

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2024-2025

**Estudi comparatiu entre el doblatge i la subtitulació en
la sèrie *Only murders in the building***

**Marina Canyada Palacios
1634928**

**TUTOR/A
EDUARD BARTOLL**

Barcelona, 30 de maig de 2025

UAB
**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Dades del TFG

Títol: Estudi comparatiu entre el doblatge i la subtitulació en la sèrie *Only murders in the building*

Estudio comparativo entre el doblaje y la subtitulación en la serie *Only murders in the building*

Comparative study between dubbing and subtitling in the series *Only murders in the building*

Autor/a: Marina Canyada Palacios

Tutor/a: Eduard Bartoll

Centre: Facultat de Traducció i d'Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona

Estudis: Grau de Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2024-2025

Paraules clau

Estudi comparatiu, doblatge, subtitulació, traducció audiovisual, traducció, *Only murders in the building*, humor, veus superposades, audiodescripció.

Estudio comparativo, doblaje, subtitulación, traducción audiovisual, traducción, *Only murders in the building*, humor, voces superpuestas, audiodescripción.

Comparative study, dubbing, subtitling, audiovisual translation, translation, *Only murders in the building*, humour, voice-over, audio description.

Resum

Aquest treball és un estudi per investigar les diferències entre el doblatge i la subtitulació, basat en una sèrie de televisió titulada *Only murders in the building*. D'aquesta manera, es mostraran diàlegs de la sèrie per tal de demostrar les dissemblances entre el doblatge i la subtitulació en la traducció audiovisual. La hipòtesi inicial és que la subtitulació és sempre més fidel que el doblatge en la traducció audiovisual. No obstant això, gràcies a la recerca d'aquest treball he constatat que pot dependre de diversos factors, com el context, el cas en concret i l'audiència meta. He observat que cada modalitat està sotmesa a restriccions que s'han de tenir en compte abans de traduir i que la fidelitat no sempre és el més important en una traducció, sobretot si es tracta d'una adaptació que inclou humor.

Este trabajo es un estudio para investigar las diferencias entre el doblaje y la subtitulación, basado en una serie de televisión titulada *Only murders in the building*. De esta manera, se mostrarán diálogos de la serie para demostrar las disimilitudes entre el doblaje y la subtitulación en la traducción audiovisual. La hipótesis inicial es que la subtitulación es siempre más fiel que el doblaje en la traducción audiovisual. Sin embargo, gracias a la investigación de este trabajo he constatado que puede depender de varios factores, como el contexto, el caso en concreto y la audiencia meta. He observado que cada modalidad está sometida a restricciones que se deben tener en cuenta antes de traducir y que la fidelidad no siempre es lo más importante en una traducción, sobre todo si se trata de una adaptación que incluye humor.

This work is a study to research the differences between dubbing and subtitling, based on a TV-show called *Only murders in the building*. Thus, the dialogues will be shown to demonstrate the dissimilarities between dubbing and subtitling in audiovisual translation. The initial hypothesis is that subtitling is always more faithful than dubbing in audiovisual translation. However, thanks to the investigation of this work I have found that it may depend on several items, such as the context, the specific case, and the target audience. I have observed that each modality is subject to restrictions that must be considered before translating and that fidelity is not always the most important thing in a translation, especially if it is an adaptation that includes humour.

ÍNDIX DE CONTINGUTS

1. Introducció.....	6
2. Traducció audiovisual.....	8
2.1. Subtitulació.....	10
2.1.1. <i>Procés de subtitulació</i>	11
2.1.2. <i>Classificació dels subtítols</i>	13
2.2. Doblatge	16
2.2.1. <i>Procés d'elaboració del doblatge</i>	17
2.2.2. <i>Dificultats específiques del doblatge</i>	20
3. Altres modalitats de traducció audiovisual.....	23
3.1 Veus superposades	23
3.2. Audiodescripció	24
4. <i>Only murders in the building</i>	26
5. Doblatge i subtitulació a <i>Only murders in the building</i>	28
6. Humor en la traducció audiovisual.....	43
6.2. Humor en la sèrie <i>Only murders in the building</i>	46
7. Conclusions	57
8. Bibliografia.....	60

ÍNDIX DE FIGURES, TAULES I EXEMPLES

Índex de figures

Figura 1. Els continguts audiovisuals.....	8
Figura 2. Tipus de subtítols lingüístics.....	13
Figura 3. Audiència diària	27

