra original de Peter Pan, la traducción en español para este término sería «cocodrilo»:

*«Garfio se detuvo tembloroso, con un pie en el aire. -El cocodrilo –dijo con voz entrecortada y salió huyendo, seguido de su contramaestre.»<sup>1</sup>*

Garfio se refiere en *Érase una vez* a Rumpelstiltskin como «cocodrilo», del mismo modo que el Capitán Garfio del cuento original se dirige al animal, porque en la serie el Señor Gold es el villano de diversas historias, entre ellas, Rumpelstiltskin, quien, como hemos comentado con anterioridad, también es la Bestia (del cuento de *la Bella y la Bestia*) y el cocodrilo que le arrebató la mano a Garfio. Por este motivo, el Sr. Gold es el cocodrilo particular de Garfio en la serie, no solo por haberle cortado la mano en temporadas anteriores, sino porque su piel, cuando se encuentra en el mundo de los cuentos, es escamada y puede recordar a la piel de un cocodrilo. Por ello, dentro del contexto situacional de la serie consideramos que llamarle cocodrilo, como en el original, es la mejor opción.

---

<sup>1</sup> (Barrie, J.M. *Peter Pan y Wendy*. Barcelona: 1991)

Otro apodo que nos supuso una dificultad fue *Dark one*. Este nombre, a diferencia del resto de nombres de personajes que aparecen en la serie, no dispone de un equivalente oficial en la lengua de llegada. Por este motivo, el traductor necesita realizar una tarea más imaginativa. En nuestro caso, la traducción de *dark* por «oscuro» estaba clara, pero la decisión más intrincada se encontraba en *one*. Este pronombre, en inglés, se utiliza muy a menudo e indistintamente para el género masculino y femenino. No obstante, se trata de un pronombre indeterminado, que no concreta nada. Es una técnica que puede resultar muy útil en inglés pero, al traducirlo al castellano, puede dar problemas, puesto que se trata de una lengua más determinada que el inglés y, por lo tanto, tiende a otorgar un género a los adjetivos. Por ello, nos hemos servido del contexto de la serie para elegir un sustituto adaptado a la situación. Nuestras opciones eran «ser» o «señor». Finalmente, nos decantamos por la primera, puesto que «ser» nos parece un buen método para evitar otorgarle un género al personaje. Asimismo, «señor oscuro» puede dar lugar a interferencias, porque se usa con frecuencia en novelas, como es el caso de la saga *Harry Potter*, en la que se utiliza el apodo «señor oscuro» para denominar al antagonista y, al ser esta una serie que trata también sobre el mundo de la magia, hemos decidido optar por «ser oscuro» para evitar cualquier posible malentendido o interferencia.

Por último, hemos tenido en cuenta también el apelativo con el que Emma se dirige a la reina de las nieves, *ice witch*. En una ocasión, afirma de forma despectiva: *There's no sign of that ice witch yet*. Sin embargo, para la traducción de dicha oración, los equivalentes «Bruja de hielo» o «bruja helada» no nos parecían expresiones que pudiesen sonar espontáneas en castellano. Además, al tener en cuenta la connotación negativa que utiliza Emma al decirlo, hemos querido mantener ese tono despectivo, por lo que el adjetivo «helada» nos ha parecido superfluo e incluso prescindible. Asimismo, como hemos mencionado con anterioridad, en nuestra traducción han estado especialmente presentes la naturalidad y la comprensión directa del espectador. Por ello, en definitiva, hemos decidido utilizar solo el adjetivo «bruja», porque en castellano esta palabra ya tiene una connotación negativa, que es la que consideramos que hace falta transmitir al espectador. Además, la omisión del objetivo nos permite ahorrar caracteres, algo de gran importancia en subtitulación.

#### 5.1.2.2. *Expresiones y terminología propia de los cuentos*

Otros problemas de transferencia que hemos podido encontrar a lo largo de nuestra traducción han sido algunas expresiones utilizadas por los personajes o la terminología que es propia del lenguaje o del ámbito de los cuentos.

En lo relativo a las expresiones, hemos intentado buscar las frases hechas que son los equivalentes acuñados en castellano. Por ejemplo, al traducir la expresión *easier said than done*, podríamos haber optado por formular la frase

en castellano con una traducción más directa y que igualmente transmitiese el sentido, como sería «es más fácil decirlo que hacerlo». Sin embargo, nuestra decisión final ha sido sustituirla por la frase hecha equivalente en castellano, «del dicho al hecho hay gran trecho», puesto que se adapta más a la forma de hablar del personaje, mucho más formal y literaria, y, por tanto, a la situación, además de transmitir el mismo sentido que el original.

En cuanto a las expresiones propias de los cuentos, en un momento del capítulo Henry se refiere a ingredientes que se utilizan típicamente en pociones mágicas, que son *eye of newt*, *dragon scale*, *adder's fork* y *lizard's maw*. En este caso, nuestro objetivo consistía en hacer que los ingredientes de la pócima sonasen tan mágicos para el espectador de la lengua meta como suenan para el espectador del episodio en versión original. Es decir, que al oírse o al leerse recuerden al mundo de la brujería o la magia, ya que en la versión original se dicen con el mismo propósito, sin ningún otro tipo de trascendencia. Lo que importa en esta escena es el efecto en el oyente de la cultura de llegada y, por eso, hemos utilizado la estrategia de sustitución cultural y los hemos traducido por «ojo de tritón, escama de dragón, lengua de serpiente y estómago de lagarto», respectivamente.

#### 5.1.2.3. Conversiones

Uno de los aspectos que se tiene que tener en cuenta especialmente a la hora de traducir, sobre todo cuando se traduce material proveniente de Estados Unidos, es la conversión de medidas. A principios del siglo XX, la mayoría de los países del mundo adaptaron sus sistemas métricos acorde al Sistema Internacional de Unidades, para unificar los diferentes sistemas existentes. No obstante, Estados Unidos se encuentra entre los países que no adoptaron totalmente este sistema y, en ese país, «las unidades tradicionales siguen en activo para la vida cotidiana» (Hellín, 2004: 200). Por eso, en una traducción como la de nuestro proyecto, es necesario adaptar las medidas para que puedan ser entendidas por el público español, ya que se mencionan temperaturas en grados Fahrenheit, cuyo uso es común entre la población estadounidense, pero no entre la española.

En un momento del capítulo, se pueden oír de fondo por la radio, a modo de noticias, los sucesos de Storybrooke. A pesar de que no se oye claramente y se podría omitir información, uno de los aspectos que se menciona es el descenso de las temperaturas, hecho que es pertinente con los acontecimientos que se están desarrollando en el capítulo, es decir, el acecho de la reina de las nieves. Es por eso que es necesario subtítular las temperaturas que se mencionan, 70s y 30s en grados Fahrenheit. Este problema se puede solucionar mediante el equivalente oficial en la cultura de llegada, que son los grados centígrados, con la ayuda de un conversor de medidas online destinado a turistas que visitan la ciudad de Nueva York. En castellano, las temperaturas utilizadas son las temperaturas de «20º» y «1º», en grados Celsius (Guía de Nueva York, 2015).

### 5.1.3. Problemas de reexpresión e idiolectos

A la hora de realizar la traducción, los problemas de reexpresión y los idiolectos han sido nuestros problemas principales. En general, nos hemos topado con problemas que tienen que ver sobre todo con adaptar las expresiones a los personajes que las utilizan y sus idiolectos.

Un idiolecto es «es la individualidad del usuario y el conjunto de rasgos lingüísticos asociados con una persona en particular» (Mayoral, 1997: 32). Basil Hatim y Ian Mason incluyen el idiolecto dentro de la dimensión comunicativa de la traducción, que se encuentra en el contexto extratextual. Se trata de una variedad dialectal que tiene que ver con las varias formas de hablar de una misma lengua que las personas, en este caso personajes, utilizan (Hatim y Mason, 1995: 21).

En nuestra traducción, personajes como Garfio y Rumpelstiltskin tienen un idiolecto marcado que hay que tener en cuenta a la hora de traducir para subtitulación, pues es un aspecto que refleja su forma de ser. Si el traductor no se percata de ellos, se puede acabar prescindiendo de los mismos, al considerar sus expresiones a la hora de hablar superfluas, cuando es lo contrario, pues aportan información sobre el personaje y su forma de ser y actuar. En el caso de Garfio, hay que destacar que el personaje es un pirata, el pirata de los cuentos de Disney de Peter Pan. Por lo tanto, su forma de hablar es particularmente chulesca, pero formal y clásica en algunos aspectos. Hemos intentado mantener ese matiz en sus intervenciones.

*Bloody Hell*, *Mate* y *Aye mate* son expresiones que Garfio usa a menudo a la hora de hablar y que dan forma a su personalidad e identidad. Al ser un pirata, hemos querido mantener ese matiz y otorgarle una forma de hablar más antigua, en ocasiones, o canalla en otras. Para empezar, nos topamos con *Bloody Hell*, que se podría traducir por una expresión poco correcta como «joder» o por simplemente «maldita sea». Por un lado, al tratarse de una serie para todos los públicos, hemos querido evitar el abuso de improperios y, por otro lado, «maldita sea» no se puede considerar una frase típica de un pirata. Por eso hemos decidido buscar en las traducciones oficiales del cuento de Peter Pan y hemos dado con que Garfio utiliza la expresión «Por todos los demonios», que se ajusta más al habla de un pirata y por eso esa ha sido nuestra opción: «—Por todos los demonios —vociferó Garfio—, ¿qué traición es ésta?».<sup>2</sup> Por eso, en un principio optamos por acortar la frase y decidimos que Garfio utilizase la coletilla «Demonios». No obstante, en nuestra versión final decidimos utilizar un sinónimo más corto y que, a su vez, también es más habitual e informal: «Diablos».

Por otra parte, en inglés los piratas utilizan continuamente la coletilla *aye* para afirmar, pero en castellano no tenemos un equivalente para dicha expresión. Por eso hemos querido captar el sentido de *aye* en inglés, que puede considerarse dar la razón y por eso hemos optado por traducirlo por «tú

---

<sup>2</sup> (Barrie, J.M. *Peter Pan y Wendy*. Barcelona: 1991)

lo has dicho, camarada». Por último, la traducción de *mate* por camarada responde a los mismos motivos que «nena» y «por todos los diablos»: es una opción que se ajusta a la situación, a la forma de hablar de personaje. Por este motivo, cuando Will también utiliza la palabra *mate*, hemos optado por traducirla por «tío», ya que el personaje utiliza en inglés un vocabulario mucho más actual y típico de un joven rebelde: «Suéltame, tío», le dice a Garfio. Con *What the hell* ocurre exactamente lo mismo, recurrimos a la sustitución cultural situacional, porque el problema de reexpresión ocurre dentro del contexto de la serie y según quien lo diga hemos recurrido a una opción u otra. Por eso, cuando Emma utiliza la expresión *What the hell* hemos optado por traducirlo como «Qué narices» porque es una forma de hablar más vigente y que va más acorde con su personalidad, pero cuando la utiliza el capitán Garfio, hemos querido mantener la expresión «diablos» para mantener la esencia más piratesca: «¿Qué diablos...?».

Acerca de Rumpelstiltskin, es un personaje que suele hablar de manera ligeramente enrevesada y en algún momento incluso con frases hechas o palabras de origen francófono, como por ejemplo cuando utiliza en inglés la palabra *penchant*, que significa «tener una afición». En este caso en concreto, no hemos podido transmitir el efecto de la palabra, que en el idioma original transmite un alto dominio del registro de la lengua, puesto que en castellano este grado de influencia del francés no existe.

A continuación, topamos con la expresión inglesa *to pay the price*, que hemos traducido por «pagar el precio». En este caso, aunque otro tipo de construcción como «pagar por ello» pudiera parecer más adecuada, hemos decidido hacer una traducción más literal y directa para representar mejor al personaje. Rumpelstiltskin es un personaje que se caracteriza por hacer tratos, obviamente esperando recibir algo a cambio por los favores que hace: «¿Qué me das si hilo la paja para convertirla en oro?» (Grimm Stories, 2014), decía en el cuento original de los Hermanos Grimm. Por lo tanto, se trata de un personaje que siempre pide un precio por sus tratos, así que consideramos que lo más adecuado era hacer una traducción de este tipo. Además, esta frase no es puntual, sino que el personaje la repite a menudo, por ese motivo «pagar por ello» nos parecía demasiado vacía de significado.