Índex de taules

Taula 1. Segmentació d'un fragment del capítol 1 d' <i>Only murders in the building</i> de la tercera temporada.	12
Taula 2. Fragment de traducció d'un diàleg.	18

Índex d'exemples

Exemple pràctic 1. Temporada 1 Episodi 2 [00:52]	29
Exemple pràctic 2. Temporada 1 Episodi 2 [01:06]	30
Exemple pràctic 3. Temporada 1 Episodi 2 [04:25]	31
Exemple pràctic 4. Temporada 1 Episodi 2 [06:47]	32
Exemple pràctic 5. Temporada 2 Episodi 7 [18:47]	33
Exemple pràctic 6. Temporada 2 Episodi 10 [06:48]	34
Exemple pràctic 7. Temporada 2 Episodi 10 [25:03]	35
Exemple pràctic 8. Temporada 4 Episodi 1 [07:32]	36
Exemple pràctic 9. Temporada 3 Episodi 1 [10:39]	37
Exemple pràctic 10. Temporada 3 Episodi 3 [05:36]	38
Exemple pràctic 11. Temporada 4 Episodi 3 [03:42]	39
Exemple pràctic 12. Temporada 4 Episodi 4 [14:27]	40
Exemple pràctic 13. Temporada 4 Episodi 5 [07:05]	41
Exemple pràctic 14. Temporada 1 Episodi 2 [05:47]	46
Exemple pràctic 15. Temporada 2 Episodi 1 [19:39]	48
Exemple pràctic 16. Temporada 2 Episodi 3 [08:36]	49
Exemple pràctic 17. Temporada 2 Episodi 5 [06:11]	50
Exemple pràctic 18. Temporada 1 Episodi 1 [15:06]	51
Exemple pràctic 19. Temporada 3 Episodi 5 [02:12]	53
Exemple pràctic 20. Temporada 4 Episodi 5 [16:21]	54
Exemple pràctic 21. Temporada 4 Episodi 5 [11:00]	55

1. Introducció

Actualment, al mercat audiovisual existeixen videojocs i plataformes on es poden trobar sèries, documentals, pel·lícules i curtmetratges d'arreu, on el doblatge i els subtítols estan presents. És un món que està en creixement i on els traductors poden trobar una sortida al món laboral.

El tema d'aquest treball és la comparativa entre el doblatge i la subtitulació a la sèrie humorística *Only murders in the building*. Així, es compararan el doblatge i la subtitulació de l'anglès al castellà amb la versió original.

Only murders in the building consta de 40 capítols i és una barreja de comèdia i misteri que capta l'atenció de l'espectador des del primer moment. Ubicada a Nova York, tracta de tres personatges principals (una dona jove i dos senyors de mitjana edat) que decideixen investigar un assassinat que ha tingut lloc al seu bloc de pisos. Gràcies als tres personatges principals, ha aconseguit una audiència tant jove com adulta. A més, ha estat aclamada per la crítica, ja que ha estat nominada en diverses ocasions i ha guanyat molts premis des que es va estrenar la primera temporada.

He escollit aquesta sèrie en concret per dos motius: normalment jo sempre em fixo en com se subtitula qualsevol contingut audiovisual per veure la labor del traductor, i mentre mirava *Only murders in the building* em vaig adonar que hi havia moltes diferències entre el doblatge i la subtitulació. La segona raó es deu al fet que és una sèrie d'humor, un dels aspectes més complexos de traduir. Per això em vaig decantar per aquesta i no per una altra, ja que consta d'un humor peculiar i característic difícil de traduir.

He escollit aquest tema perquè sempre m'ha cridat l'atenció la traducció audiovisual, sempre he volgut saber com s'ho fa un traductor per subtitular una pel·lícula, quins són els passos a seguir, les limitacions, els avantatges i inconvenients... I el doblatge sempre ha representat un dubte, atès que mai he entès per què en molts casos es perden matisos importants que fan que la resta de contingut manqui de sentit. O bé les veus, que m'han creat prejudicis sobre aquesta modalitat, ja que solen ser poc realistes i poc afines a l'edat actual de l'actor original. Per això el doblatge em sol generar més desconfiança que la subtitulació.

Els objectius d'aquest treball són determinar quines tècniques i estratègies de traducció audiovisual s'han emprat en la subtitulació i doblatge al castellà, centrant-se també en els aspectes humorístics de la sèrie. A més, un altre dels objectius és comparar

l'humor en ambdues modalitats de traducció, comprovant si afecta la càrrega humorística de la sèrie. Altrament, m'agradaria investigar més a fons el món audiovisual per poder entendre les decisions preses pel traductor a l'hora de traduir certs diàlegs.