Por otro lado, Garfio y Rumpelstiltskin utilizan de forma exclusiva los apelativos «nena» y «querida» como coletillas que repiten constantemente. Para ambos problemas hemos utilizado la estrategia de sustitución situacional ya que, al ir estrechamente relacionadas con los personajes, hemos tenido la necesidad de buscar otros sustantivos en castellano que se adaptasen a la personalidad, identidad y sobre todo, a la actitud de ambos. Por eso, los hemos traducido por «nena», en el caso de *love*; y «querida» por *dearie*.

Además de Garfio y Rumpelstiltskin, también hemos tenido en cuenta la forma de hablar de otros personajes. Por ejemplo, han supuesto una dificultad sustantivos como *date*, que utilizan dos personajes con distintas formas de

hablar, Garfio y Emma. Para traducir este sustantivo, nos encontramos ante dos opciones: en primer lugar, podemos traducirlo como «cita» y en segundo lugar por «salir». Aunque en la lengua original se dice *date* indistintamente, hemos observado que la traducción directa por «cita» en castellano no sonaría vigente y natural dependiendo del personaje que intervenga. Consideramos que la técnica a utilizar en este caso es la sustitución situacional, porque el uso de un término u otro se basa en la forma de hablar de cada personaje, algo que hemos querido mantener. Por lo tanto, los dos personajes se refieren a la palabra en cuestión de dos maneras: a Garfio le atribuimos «cita» porque, en ocasiones, habla de manera más formal. Es un pirata canalla que pertenece a una época remota, por eso hemos querido utilizar con él un lenguaje más clásico, que se relacione con su identidad de personaje de cuento. Hoy en día, los jóvenes no utilizarían la expresión «tengo una cita», pero Garfio, por su procedencia o personalidad, sí la utilizaría. En cambio, Emma es un personaje de ciudad, cuya forma de hablar puede identificarse con la de cualquier persona de la época actual. Por ello, hemos considerado más apropiado que ella diga «salir», un término más cercano al mundo real, al que ella pertenece, en contraste con Garfio.

Además de idiolectos, también tratamos con otros tipos de problemas de reexpresión, que tienen que ver con la traducción de expresiones. En este caso para traducirlas, nos hemos servido de nuevo de la sustitución situacional.

En primer lugar, encontramos la expresión *names are my stock and trade*. Se trata de una expresión difícil de traducir en castellano, que podríamos haber traducido por algo más fiel al original como «negocio con los nombres», pero que no hubiera transmitido el sentido que contiene la expresión y los espectadores podrían no captar la esencia. Por eso, hemos optado por mantener el sentido en vez de la forma, algo primordial en la subtitulación. Así, nuestra traducción final ha sido «los nombres son mi especialidad», algo que suena más natural y no deja que se pierda el significado de la frase.

En segundo lugar, tenemos la expresión *fairytale thief*. En cuanto a esta expresión, ocurre lo mismo que con la anterior, omitimos la traducción de *fairytale* por «de cuento», que era una de nuestras opciones, y nos separamos un poco de la forma para acercarnos al sentido, en este caso despectivo, de la frase. Por ello, nos hemos decantado por la expresión «ladrón de pacotilla».

En tercer lugar, otra de las expresiones que nos supuso una dificultad fue la expresión *bristle guide*. La dificultad de esta expresión radica en que, en inglés, la expresión *bristle brush* se refiere a un cepillo de cerdas o de púas. En la serie, Garfio utiliza la palabra *bristled* para caracterizar al guía, que es una escoba, y hacer un juego de palabras. Por eso, hemos considerado que traducir la expresión por «guía con púas» o «guía con cerdas» no aportaría el significado que el inglés trasmite, puesto que es un idioma con mucha más facilidad para la composición de palabras. Por este motivo, hemos decidido generalizar y

traducirlo por un sentido mucho más general, como «peculiar guía», que otorga a la expresión ese sentido de tratarse de un guía poco común.

Para el apelativo cariñoso *sunshine*, hemos utilizado una vez más la estrategia de la sustitución situacional y la hemos traducido por «corazón». Tomamos esta decisión debido a que Will pertenece al mundo de *Alicia en el País de las Maravillas*, más concretamente como el personaje de la Sota. Por ese motivo, además del significado cariñoso de la frase de Emma, hemos decidido utilizar el apelativo de «corazón», para hacer el doble juego de palabras refiriéndonos a las cartas, ya que el Corazón es otro palo de cartas.

Al toparnos con el término *Granny's* nos encontramos ante una tarea de creatividad, basándonos en el contexto de la serie que conocemos, puesto que *Granny's* es el nombre del restaurante al que todos los personajes de la serie van siempre a comer en Storybrooke. Éste pertenece a la abuelita de *Caperucita Roja*, por eso tiene ese nombre en el original inglés. En castellano, para una clara e inmediata comprensión del oyente, hemos optado por añadir información, algo que no ocurre muy frecuentemente en el campo de la subtitulación debido a que lo que se pretende es ahorrar espacio. No obstante, hemos considerado que se trata de una solución adecuada para mantener el sentido de la frase de Emma.

Para traducir la expresión *Every town needs a village idiot*, nos hemos servido de la técnica de generalización y, mediante un hiperónimo, hemos elaborado nuestra traducción. El original en inglés utiliza las palabras *town* y *village*, pero en castellano la expresión equivalente conocida es «el tonto del pueblo» y decir «cada pueblo necesita tener al tonto del pueblo» sería una reiteración no habitual en la lengua de llegada. Para evitarlo, hemos considerado que utilizar el hiperónimo «lugar» en nuestra subtitulación era lo más adecuado.

Para finalizar, otro de los aspectos que tiene que tenerse en cuenta al traducir series como *Érase una vez*, es decir, aquellas que son aptas para todos los públicos, es la traducción de palabrotas. En nuestro caso, topamos con la expresión *damn*, para la cual, la traducción más lógica y directa sería «mierda». No obstante, al tratarse de una serie para todos los públicos, hemos intentado evitar las locuciones vulgares de este tipo, y hemos optado por una expresión que transmite lo mismo pero sin la connotación de palabra ofensiva, como es «Maldita sea».

Además del análisis de los problemas y su justificación, nos gustaría destacar otro aspecto que hemos querido mantener en nuestra traducción, que es la naturalidad. Mantener la naturalidad es una estrategia que hemos tenido en cuenta durante toda la traducción y especialmente durante la consiguiente adaptación para subtítulos, para fomentar la comprensión inmediata del subtítulo en la lengua de llegada.

Tal y como afirma Pedersen, «the transient nature of subtitling makes ‘immediate intelligibility’ a necessity Television viewers do not have the option of going back to make sense of a resistant TT» (2011: 23). La naturalidad nos parece clave, pues el objetivo de la subtitulación es principalmente que se capte el mensaje que se pretende transmitir de forma inmediata. Por eso, a la hora de realizar nuestra traducción, además de buscar soluciones para las dificultades que nos han surgido, hemos tenido que tomar una serie de decisiones respecto a la forma de hablar de los personajes o la adecuación del lenguaje utilizado a las diferentes situaciones que se dan en el capítulo. Teniendo en cuenta que muchas veces las decisiones que toman los guionistas a la hora de otorgar un diálogo a los personajes vienen dadas por la personalidad o el entorno, en más de una ocasión nos hemos visto en la necesidad de traducir la misma expresión de diferentes formas, como el ejemplo que hemos comentado con anterioridad de las dos traducciones posibles de *date* según el personaje que interviene. Refiriéndonos de nuevo a Garfio y al tener en cuenta sus rasgos, hemos considerado necesario variar la formalidad de la traducción utilizando, por ejemplo, expresiones como «mancebo fulgor» como traducción de *youthful glow*. Obviamente, nuestra elección cobra sentido según el personaje que intervenga, en este caso Garfio, un personaje cuyo discurso, como acabamos de mencionar, hemos decidido que sea formal. Por lo tanto, dicha intervención no sonaría natural en boca de cualquier otro personaje.

Una vez traducido todo el diálogo, nos hemos visto en la necesidad de modificar algunas intervenciones, también teniendo en cuenta la naturalidad. Muchas de las expresiones que habíamos traducido prácticamente de forma literal, porque de ese modo ya sonaban naturales en la lengua de llegada, las sustituimos después por otras expresiones mucho más naturales que usaríamos en el día a día. Por ejemplo, en nuestra primera traducción utilizamos la expresión «Ahora no puedo hablar», que al revisar sustituimos por «Me pillas en mal momento», puesto que, por el contexto, una llamada telefónica, es la opción más apropiada. No obstante, en algunas ocasiones nos hemos visto en la necesidad de mantener una expresión que no suena del todo natural en castellano y que podría expresarse mejor de otra forma, como es el caso de la expresión «pagar el precio». Una vez más, nuestra decisión viene marcada por el personaje que interviene, su entorno y la situación en que se da dicha intervención.

En otra ocasión, uno de los personajes afirma: *My parents, they had a problem with magic*. En lugar de traducir la expresión de forma literal y afirmar que sus padres «tenían un problema con la magia», decidimos traducirlo por una expresión mucho más natural y que mantiene el mismo significado que el del texto original, como es «mis padres no aceptaban la magia».

En general, igual que en este último caso mencionado, creemos que se ha de tener especial cuidado con el lenguaje, sobre todo en ámbitos como el de la subtitulación, en el que la omisión de elementos dispensables como dudas o repeticiones tiene vital importancia a la hora de adaptar el guion para introducir

los subtítulos. Es muy importante decidir qué elementos eliminar con el objetivo de ahorrar espacio en una práctica en que la traducción está especialmente limitada por los caracteres y el tiempo.

## 6. Dificultades de subtitulación

Una vez terminada nuestra traducción, procedimos a subtitular el capítulo. Para ello, nos enfrentamos a una serie de dificultades técnicas que tienen que ver, por un lado, con el programa que utilizamos, Subtitle Workshop, y, por otro lado, con la reducción que hemos tenido que llevar a cabo para que el texto encaje en el número de caracteres permitidos en subtitulación.

A partir de la información proporcionada por Díaz Cintas y Remael (2007), que hemos utilizado en la documentación para nuestro proyecto, expondremos las dificultades de subtitulación con las que nos hemos topado, dividiéndolas en cuatro categorías, según si se centran en aspectos de dimensión espacial, aspectos de dimensión temporal, aspectos ortotipográficos o aspectos relacionados con la coherencia y la cohesión.

### 6.1. Aspectos de dimensión espacial

La dimensión espacial de una subtitulación es la que tiene que ver, sobre todo, con la posición y la forma de los subtítulos. En nuestra traducción nos hemos topado con algunas cuestiones pertenecientes a esta categoría. En primer lugar, antes de subtitular decidimos establecer el formato del subtítulo. Subtitle Workshop ofrece como predeterminada una fuente de color blanco con un resaltado negro que hemos considerado apropiado para el espectador, pues se ve claramente y no destaca demasiado, y que, por tanto, hemos mantenido. Además, hemos respetado las convenciones y hemos colocado el texto en la parte inferior de la pantalla, centrado.

En segundo lugar, por lo que respecta a las líneas por subtítulo, no hemos superado el máximo permitido de dos líneas. No obstante, hemos intentado utilizar solo una siempre que nos ha sido posible, para evitar invadir la imagen, aunque en algunas ocasiones esto no ha sido posible por cuestiones ortotipográficas que se explicarán más adelante en este apartado. De este modo, en caso de tener un subtítulo muy largo, que ocupa dos líneas en un subtítulo, hemos decidido colocar la línea más corta arriba. Asimismo, en caso de tener solo una línea de subtítulo, hemos optado por situarla en la línea inferior, siguiendo la propuesta de Díaz y Remael (2007).

En tercer y último lugar, en referencia al número de caracteres, hemos seguido la norma de 37 por subtítulo, cuando los subtítulos son solo de una línea; y 74 cuando son de dos, aunque hemos tratado de incluir menos siempre que las condiciones nos lo han permitido.

Todo esto responde a motivos de visualización, ya que cuanto más bajo en la pantalla esté el subtítulo, menos parte de la imagen se verá invadida, aspecto que facilita la lectura y que tiene también una función estética, tal como podemos ver en la imagen 3.