La meva hipòtesi inicial és que la subtitulació és sempre més fidel que no pas el doblatge, perquè afirmo que els subtítols poden captar matisos que la versió doblada no recull. Per això, presentaré diferents exemples de la sèrie en els quals es poden observar la versió original i els canvis que s'han produït, tant al doblatge com a la subtitulació.

La metodologia que s'ha seguit en aquest estudi és, en primer lloc, la recollida d'informació sobre la traducció audiovisual, exposant les diferents modalitats però enfocant-se en la subtitulació i el doblatge. Concretament, es mostren els paràmetres i el procés de subtitulació i doblatge, les dificultats específiques de cada modalitat i l'humor a la traducció audiovisual. En segon lloc, s'ha recollit informació sobre la sèrie *Only murders in the building*, a través de visualitzar cada capítol i escollir aquells fragments que es consideren més rellevants, per presentar la complexitat traductològica d'aquest contingut audiovisual. En tercer i últim lloc, s'exposa la part pràctica a través dels exemples de la sèrie *Only murders in the building*. En aquesta part del treball es presenta un exemple amb el diàleg original junt amb la subtitulació i el doblatge fets pel traductor corresponent. Mitjançant la teoria emprada, posaré en pràctica la comparativa entre les dues modalitats, mostrant les similituds i les diferències dels diferents casos i en alguns exemples es proporciona una opció alternativa, sempre respectant els paràmetres exigits de cada modalitat.

Aquest treball em permetrà examinar la labor del traductor en aquesta sèrie en concret, argumentant el perquè de les decisions de traducció i reflexionar sobre la fidelitat de l'original, un precepte molt important en el món de la traducció.

2. Traducció audiovisual

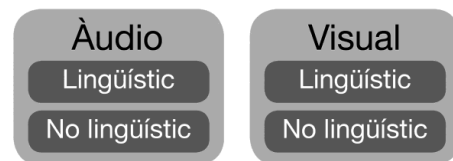
Des de fa molt de temps que la traducció audiovisual es contemplava com a una modalitat d'adaptació i no de traducció. Per això alguns no la consideraven objecte d'estudi, i altres que sí que la contemplaven com a una traducció diferent. La restringien pel simple fet que el seu missatge, en comptes de ser escrit, és acústic i visual (Bartoll, 2015).

Aquest tipus de traducció es basa en els components sonors o acústics i els visuals i pot incloure “elements lingüístics (o verbals) o no lingüístics (o no verbals)” (Matamala, 2019: 10), tal com es pot veure a la figura 1. Els components sonors lingüístics es constitueixen de “monòlegs o narracions, diàlegs i lletres de cançons” (Matamala, 2019: 10) i els components sonors no lingüístics es constitueixen de “la música, els sorolls ambientals, els efectes especials sonors, i sons paralingüístics com rialles, esternuts, estossecs o plors, entre d'altres” (Matamala, 2019: 10).

Com que la traducció audiovisual transmet un missatge a través del canal visual i acústic, això fa que sigui tan complexa, ja que de manera simultània s'expressa una varietat d'informació com per exemple, la “visual, sonora, icònica, musical...” (Alsina i Herreros, 2015: 3). Segons Orero (citat per Alsina i Herreros, 2015), és la modalitat de traducció en la qual el text, de principi a fi, pateix la variació més gran, sent modificat i manipulat pel traductor.

Encara que durant el pas del temps no hagi estat una traducció gaire estudiada, és una de les que més es fan servir actualment (Ruiz i Yamuza, 2015). Tenint en compte que la societat se situa en un entorn on la comunicació és crucial, aquesta és un mitjà necessari per informar sobre tota mena de contingut audiovisual (Ruiz i Yamuza, 2015), el qual ja no es presenta només a la televisió o al cinema. Des de l'aparició de la tecnologia ha augmentat el volum de la traducció audiovisual si es compara amb altres traduccions: tots els serveis de *streaming* i tant les cadenes públiques com privades, entre altres, influeixen en el creixement de la traducció audiovisual (Bartoll, 2015). La tecnologia està sotmesa a un canvi continu i això comporta eines innovadores, més maneres de traducció i una gran varietat de contingut audiovisual per traduir (Serban, Matamala i Lavour, 2011). Els discs òptics també han contribuït en la transformació de la traducció audiovisual, entre

Figura 1. Els continguts audiovisuals.