**Imagen 3.** Ejemplo de posición de los subtítulos

## 6.2. Aspectos de dimensión temporal

Una vez establecidas las características espaciales, nos centramos en los aspectos de dimensión temporal. Estos tienen que ver, sobre todo, con la duración de los subtítulos en pantalla. Para llevar a cabo una subtitulación adecuada a las convenciones, nos hemos ceñido a la norma de que aparezcan un segundo como mínimo y seis como máximo. Por ello, la duración media de nuestros subtítulos en pantalla es de dos segundos: suficiente para que el espectador los lea, pero no excesiva para permitirle releerlos, aunque esto también depende de la cantidad de información que contengan los subtítulos y de lo largos que sean. Hemos intentado, además, dividir los subtítulos largos de manera que se utilicen las pausas naturales de los personajes que intervienen en la escena. No obstante, ha habido casos en que esta tarea nos ha parecido difícil por la velocidad a la que hablan algunos de los personajes. Por ejemplo, hay un momento, hacia el final del capítulo (00:40:31,770), en el que David produce un discurso bastante largo en un tiempo muy corto. Al principio, cometimos el error de utilizar un subtítulo con 28 caracteres «No aparece por ninguna parte» (traducción de: *That name doesn't appear anywhere*) en un tiempo inferior a un segundo tal y como se puede ver en la imagen 4. Corregirlo ha sido difícil, debido a la celeridad del discurso y por la proximidad entre intervenciones, que provocaba que a este subtítulo en seguida le siguiera otro. Como primera solución, optamos por eliminar parte del discurso para que este fuese reducido y así sea posible que el espectador pueda leerlo en un segundo (ver imagen 5). No obstante, el problema se encontraba en el subtítulo siguiente, pues se trataba de una frase que no tenía verbo, algo que es ortotipográficamente incorrecto en subtitulación. Por lo tanto, nuestra solución final ha sido aunarlo todo en un subtítulo un poco más largo, de 44 caracteres y dos líneas, durante 00:00:02,082 segundos (imagen 6).



**Imagen 4.** Propuesta inicial (incorrecta)



**Imagen 5.** Primera propuesta de solución (incorrecta con relación al siguiente subtítulo)



**Imagen 6.** Propuesta final

Por lo que respecta al número de caracteres por subtítulo, nuestra propuesta inicial incluía, en algunos casos, 38 o 40 caracteres en una línea de subtítulo en un tiempo inferior a 6 segundos. No obstante, para obtener nuestra propuesta final, hemos aplicado las directrices de Díaz y Remael (2007) indicadas en el marco teórico, que señalan que, en una línea, el máximo de caracteres es de 37 y, en dos, es de 74 para que el ojo humano pueda leer en 6 segundos dos líneas de 37 caracteres, no más. A continuación exponemos varios ejemplos de ello:

Ejemplo	Propuesta inicial (incorrecta)	Caracteres por segundo	Propuesta final	Caracteres por segundo
Ejemplo A	Iba en busca de ayuda para mi hermana.	38 caracteres en 00:00:02,000 segundos.	Busco ayuda para mi hermana.	29 caracteres en 00:00:02,000 segundos.
Ejemplo B	Deberíamos irnos antes de que David/decida darte el sermón de padre sobreprotector.	83 caracteres en 00:00:03,700 segundos.	Vámonos antes de que David/te dé el sermón de padre sobreprotector.	66 caracteres en 00:00:03,700 segundos.

**Tabla 1.** Ejemplos de reducción de caracteres y distribución de subtítulos

Por último, en cuanto a los cambios de plano, cuando nos hemos visto en la situación de que un diálogo es muy rápido y, por ello, es especialmente difícil condensar información o eliminarla sin comprometer la fidelidad del mensaje, hemos optado por que el subtítulo entre en la imagen unos segundos antes de tiempo (Díaz Cintas y Remael, 2007: 90). Por ejemplo, hemos recurrido a esta estrategia en una ocasión en la que dos de los personajes principales mantienen una conversación con cambios de plano constantes e intervenciones rápidas. Por este motivo, para que el espectador disponga de tiempo suficiente para leer las intervenciones sin esfuerzo, la intervención de uno de los personajes,

Rumpelstiltskin en este caso, aparece unos segundos antes de su plano en pantalla, tal como podemos ver en la imagen 6.



**Imagen 2.** Ejemplo de subtítulo antes de cambio de plano

Otro aspecto que nos gustaría comentar dentro de la dimensión temporal es la reducción, un procedimiento esencial en la traducción audiovisual para subtitulación. A causa de la limitación de dos líneas de los subtítulos y por ser estos una parte del conjunto audiovisual, no es necesario plasmar toda la información, incluso en muchos casos puede resultar imposible. Por eso, el traductor ha de ajustar el texto, con el objetivo de transmitir el mismo mensaje de forma reducida para que se adapte al número de palabras permitido. El traductor Xosé Castro describe este proceso como una «poda del texto», que consiste en «suprimir aquellos elementos que permitan constreñir la traducción hasta encajarla en el número de caracteres óptimo» (2004).

De este modo, en nuestra traducción hemos tenido que «podar» los elementos no indispensables, como hemos hecho en el ejemplo anterior de «No aparece por ninguna parte», siguiendo el método de Castro. Este método, que está dividido en tres partes, permite al traductor elaborar un texto tan fluido y natural para los espectadores de la traducción como lo es el original para sus receptores originales. La primera parte se centra en la eliminación de aquellos elementos que no son necesarios para entender el mensaje que se quiere transmitir, es decir, los pleonasmos, las redundancias, los titubeos, las interjecciones y las onomatopeyas. La segunda parte consiste en eliminar del texto aquella información visual que el espectador recibe a través de la imagen. En esta ocasión, sí que puede llegar a mermarse la información, pero se considera que el espectador la recibe de igual manera. En tercer lugar, si no se consigue reducir caracteres mediante los métodos anteriores, puede ser necesario cambiar la posición del verbo o el tiempo verbal, utilizar sinónimos con menos caracteres o incluso llegar a omitir sujetos, entre otros métodos (Castro, 2004).

A partir del método de Xosé Castro, exponemos a continuación una serie de subtítulos que hemos tenido que adaptar de forma que se ajustaran al

número de caracteres permitido y, además, describimos el método que hemos utilizado para reducir el discurso.

Original	Propuesta inicial	Número de caracteres	Propuesta final	Número de caracteres
Oh, bloody hell, what's the sheriff doing here?	Oh, Mierda. ¿Qué hace aquí la sheriff?	38 caracteres.	Mierda. ¿Qué hace aquí la sheriff?	34 caracteres.

**Tabla 2.** Ejemplo A

Tal y como se ve en la tabla 2, la primera propuesta sobrepasaba el límite de caracteres por un carácter, por eso hemos aplicado la reducción a partir de la omisión total de la onomatopeya «oh». Esto se debe a que es un elemento superfluo que no aporta información totalmente necesaria y que el espectador puede extraer fácilmente gracias al material audiovisual, a través de la pista de audio y la imagen.

Original	Propuesta inicial	Número de caracteres	Propuesta final	Número de caracteres
We should get out of here before David decides to give you his overprotective-speech.	Deberíamos irnos antes de que David / decida darte el sermón de padre sobreprotector.	82 caracteres.	Vámonos antes de que David / te dé el sermón de padre sobreprotector.	66 caracteres.

**Tabla 3.** Ejemplo B

Como puede observarse en la tabla 3, la primera propuesta era una oración demasiado larga, que además sobrepasaba el límite de caracteres por subtítulo, que son 74, por lo que en este caso hemos aplicado la reducción parcial. El subtítulo no podía dividirse en dos planos por la celeridad del discurso y porque le siguen otras intervenciones de manera inmediata. Por lo tanto, hemos decidido condensar la información que otorga el original en un solo subtítulo. Hemos llevado dicha reducción a cabo mediante una modificación de los tiempos verbales, con el objetivo de reducir el número de caracteres.

Original	Propuesta inicial	Número de caracteres	Propuesta final	Número de caracteres
Well, I can just tell you, dearie. You see, aside from names, I also have a penchant for making deals.	Bien, podría decírtelo sin objeción querida.  Pero verás, aparte de por los nombres...  También tengo predilección por lo tratos.	Dividido en 3 planos de 44, 40 y 41 caracteres respectivamente.	Podría decírtelo sin más querida  pero, aparte de los nombres...  tengo predilección por los tratos	Dividido en 3 planos de 34, 34 y 33 caracteres respectivamente.

**Tabla 4.** Ejemplo C

Como se aprecia en la tabla 4, en este caso hemos tratado con un subtítulo dividido en tres planos con subtítulos largos que hemos considerado oportuno reducir, ya que buscábamos que el discurso fuese claro y conciso. Además, como es preferible un subtítulo corto a uno largo; y como el discurso nos lo ha permitido en este caso, hemos mantenido los subtítulos divididos en tres planos diferentes. De este modo, hemos efectuado una reducción mediante la reformulación, tratando de expresar lo mismo de forma más breve. Además, hemos decidido omitir totalmente las coletillas del lenguaje oral como *well* y *you see*, que inicialmente habíamos traducido por «pero verás» y «bien», puesto que en caso de que el subtítulo sea demasiado largo, es lo primero que se ha de omitir.

Original	Propuesta inicial	Número de caracteres	Propuesta final	Número de caracteres
I knew you'd see the best in the old man.	Sabía que verías lo mejor en el anciano.	40 caracteres.	Sabía que te apiadarías del anciano.	36 caracteres.

**Tabla 5.** Ejemplo D

En esta ocasión, hemos optado por reducir el subtítulo mediante reformulación (tabla 5). La primera propuesta superaba el límite de caracteres por lo que nuestra intención final ha sido ceñirnos al significado que pretende expresar el original de forma que en castellano suene más correcto. Para ello, hemos usado una expresión que nos permite, además, reducir caracteres.

Todos estos ejemplos llevan a la conclusión de que en subtitulación es mucho más sencillo mantener la coherencia y la cohesión, puesto que, al

tratarse de un medio audiovisual, el texto se apoya en la imagen y en el audio. Por eso, en más de una ocasión, hemos recurrido a la reducción de información porque el espectador puede adquirirla mediante la imagen o el sonido o siguiendo el hilo de los acontecimientos, uno tras otro.

Por último, centrándonos en la segmentación de subtítulos, en más de una ocasión nos hemos visto en la necesidad de modificar el texto ya que, debido a la limitación de caracteres y a otras convenciones, habíamos separado las oraciones de forma incorrecta. En general, no deberían separarse unidades sintácticas, para que el mensaje sea claro y no lleve a malentendidos. Existen varias formas de respetar las unidades sintácticas, que exponemos a continuación.

En primer lugar, según las normas de subtitulación, en un subtítulo especialmente largo no se pueden separar las oraciones subordinadas de las coordinadas. Nos topamos con este problema al principio de nuestra subtitulación, algo que luego pudimos solventar aunando toda la información en un solo subtítulo. Por ejemplo, en la traducción de la oración *I know that that dagger you gave Belle was a fake* segmentamos la frase en dos subtítulos, puesto que la intervención del personaje tenía una duración que nos lo permitía:



**Imagen 7.** Primera propuesta de segmentación del discurso.

A pesar de que dicha separación no es incorrecta, es mejor aunar la intervención en un subtítulo para no interrumpir el ritmo de la narración. Por eso, como propuesta final, decidimos aunar los subtítulos en uno solo, algo que erróneamente no habíamos contemplado en un principio, de manera que la subordinada estuviese situada junto a su coordinada y no se superase el número máximo de caracteres:



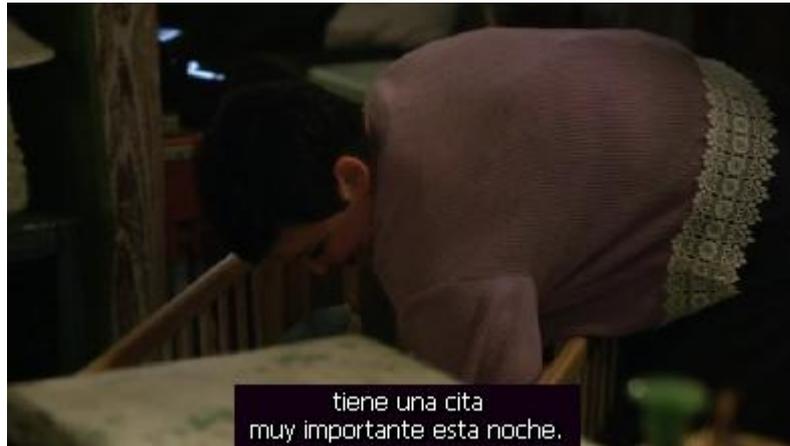
**Imagen 8.** Propuesta final de segmentación

En segundo lugar, otra de las normas que hay que tener en cuenta es que tampoco se recomienda separar «un adjetivo de un nombre o un adverbio, un adverbio de un verbo, un artículo de un nombre o una preposición de una oración preposicional» (Díaz Cintas y Remael, 2007: 176-177). Esto nos supuso también una dificultad, ya que, por ejemplo, en nuestro primer borrador separamos en diferentes líneas un adverbio de un adjetivo (imagen 9).



**Imagen 9.** Ejemplo incorrecto de segmentación

Se trata de una separación incorrecta entre el adverbio «muy» y el adjetivo «importante», una separación que, además, es innecesaria, puesto que el número de caracteres permite cambiar tanto el adjetivo como el adverbio a la segunda línea de subtítulos. Por eso, en nuestra versión final, aplicando las convenciones de Díaz Cintas y Remael (2007), proponemos la siguiente solución, que podemos ver en la imagen 10.



**Imagen 30.** Ejemplo de segmentación correcta

En tercer y último lugar, también se debe evitar separar formas verbales compuestas o verbos en infinitivo de sus complementos. Por ejemplo, en nuestra primera adaptación de la traducción separamos, al traducir la frase *Would there be someone who could help them with that kind of a thing?*, una forma verbal compuesta, dejando en la primera línea el verbo auxiliar y en la segunda el principal, tal como podemos ver en la imagen 11.



**Imagen 41.** Ejemplo de segmentación errónea

Al reparar nuestro error, cambiamos el orden de la frase y, por lo tanto, nuestra traducción final ha sido la siguiente:



**Imagen 5.** Ejemplo de segmentación correcta

Como puede observarse (imagen 12), aparte de reducir el número de caracteres utilizado, el verbo compuesto está situado en la misma línea.

Por otro lado, en nuestra primera versión tampoco segmentamos de forma correcta los verbos que precisan de un infinitivo. Así, por ejemplo, en un principio teníamos subtítulos como el siguiente (imagen 13):



**Imagen 13.6** Ejemplo de segmentación errónea

Como versión final, decidimos separar las frases y creamos dos coordinadas en dos subtítulos diferentes, ambos formados por solo una línea, con el objetivo de que el mensaje sea más corto y claro y contenga, al final, la misma información (imagen 14).



**Imagen 74.** Ejemplo de segmentación correcta

En definitiva, al tener todas estas consideraciones en cuenta, es importante destacar que las oraciones, en general, tienen que estar separadas de forma que no se comprometa, por un lado, el significado que pretende expresar el original y, por el otro, que no se perjudique la comprensión del lector. Cada una de ellas ha de estar separada correctamente, de forma que exprese un sentido y que se haga evidente que el subtítulo continúa en otra línea o en otro plano. Gracias a la teoría que reunimos en el marco teórico, una vez tuvimos en cuenta todas las convenciones que se han expuesto pudimos reparar en nuestro error y realizar una subtitulación adecuada.

### **6.3. Aspectos ortotipográficos**

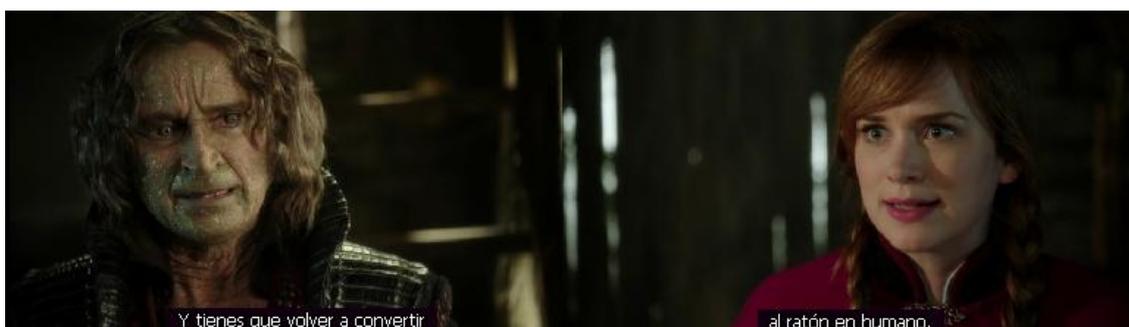
Durante la realización de nuestros subtítulos también hemos tenido dificultades de tipo ortotipográficas, que son todas aquellas que tienen que ver con los signos ortográficos y su correcta utilización en el ámbito de la subtitulación.

En primer lugar, uno de los aspectos que debimos consultar para realizar nuestra subtitulación correctamente fue el uso de las comas y los puntos en el ámbito audiovisual. Como ya comentamos en el marco teórico, el uso de las comas está muy limitado en subtitulación, ya que en caso de estar situadas al final de una frase que continúa en el siguiente subtítulo, pueden llegar a confundirse con un punto y final. En concreto, si nos referimos a la puntuación, uno de los aspectos que mayor dificultad nos causó al realizar nuestra subtitulación fue el uso de los puntos suspensivos. Tradicionalmente, los puntos suspensivos se utilizaban en subtitulación para remarcar que una frase no finalizaba y que, por lo tanto, continuaba en el siguiente plano. En este caso, los puntos suspensivos se utilizaban tanto al final de la frase del primer plano como al principio de la frase en el siguiente plano. En un principio, nuestra subtitulación seguía este método y, por lo tanto, nuestros subtítulos tenían la forma que podemos ver en la imagen 16.



**Imagen 16.** Ejemplo de utilización (errónea) de puntos suspensivos

No obstante, al mantener los puntos se ocupaban muchos caracteres y se perdía mucho espacio, en un ámbito en el que el espacio es vital, y con ello nos veíamos obligadas en algunos casos a omitir una gran cantidad de información. Por eso, decidimos utilizar el método actual, es decir, marcar que la frase continúa gracias a la ausencia de coma o punto y final y continuar la siguiente frase en minúscula, como hemos comentado previamente. Por lo tanto, el resultado final sería el que podemos ver en la imagen 17, el primer plano no contiene signos de puntuación, mientras que el segundo contiene un punto al final, para marcar con claridad que la intervención no continuará en el siguiente plano. También hay que tener en cuenta que, como la frase continúa en el siguiente plano, solo se utiliza mayúscula al inicio de la intervención.



**Imagen 17.** Ejemplo de puntuación correcta

Hemos usado los puntos suspensivos de manera correcta en otros casos, como por ejemplo cuando alguno de los personajes expresa duda o en aquellas intervenciones en las que se pretende crear intriga. Por ejemplo, en la escena de la imagen 18, el personaje que interviene inventa su discurso sobre la marcha. Por lo tanto, el espectador puede intuir, gracias al texto, el sonido y la imagen, que el discurso improvisado y que contiene duda.



**Imagen 18.** Ejemplo de puntos suspensivos para crear duda

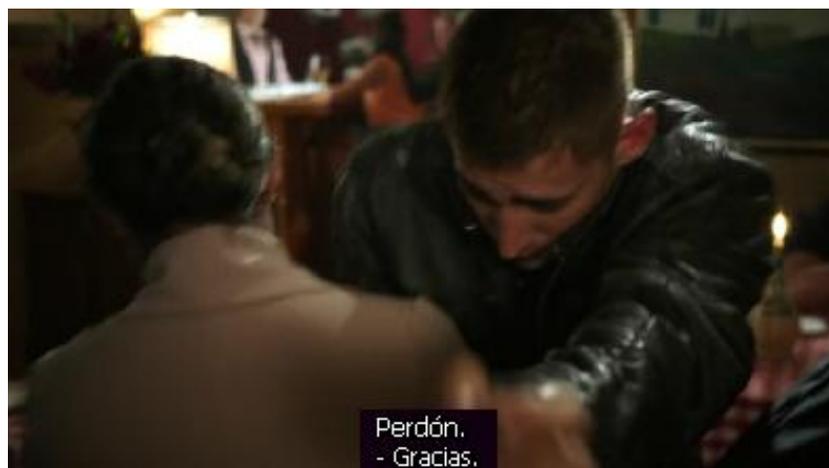
Asimismo, también hemos utilizado los puntos suspensivos en algunos casos para mostrar elipsis cuando la información del inicio de una intervención no es necesaria, hecho que se da especialmente cuando se oyen voces de fondo en espacios como bares o bibliotecas, entre otros, o cuando se escucha información que proviene de una televisión o de la radio. En nuestro caso, hemos utilizado los puntos suspensivos para subtítular tan solo la información que procede de un programa de radio que la protagonista oye mientras conduce su coche, dejando fuera de los subtítulos aquella información innecesaria para la comprensión del capítulo, tal como podemos ver en la imagen 19.



**Imagen 19.** Ejemplo de omisión de información mediante puntos suspensivos

En este caso, el subtítulo ha de aparecer también en cursiva, puesto que se trata de información que no procede de un personaje que se encuentre en escena, sino que proviene de fuentes externas, en este caso la radio.

En lo que se refiere a los guiones, hemos decidido utilizarlos en nuestra subtitulación únicamente en aquellas escenas en que dos personajes intervienen a la vez en un mismo plano. Por ejemplo, en una ocasión se produce un altercado en un restaurante y, por lo tanto, suceden varias acciones de golpe, por lo que la escena sucede tan rápidamente que es imposible utilizar subtítulos en dos planos distintos. Siguiendo la teoría de Díaz Cintas y Remael (2007: 111-112), solo hemos utilizado el guion para marcar la intervención del segundo personaje, para que, de este modo, el espectador comprenda que hay dos personajes interviniendo al mismo tiempo en el mismo plano (imagen 20).



**Imagen 20.8** Ejemplo del uso de guiones en subtitulación

Por último, por lo que respecta a las convenciones ortográficas, hemos tenido que considerar también el uso de mayúsculas y el uso de la cursiva. La normativa general afirma que todos los insertos deben aparecer en mayúscula, mientras que los títulos de libros o los discursos en voz en off han de incluirse en cursiva. Asimismo, como en el caso que hemos comentado previamente, también las intervenciones externas han de aparecer en cursiva.

En nuestra subtitulación, hemos utilizado las mayúsculas para destacar los insertos, como por ejemplo el nombre de la serie o los rótulos como el de la biblioteca o el de la tienda del Sr. Gold, tal como ejemplifica la imagen 21.



**Imagen 91.** Ejemplo de uso de mayúsculas

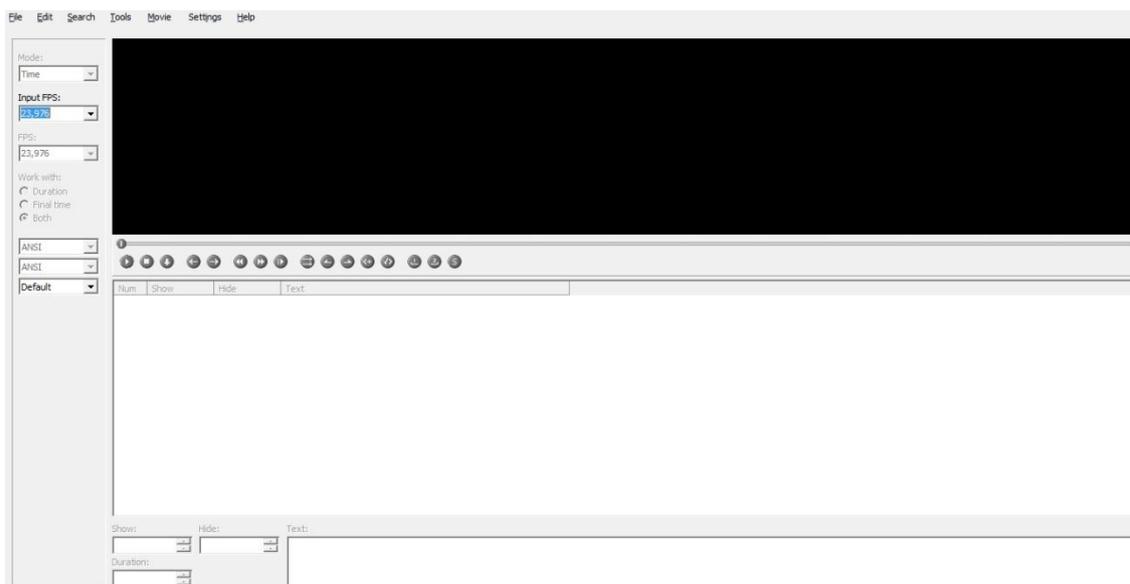
En cuanto a la cursiva, la hemos utilizado en la intervención comentada anteriormente, en el caso de la voz que proviene de la radio, y también cuando se hacen referencias literarias, como es el caso del nombre del libro *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*, tal como podemos ver en la imagen 22.



**Imagen 22.10** Ejemplo de uso de la cursiva

#### 6.4. Software utilizado: aspectos y dificultades

Para finalizar el apartado de dificultades de subtitulación, nos gustaría mencionar aquellos problemas con los que nos hemos topado que tenían que ver sobre todo con el uso del programa. Tras traducir el guion original mediante dos programas distintos, uno dedicado a la traducción asistida y un programa de hojas de cálculo, más general, utilizamos un programa especializado para subtítular el clip del capítulo. El programa escogido, en este caso, ha sido, Subtitle Workshop. Tras barajar nuestras opciones entre este programa y AegiSub, nos decantamos por el primero porque utilizamos años atrás en otra asignatura de la carrera y nos pareció una interfaz sencilla a la vez que muy completa.