Extret de *Accessibilitat i traducció audiovisual*, Matamala (2019)

ells el DVD, el CD i el Blu-ray. Aquest tipus de gravacions d'emmagatzematge arreglaven diferents subtítols i pistes d'àudio de doblatge en un sol disc (Bolaños, 2025).

Amb aquesta nova era de la tecnologia, es creu que la traducció audiovisual va aparèixer recentment, però no és així (Bartoll, 2012). Amb l'arribada del cinema el 1890 els primers subtítols rebien el nom d'intertítols, els quals s'empraven en el cinema mut per situar l'acció o detallar alguns elements de la pel·lícula (Bolaños, 2025). Per tant, es pot dir que fa uns cent anys que està present (Bartoll, 2012). El 1920 el cinema es va transformar i va afegir sons i bandes sonores a les pel·lícules, creant complicacions a l'hora de traduir-les. Per tal que els diàlegs arribessin a tothom i es poguessin distribuir internacionalment, les empreses van introduir altres opcions com el doblatge i la subtitulació (Bolaños, 2025).

Al llarg dels anys la traducció audiovisual ha tingut diferents noms: “traducció de pel·lícules, traducció de pel·lícules i televisió, comunicació cinematogràfica, traducció multimèdia, doblatge i subtitulació, etc.” (Alsina i Herreros, 2015: 3) o bé també se la coneix com a traducció cinematogràfica, traducció en pantalla, traducció fílmica, doblatge de pel·lícules, traducció restringida, fins a arribar a l'anomenada traducció audiovisual (Chaume, 2004).

Segons Matamala (2019) sovint la traducció audiovisual s'associa a diferents modalitats, que són la subtitulació, el doblatge i les veus superposades. Encara que el doblatge i la subtitulació solen ser les dues modalitats dominants, també existeixen altres serveis com “l'audiodescripció, l'audiosubtitulació, la subtitulació per a persones sordes i la interpretació en llengua de signes.” (Matamala, 2019: 16), que van aparèixer després, arran de voler fer la traducció més accessible per a tothom (Matamala, 2019).

Fa una dècada el subtitulat s'emprava un 28,67%, mentre que el doblatge s'utilitzava un 26,35%, acumulant un total de 55,02%, és a dir més de la meitat dels recursos audiovisuals (Matamala, 2017). Actualment, però, l'estudi d'aquestes dues modalitats ha disminuït i el subtitulat ha començat a ser el focus d'atenció en tot el món. En canvi, les veus superposades, tot i que ha augmentat el seu ús durant el pas del temps, continua sent un tipus de traducció menystinguda (Matamala, 2017). El mateix passa amb la traducció accessible als mitjans, la qual tot i haver intensificat la seva producció, es preveia un augment encara més accentuat. De la mateixa manera, la interpretació en els mitjans de comunicació i el llenguatge de signes continuen comptant amb un percentatge baix respecte a les altres modalitats (Matamala, 2017). En l'actualitat, l'accessibilitat

audiovisual cada vegada desperta més interès, d'una banda, les persones sordes o amb discapacitat auditiva disposen de subtítols i, d'altra banda, les persones cegues o amb discapacitat visual es beneficien de l'audiodescripció (Serban, Matamala i Lavaur, 2011).

2.1. Subtitulació

La subtitulació és una de les modalitats de la traducció audiovisual. Es basa a inserir el text traduït a la pantalla on es presenta un contingut audiovisual original, de manera que genera un canvi de canal, de l'oral a l'escrit (Alsina i Herreros, 2015; Bartoll, 2015). Totes les produccions subtitulades es basen en tres elements clau: els subtítols, la imatge i la paraula oral (Díaz i Remael, 2014). A més a més, es produeix una relació entre text i imatge, i s'ha de tenir en compte les característiques formals com són l'espai: s'ha de considerar el límit de caràcters i de línies, el tipus de lletra i per últim l'estil (Bartoll, 2015). Segons DIEC (s.d.) i Bartoll (2012), un subtítol és quelcom sobreimprès, però de fet es pot veure que no sempre és així, ja que també apareix en diferents suports com el teatre, la televisió, el cinema i l'òpera. És habitual que els subtítols se situïn a la part inferior de la pantalla i també s'ha de considerar altres aspectes que estan integrats en la imatge, i no només en la traducció del diàleg (Ruiz i Yamuza, 2015). Els subtítols es poden presentar de manera intralingüística (es mantenen en la llengua original per motius d'aprenentatge o en cas que vagin destinats a persones sordes), interlingüística (d'una llengua a l'altra) i bilingües (s'utilitzen en països on es parla més d'una llengua oficial) (Alsina i Herreros, 2015). Pel que fa als subtítols per a les persones sordes, aquests han d'incloure diferents tipus de sons com el soroll, els riures, esternuts i elements musicals, entre altres (Matamala, 2019). Aquesta classificació de subtítols, però, s'explicarà més endavant.