**Imagen 23.** Vista general de Subtitle Workshop

El aspecto más positivo de Subtitle Workshop, según nuestro criterio, es que, cuando el subtitulador abre el programa, se encuentra, como bien se puede apreciar en la Imagen 23, con todas las opciones ya a su disponibilidad: una

pantalla en negro donde se reproducirá el video, unos botones en la parte inferior de ella para manejarlo junto con los subtítulos, opciones en la parte izquierda entre las que se incluyen un corrector en castellano y siete pestañas en la parte superior que ofrecen todas las disponibilidades del programa. Por otro lado, lo que ocupa más espacio es la ventana reservada a los subtítulos, algo que consideramos muy positivo ya que es en lo que más centrará su atención el subtitulador. En ella aparecerán todas las líneas de texto, con la opción de poderlas seleccionar y editar en el rectángulo de la parte más inferior en todo momento (imagen 24). Al lado de este, se muestra el segundo en el que aparece cada subtítulo, el segundo en el que desaparece y la duración total. De hecho, esto también se muestra en la ventana superior en cuatro columnas: primero, el número de subtítulo, segundo, el momento en el que surge en pantalla, tercero, el momento que desaparece y, por último, el texto.

Num	Pause	Show	Hide	Dura...	Text
59	17,000	00:05:04,400	00:05:06,200	1,800	Ponte cómodo,  como si estuvieras en tu casa.
60	0,900	00:05:07,100	00:05:08,400	1,300	Vengo a hacer otro trato.
61	0,300	00:05:08,700	00:05:09,700	1,000	No me interesa.
62	0,000	00:05:09,700	00:05:10,900	1,200	Oh, te interesará...
63	0,000	00:05:10,900	00:05:13,700	2,800	A no ser que desees que Bella sepa  la verdad acerca de tu preciada daga.
64	0,200	00:05:13,900	00:05:16,000	2,100	Ten cuidado.
65	0,000	00:05:16,000	00:05:17,600	1,600	Podría cortarte la otra mano.
66	0,100	00:05:17,700	00:05:21,800	4,100	Tiene gracia, pues estoy  precisamente aquí por mi mano.
67	8,500	00:05:30,300	00:05:32,400	2,100	¿La has conservado todos estos años?
68	0,000	00:05:32,300	00:05:34,500	2,200	Solo para recordarme  que debería haber acabado contigo
69	0,000	00:05:34,500	00:05:35,620	1,120	cuando tuve ocasión.
70	0,680	00:05:36,300	00:05:37,400	1,100	¿Puedes volver a unirla?
71	0,700	00:05:38,100	00:05:40,000	1,900	En efecto.
72	0,200	00:05:40,200	00:05:41,900	1,700	Pero la pregunta es, ¿por qué?

**Imagen 24.** Vista del cuadro de subtítulos de Subtitle Workshop

En general, se trata de un programa que no da dificultades a la hora de manejarlo. No obstante, no cuenta con la opción de detectar las entradas y salidas de voz de los personajes con la que otros quizá sí cuentan, como es el caso de Aegisub. Esta carencia es la que más trabajo nos ha ocasionado, puesto que hemos tenido que pararnos en todas y cada una de las intervenciones de los personajes repetidas veces para dar con una perfecta y natural sincronía, con el objetivo de conseguir que apareciesen los subtítulos justo cuando el personaje pronunciaba su discurso y que desapareciesen en el momento en que lo finalizaba. A pesar de ello, nos ha resultado un trabajo muy productivo y, aunque al principio empleábamos mucho tiempo en dar con la sincronía idónea en cada entrada y salida de voz, a medida que realizábamos el proceso, este se hacía cada vez más automático y era más sencillo realizarlo.

Por lo demás, Subtitle Workshop no nos ha acarreado ningún tipo de dificultad o problema y, por este motivo, se lo recomendaríamos a cualquier traductor que se inicie en la tarea de subtitulación, ya que se trata de un programa totalmente gratuito y fácil de utilizar.

## 7. Conclusiones

Llevar a cabo un trabajo sobre la traducción audiovisual puede parecer una tarea bastante genérica. Por esta razón, nuestro proyecto, aparte de disertar sobre la traducción para la subtitulación, sobre sus características y orígenes, se ha centrado con insistencia en el aspecto que consideramos primordial para prosperar en el campo: las dificultades que esta modalidad de traducción presenta. Para ello, nos hemos querido poner desde el primer momento en la piel de un traductor audiovisual, hemos seguido todos los pasos que este seguiría, por orden, adentrándonos en su mundo profesional. Gracias a ello, hemos descubierto que, para progresar y aprender de este campo personal y profesionalmente, lo importante no es cuánto se traduce, sino cómo se traduce; es decir, no se trata de traducir muchos capítulos o muchas películas para ganar experiencia, sino de aprender la manera de confeccionar un producto como si de un mecanismo de ingeniería se tratase. Esto quiere decir, intentado articular todos los engranajes, los enlaces, que todos estén en consonancia, para construir poco a poco un producto final que no funcionaría sin ajustar todas las pequeñas piezas que lo sustentan. Bien conectado, el mecanismo del «traductor ingeniero», es el artefacto subtitulado que llega a los espectadores.

No obstante, si se considera la subtitulación desde un punto de vista económico, sí que prima la cantidad. Por este motivo es necesario satisfacer todos los puntos de vista, ya que un traductor audiovisual, como cualquier trabajador, necesita recibir beneficios. Esto se lleva a cabo a partir de la precisión y la pertinencia a la hora de traducir, la adquisición de la naturalidad tanto de la lengua desde la que se traduce como de la lengua hacia la que se traduce, así como mediante la realización de los encargos a tiempo para que el comercializador audiovisual pueda realizar su trabajo y mantener la demanda del producto, para que permita, a la vez, que el traductor audiovisual pueda continuar realizando el suyo (Díaz Cintas y Anderman, 2009: 15-16).

Tras realizar nuestra tarea, hemos llegado a la conclusión de que la traducción de una serie, en concreto de *Once Upon a Time*, no requiere de un glosario o fuente de información especializada para transmitir el mensaje; y no por ello significa que sea una tarea más sencilla que una traducción de un contrato o de una sentencia. Subtitular una serie requiere otro tipo de necesidades: el peso de la información no recae sobre una buena tarea de documentación para traducir las palabras precisas, que por otro lado es siempre necesaria. En este caso, la importancia de un buen resultado final recae más que nunca en un elemento mucho más vital: el traductor en sí, su habilidad con la lengua, su capacidad de recrear un discurso natural y la idoneidad para captar la información principal. Este aspecto es lo que más nos ha llamado la atención durante la realización de nuestra traducción y adaptación audiovisual, pues a medida que las desarrollábamos nos íbamos dando cuenta de que rara vez usábamos diccionarios, glosarios o enciclopedias; sino que nos valíamos de

nuestro criterio y toma de decisiones, comparándola con la de otros expertos del ámbito.

Por último, cada vez más, son importantes las habilidades tecnológicas, por lo tanto, también es necesario estar familiarizado con diferentes programas de traducción y tener la capacidad de adaptarse a ellos rápidamente, para facilitar y automatizar el trabajo, además de hacerlo más rápido y eficaz. Tal como afirma Bartrina: «It is essential to work with digital subtitling programs because they emulate the working conditions of professional subtitlers in the contemporary market. In the real world, subtitlers are exposed to different subtitling software packages in each of the companies they work for<sup>3</sup>» (2009: 230).

Cabe destacar que, a pesar de que somos conscientes de que nunca podríamos dedicarle tanto tiempo a un encargo de subtitulación como el que le hemos dedicado al proyecto, creemos que su realización ha sido una buena forma de asentar las bases del proceso de subtitulación. Esto puede resultarnos de utilidad para poder trabajar, en un futuro, con más rapidez y manteniendo todo lo que hemos aprendido: la precisión y la naturalidad y ser capaces de crear, en general, un producto que transmita de la manera más fiel posible el mensaje del original.

En suma, consideramos que la tarea del traductor audiovisual en subtitulación no la puede llevar a cabo cualquier persona o aficionado. Se trata de un trabajo en el que no simplemente se requiere traducir y plasmar lo trasferido, sino que son necesarias muchas más habilidades que el traductor ha de adquirir mediante la experiencia, para poder poseer las competencias, tanto lingüísticas como informáticas, requeridas. En definitiva, un subtitulador ha de ser capaz de elaborar un producto no solo traducido de manera apropiada, sino también segmentado, reducido, omitido, reformulado, adecuado, adaptado, sincronizado y, sobre todo, *natural*.

---

<sup>3</sup> (Bartrina, Francesca, «Teaching Subtitling in a Virtual Environment» en Jorge Díaz Cintas and Gunilla Anderman, eds., *Audiovisual Translation Language Transfer on Screen*, Palgrave MacMillan, Londres, 2009, p 230.

## 8. Bibliografía

- Barrie, J.M., 2014. *Peter Pan*. JDB Ediciones. Disponible en:  
<https://books.google.es/books?id=sNKZBAAAQBAJ&pg=PT77&dq>  
[Consultado 15.12.14]
- Bartoll Teixidor, E., 2012. La subtitulación en España: un panorama en transformación. En: J. J. Martínez Sierra, coord. 2012. *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos*. Valencia: PUV publicacions, pp. 69-77.
- Bartrina, Francesca, 2009. Teaching Subtitling in a Virtual Environment. En: J. Díaz Cintas y G. Anderman, eds. 2009. *Audiovisual Translation Language Transfer on Screen*. Londres: Palgrave MacMillan, p 230.
- Bassols, M. et al., 2004. *Llengua i Mèdia: La subtitulació del col·loquial*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bernal Merino, M. A., 2002. *La traducción audiovisual: análisis práctico de la traducción parra lo medios audiovisuales e introducción a la teoría de la traducción filológica*. Universidad de Alicante: San Vicente del Raspeig.
- Castro Roig, X., 2004. Solo ante el subtítulo. Experiencias de un subtitulador, *La linterna del traductor*, [en línea] Disponible en:  
<http://traduccion.rediris.es/4articulos.htm> [Consultado 19.01.15].
- Díaz Cintas, J. and Remael, A., 2007. *Audiovisual translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- ESIST (European Association for Studies in Screen Translation), 2010. *Subtitle spotting and translation: Code of Good Subtitling Practice*. [en línea] Disponible en:  
[http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code\\_files/Code%20of%20oGood%20Subtitling%20Practice\\_en.pdf](http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code_files/Code%20of%20oGood%20Subtitling%20Practice_en.pdf) [Consultado 13.4.15].
- FilmAffinity, 2015. *Érase una vez (serie de TV)*. [en línea] Disponible en:  
<http://www.filmaffinity.com/es/film229023.html> [Consultado 27.5.15]
- Grimm Stories, 2014. El Enano Saltarín (Rumpelstiltskin). *Cuentos de Grimm*. [en línea] Disponible en:  
[http://www.grimmstories.com/es/grimm\\_cuentos/rumpelstilzchen](http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/rumpelstilzchen)  
[Consultado 03.03.15].

- Guía de Nueva York, 2015. *Conversor de medidas*. [en línea] Disponible en: <http://www.guiadenuevayork.com/conv.php> [Consultado 13.5.15]
- Hatim, B., Mason, I., 1995. *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Madrid: Ariel.
- Hellín del Castillo, J., 2004. El Sistema Internacional de unidades: aspectos prácticos para la escritura de textos en el ámbito de las ciencias de la salud, *Panacea*, Vol. 5, Nº. 17-18, p. 201 [en línea] Disponible en: [http://www.medtrad.org/panacea/IndiceGeneral/n17-18\\_tradyterm-Hellin.pdf](http://www.medtrad.org/panacea/IndiceGeneral/n17-18_tradyterm-Hellin.pdf) [Consultado 20.5.15].
- Lobato Patricio, J., 2012. El proceso traductor explicado a partir de un caso práctico: la traducción (español – inglés) de un documento jurídico, *Revista de Estudios Filológicos*, [en línea] Disponible en: [http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-13-proceso\\_traductor.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-13-proceso_traductor.htm) [Consultado 17.04-.15].
- Mayoral Asensio, Roberto., 1999. La traducción de la variación lingüística, *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e interpretación*, Nº1, pp.1-219. [en línea] Disponible en: [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/La\\_traducccion\\_variacion\\_linguistica.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/La_traducccion_variacion_linguistica.pdf) [Consultado 3.4.15].
- Orozo, M., 2012. *Metodología de la traducción directa del inglés al español: materiales didácticos para traducción general y especializada*. Granada: Comares.
- Orrego Carmona, D., 2013. Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital, *Mutatis Mutandis*. Vol. 6, Nº. 2, pp. 297-320.
- Pedersen, J., 2011. *Subtitling norms for television*. Amsterdam: Benjamin translation library.
- Springfield Springfield, 2014. *Once Upon a Time Episode Scripts: The Apprentice*. [en línea] Disponible en: [http://www.springfieldspringfield.co.uk/view\\_episode\\_scripts.php?tv-show=once-upon-a-time&episode=so4e04](http://www.springfieldspringfield.co.uk/view_episode_scripts.php?tv-show=once-upon-a-time&episode=so4e04) [Consultado 15.140.1].

- Vega, M.A. 1996. Apuntes socioculturales de Historia de la Traducción: Del Renacimiento a nuestros días, *Hieronymus Complutensis*, N<sup>o</sup>. 4-5. [en línea] Disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/04\\_05/04\\_05\\_071.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/04_05/04_05_071.pdf)  
[Consultado 8.5.15].
- Zamora Sánchez, L., 2011. *Análisis de problemas y aplicación de técnicas de solución en la traducción del texto “Globalization and the politics of translation studies” de Anthony Pym*. Cali: Universidad del Valle.  
Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/4124/4/CB-0449590.pdf> [Consultado 20.02.15].

## 9. Anexos

### 9.1. Enlace para el visionado de los subtítulos finales

A continuación, aportamos un enlace de descarga en Dropbox para el visionado del material audiovisual junto con nuestros subtítulos finales:

<https://www.dropbox.com/s/rypnxdvqecfhoae/%C3%89rase%20una%20vez%20-%20The%20apprentice%20%28el%20aprendiz%29.zip?dl=0>

### 9.2. Primer borrador de la traducción

Por último, exponemos nuestra traducción inicial. Como puede observarse, antes de prepararla para subtitulación, la realizamos semejante a un guion para doblaje, con los nombres de los personajes incluidos. No obstante, una vez nos centramos en subtitulación, los nombres no fueron necesarios.

Anteriormente en *Érase una vez...*

Anna: Mis padres no aceptaban la magia. ¿Habría alguien que pudiese ayudarles con este asunto?

Ruth: Existe un hombre, un brujo muy poderoso.

Regina: Quiero encontrar al autor del libro y pedirle que me escriba un final feliz.

Henry: Será nuestra misión secreta.

Garfio: Llevo tiempo siguiéndote, viejo cocodrilo.

Garfio: Sé que la daga que le diste a Bella es falsa.

HACE MUCHO TIEMPO...

Aprendiz: Déjate ver, ser oscuro.

Zoso: Tú no eres el brujo.

Aprendiz: No.

Aprendiz: Soy su aprendiz.

Aprendiz: Y tú no eres el primer ser oscuro al que me enfrento.

Aprendiz: No quieres saber lo que desatarás si abres esa caja.

Zoso: Entonces el brujo no tendría que haber confiado en alguien como tú.

Aprendiz: Afortunadamente, Zoso, yo no soy lo único en lo que confía.

Zoso: ¡Un conjuro!

Aprendiz: Lanzado por el propio brujo. Y nadie que haya sucumbido a la oscuridad de su corazón podrá romperlo.

Aprendiz: Ahora, desaparece.

Aprendiz: Todo ser oscuro lo ha intentado, pero ninguno poseerá lo que esconde la caja.

PRESENTE

ÉRASE UNA VEZ

Emma: ¿Seguro que te parece bien?  
Henry: No, pero quiero que seas feliz.  
Garfio: ¿Ha aparecido la reina de las nieves?  
Garfio: ¿Me he perdido el pelotón de búsqueda?  
Emma: Oh, no te has perdido nada.  
Emma: Todavía no hay rastro de esa bruja de hielo.  
Garfio: No te preocupes, Swan.  
Garfio: La encontrarás.  
Emma: Sí, lo sé.  
Emma: No, no estoy aquí por eso.  
Garfio: Entonces, ¿por qué?  
Emma: He estado pensando en lo que me dijiste anoche, que eres un superviviente y tienes razón.  
Garfio: Como dije, nena, no tienes que preocuparte por mí.  
Emma: Genial, porque he venido a pedirte una cita.  
Emma: Podemos ir a cenar o lo que sea.  
Garfio: ¿No debería ser yo quien te invite a salir?  
Emma: Tendría que haber sabido que serias un anticuado, teniendo en cuenta tu edad.... ¿Qué tienes, como 300 años?  
Garfio: Las maldiciones y Nunca Jamás pueden haberme conferido cierta experiencia.  
Garfio: Pero, como puedes percibir, conservo mi mancebo fulgor.  
Garfio: Acepto gratamente a condición de que me permitas organizar la velada.  
Emma: Sé cómo planear una cita.  
Garfio: Tú sabes cómo cazar monstruos.  
Garfio: Yo sé planear una velada.  
Emma: De acuerdo, pero para que lo sepas, ni saboteo ni saqueo en la primera cita.  
Garfio: Porque aún no has salido conmigo.  
Garfio: Nos vemos esta noche.

Emma: ¿Pero qué...?

Señor Gold: Ponte cómodo, como si estuvieras en tu casa.  
Garfio: Vengo a hacer otro trato.  
Señor Gold: No estoy interesado.  
Garfio: Oh, te interesará, a no ser que desees que Bella descubra la verdad acerca de tu preciada daga.  
Señor Gold: Ten cuidado.  
Señor Gold: Podría cortarte la otra mano.  
Garfio: Tiene gracia que digas eso, pues mi mano es precisamente por lo que estoy aquí.  
Garfio: ¿La has conservado todos estos años?

Señor Gold: Solo para recordarme que debería haber acabado contigo cuando tuve ocasión.

Garfio: ¿Puedes volver a unirla?

Señor Gold: En efecto.

Señor Gold: Pero la pregunta es, ¿por qué?

Garfio: Tengo una cita con Emma.

Garfio: Si todo va bien y quiere que la abrace, me gustaría usar ambas manos.

Señor Gold: Ah, veo que el chantaje saca a relucir tu lado romántico.

Señor Gold: Pero esta mano podría sacar lo peor de ti.

Garfio: ¿Qué diablos significa eso?

Señor Gold: Esta mano perteneció al hombre que eras antes, un pirata malicioso y egoísta.

Señor Gold: Si la reconecto con tu cuerpo, no hay forma de saber el influjo que podría tener en ti.

Garfio: Lo siento, ser oscuro.

Garfio: Pero hoy no voy a caer en tus artimañas.

Garfio: Nada me va a echar atrás.

Garfio: Ahora, devuélveme mi mano o Bella descubrirá con quién se ha casado, pues a diferencia de mí, tú no has cambiado un ápice, cocodrilo.

Señor Gold: Como quieras.

Señor Gold: Pero no digas que no te lo advertí.

Mary Margaret: Aquí tienes, registros de la primera y segunda maldición.

Mary Margaret: Si Anna ha estado alguna vez en Storybrooke, aquí encontraremos alguna pista.

Elsa: Vuestras maldiciones son muy minuciosas.

Mary Margaret: Y eso es solo de la A a la E.

David: Aquí está el resto.

Emma: Muy bien.

Emma: Sed sinceros.

Emma: ¿Qué os parece?

Mary Margaret: ¡Vaya!

David: Opino lo mismo que tu madre.

Elsa: ¿Solo llevas el corsé?

Elsa: ¿Dónde está el resto?

Emma: Esto es el resto.

Mary Margaret: La hermana de alguien tiene una cita muy importante esta noche.

Emma: No exageremos. Vaya, creo que necesito buscar mi propio piso.

David: Entiende a tu madre...

David: Nunca tuvimos ocasión de llevarte a un baile.

Emma: ¿Estáis seguros de que no necesitáis ayuda?

Emma: Quizá puedo convencer a Garfio de quedarnos en casa.

Elsa: Mi hermana aplazó su boda por mí.

Elsa: No quiero que nadie más deje de vivir su vida por mi culpa.  
Mary Margaret: Ya es la hora.  
Emma: Muy bien.  
Garfio: Estás radiante, Swan.  
Emma: Tú estás...  
Garfio: Lo sé.  
Garfio: Ya que finalmente me estoy acostumbrando a este mundo, considero que ya es hora de vestir en concordancia.  
Emma: Vaya, te has empleado a fondo.  
Mary Margaret: Eh, Emma.  
Emma: Es...  
Garfio: ¿Mía? Sí.  
Garfio: El ser oscuro ha tenido la bondad de restaurar lo que una vez me arrebató.  
Garfio: Parece ser que ha cambiado de veras.  
Emma: Entonces, ¿cómo te llamo ahora, "capitán mano"?  
Garfio: "Killian" me vale.  
Emma: De acuerdo, Killian.  
Emma: Deberíamos irnos antes de que David decida darte el sermón de padre sobreprotector.  
Garfio: Ahórrate las molestias, camarada.  
Garfio: Te aseguro que tu hija no podría estar en mejores manos.  
David: Eso es lo que me preocupa, en especial ahora que tienes dos.  
Emma: Sé cuidar de mí misma.  
David: ¿Seguro que no queréis que os lleve?  
Emma: Hasta luego.  
David: No he sido muy duro con él, ¿verdad?  
Elsa: Tendrías que haberme visto cuando Kristoff empezó a salir con Anna.  
Elsa: Fue la única vez en mi vida que he hecho sudar a alguien.  
Mary Margaret: A propósito, veamos si podemos descubrir qué le pasó a tu hermana.

Anna: ¿Rumpelstiltskin? ¿Estás aquí?  
Anna: La puerta estaba abierta.  
Rumpelstiltskin: Al final del pasillo, la primera puerta a la derecha.  
Rumpelstiltskin: Adelante, querida.  
Anna: Me llamo Joan.  
Anna: Esperaba que pudieras ayudarme.  
Anna: ¿Tienes algún problema en la piel? No es que parezca que le pase algo.  
Anna: Pero sabes, tengo una crema...  
Rumpelstiltskin: No te llamas Joan.  
Rumpelstiltskin: Verás, los nombres son mi especialidad querida, y el tuyo es Anna de Arendelle.  
Rumpelstiltskin: No tienes que ocultármelo.

Rumpelstiltskin: Sé más sobre ti de lo que piensas.  
Anna: Entonces, ¿sabes por qué he venido?  
Rumpelstiltskin: Quieres saber por qué tus padres se aventuraron en esta tierra desconocida.  
Anna: Mi hermana piensa que fue por ella, pero yo sé que no es cierto.  
Anna: ¿Podrías ayudarme?  
Rumpelstiltskin: Resulta que durante su viaje tus padres me hicieron una visita.  
Rumpelstiltskin: Parece que todo aquel que busca respuestas recurre a mí.  
Anna: ¿Qué respuestas buscaban?  
Rumpelstiltskin: Bien, podría decírtelo sin objeción querida.  
Rumpelstiltskin: Pero verás, aparte de por los nombres, también tengo predilección por lo tratos.  
Anna: ¿Un trato? Por supuesto, lo haré.  
Anna: Haré lo que sea para ayudar a mi hermana.  
Rumpelstiltskin: ¿Lo que sea?  
Rumpelstiltskin: Oh, me encanta cuando dicen eso.  
Rumpelstiltskin: Al pie de las oscuras montañas vive un hombre muy anciano, un cascarrabias, que bien puede ser que desayune niños.  
Rumpelstiltskin: Quiero que viertas esto en su té.  
Anna: ¿Qué le pasará?  
Rumpelstiltskin: Lo siento, querida. Eso no forma parte del trato.  
Rumpelstiltskin: Oh, hablando de eso... Nuestro contrato.  
Rumpelstiltskin: Firma aquí y te diré por qué vinieron a verme tus padres.  
¿Trato hecho?

Aprendiz: ¿Puedo ayudaros en algo?  
Anna: Sí, bueno, quizá.  
Anna: Quie-Quiero decir, ¿puedo pasar?  
Aprendiz: Acabo de poner una tetera en el fuego.  
Aprendiz: Entre a tomar té y galletas.  
Anna: Galletas.  
Anna: ¿Así que no come niños?  
Aprendiz: ¿Es eso lo que van diciendo sobre mí ahora?  
Anna: Sí. ¡No!  
Anna: Bueno... lo siento.  
Aprendiz: Entonces, ¿qué os hace sumergiros en las profundidades del bosque hasta el hogar de un supuesto devorador de niños?  
Anna: Iba en busca de ayuda para mi hermana, pero parece que estoy un poco perdida.  
Aprendiz: Bien, os invito a quedaros tanto tiempo como deseéis.  
Aprendiz: Os aseguro que las galletas están deliciosas. Y están hechas con harina.  
Anna: ¿Queréis azúcar?

Garfio: Bien, Swan, ¿qué te parece?  
Emma: Está bien que no sea el restaurante de la abuelita.  
Garfio: Solo te he visto ir una vez de cita y fue con un mono volador.  
Garfio: He pensado que tenía que superarlo.  
Emma: Puso el listón muy alto.  
Emma: Se me declaró aquella noche.  
Garfio: También intentó matarte.  
Emma: Sí.  
Emma: Eso también.  
Garfio: ¿Te apetece beber algo?  
Emma: Esta noche, no.  
Garfio: ¿Por qué, nena?  
Garfio: ¿Te preocupa encontrarme incluso más irresistible tras varios tragos?  
Emma: No.  
Emma: Quiero estar sobria esta noche por si la reina de las nieves decide fastidiar nuestra cita.  
Garfio: Sigues creyendo que está aquí por algo que tiene que ver contigo.  
Emma: No lo creo. Lo sé. Esta tarde había un charco al lado de mi coche.  
Garfio: ¿Un charco? ¿Y eso que prueba? Escúchame, Swan, no te he traído para que te preocupes por la reina de las nieves, sino para que pases un buen rato.  
Will: Oh, Mierda. ¿Qué hace aquí la sheriff?  
Will: Lo siento, gracias. ¡Oh! ¡Oh dios! ¿Te encuentras bien, tío? Toma tu vaso.  
Garfio: Pídele disculpas a la dama, camarada.  
Emma: Killian, oye, no pasa nada.  
Emma: ¡Tú!  
Emma: Eres el ladrón que se escapó de la heladería.  
Emma: No.  
Emma: No lo voy a hacer.  
Emma: Tenemos una cita.  
Emma: No voy a dejar que un insignificante ladrón de pacotilla lo arruine.  
Emma: Y además, hay un muro de hielo rodeando la ciudad, no podrá escapar.  
Emma: Le encontraré, pero no va a arruinarnos la noche.  
Emma: ¿Killian?  
Emma: Oye.  
Emma: Escúchame. No te preocupes.  
Emma: Solo ha sido una copa de vino.  
Garfio: Lo siento, nena.  
Garfio: No sé lo que me ha pasado.

Henry: ¿Ojo de tritón?  
Henry: ¿Escama de dragón? ¿Lengua de víbora? ¿Estómago de lagarto?  
Regina: Cuidado Henry, a no ser que quieras pasar tu adolescencia convertido en un sapo.  
Henry: ¿Cuál de estos va a descongelar a Marian?

Regina: Ninguno.  
Regina: No creo que tenga algo tan poderoso como para contrarrestar la magia de la reina de las nieves.  
Henry: ¿Es porque Robin Hood todavía está enamorado de ti?  
Regina: ¿Quién te ha dicho eso?  
Henry: Nadie.  
Henry: Pero sé cómo funcionan estas cosas.  
Henry: Sé que su beso de amor no funcionó con Marian porque él todavía te quiere.  
Henry: Pero ¿no es eso algo bueno?  
Henry: Deberías estar contenta.  
Regina: En este caso Henry, me temo que todavía eres demasiado joven para entenderlo.

Emma: No ha estado mal.  
Emma: Has conseguido que me olvide de que una malvada reina de las nieves ha sitiado Storybrooke.  
Garfio: Me preocupaba que nuestro roce con ese ladrón empañase la cita.  
Garfio: Siento haber reaccionado así.  
Emma: Eh.  
Emma: No te preocupes.  
Emma: ¿Quieres pasar a tomarte un café con mis padres, un recién nacido y una heladera humana?  
Emma: Necesito tener mi propio piso.  
Garfio: Supongo que tendremos que esperar a la próxima vez.  
Emma: ¿La próxima vez? No recuerdo habértelo pedido.  
Garfio: Porque es me toca a mí hacerlo  
Garfio: ¿Saldrías conmigo de nuevo?  
Emma: De acuerdo.  
Emma: Buenas noches, Killian.  
Garfio: Buenas noches.  
Mary Margaret: ¿Qué tal ha ido?  
Emma: Todavía estáis despiertos.  
Mary Margaret: Queremos que nos lo cuentes todo.  
David: Solo para que conste, algunos no queremos saberlo todo.  
Mary Margaret: ¿Qué tal el restaurante?  
Mary Margaret: ¿Habéis ido algún sitio después?  
Mary Margaret: ¿Ha habido beso de buenas noches?  
David: Esa, por ejemplo, es una de las cosas que no quiero saber.  
Emma: Realmente necesito mi propio piso.  
Emma: Hasta mañana.  
Mary Margaret: Parece feliz.  
David: Supongo que Garfio ha cambiado de verdad.  
Emma: Os oigo.

BIBLIOTECA

CERRADO

Will: Oh, eso ya lo veremos.

Garfio: Diablos.

Will: Eso digo yo.

Will: ¿Tú otra vez?

Garfio: He sido un pirata el tiempo suficiente como para saber que ahí dentro no hay nada de valor.

Will: Eso es lo que tú crees.

Garfio: Estás borracho, camarada.

Garfio: Vete a casa.

Will: Suéltame, tío.

Will: ¿Qué te pasa, tío?

Garfio: Como cuentas algo sobre lo que ha ocurrido, eres hombre muerto.

Garfio: El maldito cocodrilo tenía razón.

ANTICUARIO

Rumpelstiltskin: ¿Se lo vertiste en el té?

Anna: Tal como me pediste.

Rumpelstiltskin: ¿Y se lo bebió?

Anna: Hasta la última gota.

Rumpelstiltskin: ¡Bien!

Rumpelstiltskin: ¡Entonces vivirá!

Anna: Genial, ¿ahora puedes decirme porque mis padres... Espera, ¿qué?

Anna: ¿Qué quieres decir con "vivirá"?

Rumpelstiltskin: Vivirá porque se ha bebido el antídoto que le diste.

Anna: ¿Antídoto? ¿Para qué?

Rumpelstiltskin: Eh, veneno.

Anna: Pensaba que eso era veneno.

Rumpelstiltskin: ¡No!

Rumpelstiltskin: ¡El veneno se lo tomó ayer!

Rumpelstiltskin: Lo que tú tenías era el antídoto.

Anna: No se lo di.

Rumpelstiltskin: Y ¿por qué no?

Rumpelstiltskin: Teníamos un trato.

Anna: Necesitamos más antídoto.

Anna: Hay que volver a la cabaña.

Anna: Tenemos que salvarle.

Rumpelstiltskin: Me temo que ya es tarde para eso, querida.

Rumpelstiltskin: Debiste hacerme caso cuando tuviste ocasión.

Anna: Tiene que estar por algún lado.

Rumpelstiltskin: ¡Cuidado, no lo vayas a pisar!

Anna: Tenemos que encontrarle.  
Anna: Tienes que volver transformarlo en humano.  
Rumpelstiltskin: Oh, pero no puedo, querida.  
Anna: ¿Por qué no?  
Rumpelstiltskin: Porque no quiero.  
Rumpelstiltskin: Estaba protegiendo algo que necesito.  
Anna: Tú eres quien lo envenenó.  
Anna: Entonces, ¿por qué me diste un antídoto si le querías transformar en un ratón?  
Rumpelstiltskin: Todo esto no tenía nada que ver con él.  
Rumpelstiltskin: Sino contigo.  
Anna: ¿Ha sido una prueba?  
Rumpelstiltskin: Y la has pasado con creces.  
Rumpelstiltskin: Verás, él es solo la primera línea de defensa.  
Rumpelstiltskin: Lo que protege está a su vez cautelado por un encantamiento, un hechizo que solo puede romper alguien que haya sido tentado por su oscuridad interior y se haya apartado de ella, alguien como tú.  
Rumpelstiltskin: Sabía que no lo harías.  
Rumpelstiltskin: Sabía que verías lo mejor en el anciano.  
Anna: Nunca me he enfrentado a mi oscuridad interior.  
Rumpelstiltskin: ¿Cómo?  
Anna: En cuanto vi al anciano, supe lo que debía hacer.  
Anna: Nunca haría daño a nadie para conseguir lo que quiero.  
Anna: Elsa no querría.  
Anna: Así que nunca me ha tentado esa oscuridad interior de la que hablas.  
Anna: De hecho, no creo la tenga.  
Anna: Al contrario que tú, soy una buena persona.  
Rumpelstiltskin: Entonces, querida, espero que disfrutes pasando el resto de tu vida encerrada en mi torre.  
Rumpelstiltskin: Era parte del trato.  
Anna: Pero tengo que volver con Elsa.  
Rumpelstiltskin: Entonces nunca deberías haberte marchado de casa.  
Rumpelstiltskin: Imagina lo culpable que se sentirá ella cuando no regreses a casa tras tu viaje, un viaje que emprendiste solo por ella.  
Rumpelstiltskin: Al final se convertirá en el monstruo que todo el mundo cree que es.  
Rumpelstiltskin: Supongo que se cancela la boda  
Anna: No.  
Anna: Rómpele.  
Anna: ¡Rompe el contrato ahora mismo!  
Rumpelstiltskin: No puedo hacer eso, querida.  
Rumpelstiltskin: No, me temo que solo puedes evitar tu destino matándome.  
Rumpelstiltskin: Y ambos sabemos que eres demasiado buena.

Rumpelstiltskin: Hazlo.  
Rumpelstiltskin: Vamos. Adelante  
Rumpelstiltskin: Atraviésame.  
Rumpelstiltskin: Hazlo.  
Rumpelstiltskin Adelante.  
Rumpelstiltskin: ¡Hazlo!  
Rumpelstiltskin: Hazlo.  
Rumpelstiltskin: ¡Que lo hagas!  
Rumpelstiltskin: Quizá nunca has pensado en envenenar al anciano, pero acabas de plantearte matarme.  
Rumpelstiltskin: Y ahora tengo justo lo que necesito, la lágrima de alguien que ha afrontado su oscuridad interior y la ha rechazado.  
Rumpelstiltskin: Todo lo que necesitaba era el amor a tu hermana.  
Anna: Debí darme cuenta.  
Anna: Debí darme cuenta en el momento en el que te conocí que eres un monstruo.  
Anna: Tomas lo más preciado en este mundo, el amor, y lo conviertes en un arma.  
Rumpelstiltskin: El amor es un arma, querida.  
Rumpelstiltskin: Siempre lo ha sido.  
Rumpelstiltskin: Solo que poca gente sabe empuñarla.

Garfio: Tenías razón.  
Señor Gold: Sal del coche.  
Garfio: Ya no quiero esta mano infernal.  
Garfio: Está apoderándose de mi  
Señor Gold: Deberías haber hecho caso a mis advertencias cuando te las ofrecí.  
Garfio: No puedo controlarla.  
Garfio: Quítame esta cosa antes de que haga algo de lo que te arrepentirás.  
Señor Gold: ¿Me estás amenazando?  
Garfio: Tú lo has dicho, camarada.  
Garfio: Quítamela o Bella descubrirá que la daga que tiene es tan falsa como tu nueva actitud.  
Señor Gold: ¿Lo es?  
Garfio: ¿Es qué?  
Señor Gold: Falsa.  
Garfio: Si no lo fuese, no me hubieras entregado la mano.  
Señor Gold: Tras nuestro trato, cambié la daga por la verdadera.  
Garfio: Estás mintiendo.  
Señor Gold: ¿De veras?  
Señor Gold: Creo que has perdido la ventaja.  
Señor Gold: Así que si te quieres deshacer de esa mano y recuperar esto, solo hay un modo de que obtengas mi ayuda.

Garfio: Maldita sea.  
Garfio: ¿Qué quieres?  
Señor Gold: Todo a su debido tiempo.  
Garfio: ¿Tan estúpido me crees como para aceptar sin conocer las condiciones?  
Garfio: Encontraré otro modo de deshacerme de esta maldita mano.  
Señor Gold. Me temo que del dicho al hecho hay gran trecho.  
Señor Gold: Te re Coloqué la mano con mi magia y solo ella podrá quitártela.  
Señor Gold: Debiste haber aprendido la primera vez que intentaste clavarme ese garfio, que nunca funciona.  
Garfio: No he sido yo.  
Señor Gold: Estas perdiendo el control, querido.  
Señor Gold: La próxima vez podrías hacerle algo a alguien que no se pueda recuperar tan fácilmente.  
Garfio: Acepto el trato.  
Garfio: Haré lo que sea.  
Señor Gold: Oh, me encanta cuando dicen eso.  
Señor Gold: Reúnete conmigo en el muelle mañana por la mañana, capitán.  
Señor Gold: Tenemos trabajo.

Emma: Lo sabía.  
Emma: ¿¡Por qué narices me estás siguiendo?!  
Emma: ¡Eh!  
Emma: ¡Alto!  
Emma: ¿Pero qué...?  
Emma: Ahora no es buen momento.  
Bella: Emma, necesito que vengas a la biblioteca.  
Bella: Tenemos un problema.

Señor Gold: Buenos días, capitán.  
Señor Gold: Confío en que estés listo.  
Garfio: Estoy preparado para pagar el precio y acabar con esto.  
Señor Gold: Bien.  
Garfio: ¿Qué vamos a hacer con eso?  
Señor Gold: Esto va a ayudar a encontrar a un viejo amigo.  
Señor Gold: Después de ti.

Anna: Te he ayudado a conseguir lo que querías, dame lo que me prometiste.  
Anna: Háblame de mis padres.  
Rumpelstiltskin: Bien, querida, el rey y la reina de Arendelle aparecieron en mi puerta con un pequeño problema, tu hermana.  
Rumpelstiltskin: Querían algo que arrebatare sus poderes para siempre.  
Anna: Mis padres querían a Elsa.  
Rumpelstiltskin: Más bien parecía que le tenían miedo.  
Rumpelstiltskin: Es una línea tan fina, tan fácil de cruzar.

Rumpelstiltskin: Debiste de haberlo sabido.

Rumpelstiltskin: Siempre desearon que hubiese nacido un poco más... normal.

Anna: ¿Encontraron lo que buscaban?

Rumpelstiltskin: Me temo que no.

Rumpelstiltskin: Nadie podía conseguir ese tipo de magia, hasta ahora.

Anna: Así que eso es lo que hace la caja.

Rumpelstiltskin: La caja no, sino lo que contiene, un sombrero confeccionado por un brujo hace miles de años con el propósito de robar poderes mágicos y salvaguardado desde entonces por su aprendiz.

Anna: ¿Qué pretendes hacer con él?

Rumpelstiltskin: Cuando el sombrero recolecte todo el poder ilícito y esté completamente cargado, seré imparable.

Anna: Pensaba que el señor oscuro ya era imparable.

Rumpelstiltskin: Existen límites, aunque insignificantes.

Anna: No.

Anna: No puedes hacerlo.

Anna: Ese ratón... ese aprendiz, dedicó su vida a mantenerlo alejado de personas como tú.

Rumpelstiltskin: Lástimas que no esté aquí para pararme.

Anna: ¿Qué pasa si sí que lo está?

Anna: ¡No des ni un paso más!

Anna: Espera, ¿No te acercas solo porque te lo he dicho?

Anna: Ahora lo entiendo.

Anna: Mientras tenga este cuchillo ondulado, tienes que hacer lo que te diga, ¿verdad?

Rumpelstiltskin: Sí.

Rumpelstiltskin: Así es como funciona.

Anna: ¿Este es uno de los límites de los que hablabas?

Anna: ¿Por eso quieres el sombrero? ¿Para librarte del control de esta daga?

Anna: Contesta.

Rumpelstiltskin: Para liberarme del control y conservar mi poder.

Rumpelstiltskin: Sí.

Anna: No te puedo dejar salir de aquí con eso.

Anna: Así que dame la caja, por favor.

Rumpelstiltskin: Recuerda, querida, que no puedes retener esa daga por siempre, y no querrás estar en el otro lado cuando la recupere.

Anna: Entonces te ordeno nos envíes a mí y a esta caja a mi casa, a Arendelle.

Rumpelstiltskin: Que así sea.

Anna: Espera.

Anna: Y jamás podrás hacerme daño.

Anna: Ni a mi hermana.

Anna: Y tienes que volver a convertir al ratón en humano.

Rumpelstiltskin: De acuerdo.

Anna: Muy bien, ahora estoy lista.

Garfio: ¿A quién nos lleva nuestro peculiar guía?  
Señor Gold: Hasta alguien que me traicionó hace mucho tiempo.  
Señor Gold: Y hoy va a pagar el precio.  
Señor Gold: ¿Qué tal, viejo amigo?  
Señor Gold: Capitán, por favor, haz que nuestro invitado tome asiento.  
Aprendiz: Lo tienes.  
Señor Gold: ¿Acaso lo dudabas?  
Aprendiz: Todo ser oscuro lo ha intentado, pero todos fracasan.  
Señor Gold: Quizá ya es hora de renovar el dicho.  
Aprendiz: Puede que poseas el sombrero, pero ambos sabemos que jamás conseguirás el poder necesario para hacer lo que te propones.  
Señor Gold: Oh, lo haré.  
Señor Gold: Pero, desafortunadamente, no estarás aquí para verlo.  
Aprendiz: ¡No!  
Garfio: ¿Adónde diablos ha ido?  
Señor Gold: Justo donde lo necesito.

Kristoff: Vamos.  
Kristoff: ¿Solo una? No pongas esa cara Sven.  
Kristoff: Te encantan las zanahorias.  
Kristoff: ¿Qué te ocurre?  
Anna: Tal vez me echaba de menos  
Kristoff: No tanto como yo.  
Kristoff: Sven, ahora no.  
Kristoff: ¿Qué sucede?  
Kristoff: Me di un baño esta mañana, lo juro.  
Anna: No.  
Anna: No, hueles muy bien.  
Anna: Es solo que mi misión no ha ido como planeé.  
Kristoff: ¿Así que se marcharon por Elsa?  
Anna: Subieron a ese barco porque tenían miedo de ella.  
Anna: Querían cambiarla.  
Anna: Buscaban un modo de arrebatarle sus poderes. Con esto.  
Kristoff: Eso es...  
Anna: ¿Horrible?  
Anna: ¿Terrible? ¿La peor noticia que te puedan dar y querrías que el mundo se terminara ahora mismo?  
Kristoff: Iba a decir "malo" pero sí, lo que has dicho.  
Kristoff: ¿Qué le vas a decir?  
Anna: No... No lo sé.

Garfio: Bien.  
Garfio: Hemos acabado.

Garfio: He cumplido nuestro trato.  
Garfio: Ahora, quítamela.  
Señor Gold: Nuestro trato aun no está completo.  
Garfio: Yo diría que sí.  
Garfio: Ya no me puedes controlar, camarada.  
Garfio: Acabo de verte usar la daga verdadera, así que sé que estás mintiéndole a Bella.  
Garfio: Ya no tienes nada contra mí.  
Señor Gold: La grabación de seguridad de la casa en la que acabamos de estar.  
Señor Gold: ¿Cómo crees que reaccionará la señorita Swan cuando descubra lo que le has hecho a ese pobre anciano?  
Garfio: Sé cómo funciona ese aparato.  
Garfio: Y si aparezco yo, también tú.  
Señor Gold: Ahora ya no estoy.  
Señor Gold: Pero tú sí.  
Garfio: Hice lo que me pedías solo porque quería deshacerme de esta mano maldita, para ser una mejor persona.  
Garfio: Emma lo entenderá.  
Señor Gold: ¿Incluso cuando descubra la verdad?  
Garfio: ¿Qué verdad?  
Señor Gold: Que, en realidad, esta mano no está maldita.  
Garfio: No, pero tú dijiste...  
Señor Gold: Tú tenías razón.  
Señor Gold: El ser oscuro miente.  
Señor Gold: El ser oscuro engaña.  
Garfio: Esta mano no es más que un simple trozo de carne.  
Señor Gold: Lo único que ha hecho es darte permiso, permiso para ser el hombre que realmente eres, no un perrito persiguiendo el objeto de sus deseos, sino el despiadado pirata que no se detiene ante nada para obtener lo que quiere.  
Señor Gold: Te he hecho un favor.  
Señor Gold: Te he ayudado a recordar la oscuridad que hay en tu interior.  
Garfio: Entonces sabrás que esa oscuridad no tendrá inconveniente en atravesarle el corazón a Bella.  
Señor Gold: Si vas a por mi amor, te aseguro que perderás el tuyo.  
Señor Gold: Amenazaste mi matrimonio, trataste de destruir lo único que me importaba en la vida y, por ello, estarás en deuda conmigo hasta que mueras.  
Garfio: ¿Qué pasa si estoy decidido a arrastrarte conmigo?  
Señor Gold: Creo que te conozco mejor que tú a ti mismo, querido.  
Señor Gold: Así que aquí estamos, capitán, como socios.  
Señor Gold: Creo que vamos a pasarlo muy bien.

Will: ¡Maldita sea!

Emma: Buenos días, corazón.

Emma: ¿Vas a decirme por qué te colaste en la biblioteca anoche?

Will: ¿La que? Ah, ¿eso es lo que era ese lugar? Creí que era un bar de mala muerte.

Emma: Vale, lo pillo, cada lugar necesita tener al tonto del pueblo, pero tu pequeña hazaña me distrajo de una investigación importante e interrumpió mi noche libre.

Emma: Así que empieza a hablar.

Lo último que recuerdo es huir de ti y luego celebré mi fuga con una buena botella de whiskey.

Emma: ¿Lo celebraste con tus amigos? ¿Alicia y el conejo blanco?

*Alicia en el país de las maravillas*

Emma: Tenías esto contigo en la biblioteca

Emma: Y esto estaba en tu bolsillo.

Emma: ¿Significa algo para ti?

Will: No. Absolutamente nada.

Emma: ¿Y qué me dices de tu ojo?

Emma: ¿Pudiste ver a quien te hizo ese morado?

Will: Esa es una pregunta interesante.

Emma: ¿Dónde estabas?

Garfio: Lo siento, nena.

Garfio: Acabo de recibir tu mensaje.

Emma: No pasa nada.

Emma: Dame un minuto.

Emma: Estabas a punto de decirme quién te hizo ese moratón.

Will: Es un misterio para mí. Sabes lo mismo que yo. Debió de ser una gran fiesta, ¿eh?

Emma: Bien, si recuerdas algo, ya sé dónde encontrarte.

Will: ¿Vas a dejarme aquí porque me colé en una maldita biblioteca?

Emma: Porque me fastidiaste la cita.

Emma: Que, a pesar de la interrupción, fue bastante bien.

Emma: ¿Qué diablos le ha pasado a tu mano?

Garfio: Parece que la magia del ser oscuro no era como pensaba.

David: Emma, tengo que comentarte una cosa.

Emma: Qué sea rápido.

Emma: Quiero ir tras la reina de las nieves antes de que el rastro se enfríe.

David: El nombre que la reina de las nieves ha estado usando en Storybrooke, Sarah Fisher, no aparece por ninguna parte en el registro de empadronamiento.

Emma: ¿Eso qué quiere decir?

Emma: Que tienes razón. No está aquí a causa de una maldición.

Emma: Entonces, ¿cómo llegó aquí? ¿Qué narices quiere de mí?

Henry: Mamá.

Henry: ¿Cómo va?

Regina: Nada nuevo por ahora.

Henry: Mira, puede que no entienda bien lo que pasa entre Robin Hood y tú, pero hay algo que entiendo mejor que nadie, la operación mangosta.

Regina: ¿El cuento?

Henry: Encontraremos al autor y haremos que lo cambie.

Henry: Creo que sé quién puede tener todas las respuestas que buscamos.

Regina: ¿Quién?

Henry: Mi abuelo.

Regina: ¿David?

Henry: Mi otro abuelo, el señor Gold.

Henry: Todo el mundo sabe que Rumpelstiltskin no tiene un final feliz, pero mírale ahora.

Henry: Se acaba de casar con Bella.

Henry: Tiene que haber descubierto cómo cambiar su historia, lo que significa que quizá sabe quién escribió el libro.

Regina: Soy la última persona a quien le contaría algo así.

Henry: Por eso lo voy a descubrir por ti.

Regina: ¿Cómo?

Henry: Infiltrándome.

Señor Gold: ¿Un trabajo?

Henry: Ya sabes, después del colegio y los fines de semana.

Henry: Ahora que mi padre no está, me he dado cuenta de que tú eres lo más cercano que tengo a él... Pero si no quieres que esté aquí...

Señor Gold: No, está bien.

Señor Gold: Algún día a la semana.

Señor Gold: Pero has de mantenerte alejado de la trastienda y no puedes tocar nada sin permiso.

Señor Gold: Puedes ser mi aprendiz.

Henry: ¿Qué hace un aprendiz?

Señor Gold: Muchas, muchas cosas.

Señor Gold: Primero, puedes empezar barriendo el suelo.