La subtitulació cada vegada es converteix en un fenomen més popular que augmenta en països com Espanya, Bèlgica, Grècia, Holanda, Suècia, Finlàndia, Portugal i molts països de Llatinoamèrica a excepció del Brasil. Això és gràcies als sectors més actuals, els quals solen demanar les pel·lícules en la versió original i no doblada per qüestions tant estilístiques com artístiques. Les pautes que es tenen en compte per determinar si un film se subtitula sovint consisteix en factors econòmics: el cinema comercial tendeix a doblar les pel·lícules, sobretot si són d'origen nord-americà, perquè guanyi més repercussió. En canvi, el cinema d'art com pot ser el teatre acostuma a fer ús

dels subtítols, atès que és un cinema més selecte i no aporta els mateixos beneficis que el cine popular (Chaume, 2004).

Pel que fa a les característiques d'espai, és habitual que els subtítols només comptin amb una línia de text, la qual ha de tenir com a màxim entre 28 i 40 caràcters (Ruiz i Yamuza, 2015; Bartoll, 2015). No obstant això, si dos personatges comparteixen pantalla cadascun té una línia de subtítol introduïda (segons l'ordre d'aparença) pels guions pertinents, de manera que si són dues línies els subtítols poden tenir 72 caràcters en total (Ruiz i Yamuza, 2015; Bartoll, 2015). Es considera caràcter qualsevol mena d'aspecte tipogràfic, com per exemple els espais, números, els signes de puntuació o les lletres (Duro, 2001). La limitació de caràcters es deu a la voluntat de no recarregar el text perquè els lectors tinguin temps de llegir alhora que miren la pantalla (Duro, 2001; Bartoll, 2015).

2.1.1. Procés de subtitulació

La subtitulació segueix un procés que generalment és menys difícil que el doblatge i que a més no implica a tantes persones. El primer pas comença quan l'empresa, és a dir, el comissionat, fa un encàrrec i contracta a un traductor perquè faci la subtitulació del text audiovisual (Chaume, 2004; Pedersen, 2011). Cal tenir en compte, però, que el client sol ser una cadena de televisió o una empresa productora (Díaz i Remael, 2014). En cas que sigui una cadena de televisió pública, no caldrà subtitulador, ja que ells ja tenen els seus propis (Pedersen, 2011). Per regla general, es manté la versió del traductor. La traducció ha de complir unes pautes que dicta l'empresa, com poden ser la llargada dels subtítols o els aspectes ortotipogràfics. A vegades el traductor no compta amb les eines necessàries per fer una traducció acurada, o bé no se li proporciona el guió sencer de la pel·lícula, només la cinta o una còpia digital (Chaume, 2004).

En altres casos el traductor disposa d'una transcripció de la pel·lícula que, tot i ser una eina útil d'informació, no és del tot fiable i parteix dels canvis del guió original (Pedersen, 2011). Per això, els traductors s'enfoquen més en el text polisemiòtic, és a dir, la pel·lícula en si. Aquesta última té un codi electrònic de temps sobreposat, el qual s'encarrega de comptar la durada dels intervals i dels fotogrames des que comença la pel·lícula fins que acaba (Pedersen, 2011).

El segon pas d'aquest procés s'anomena *spotting* o *timing* i s'encarrega d'atorgar un temps d'entrada i un de sortida als subtítols. El payout, com s'anomena en català, disposa de diferents possibilitats, com per exemple, fer una traducció abans de començar,

fer-ne una reducció i per últim dur a terme el payout o bé modificant l'ordre dels passos (Bartoll, 2015). A continuació es mostra el tercer pas, el qual consisteix en la segmentació del text: els subtítols es divideixen segons la longitud i l'ordre del diàleg (Alsina i Herreros, 2015).

Taula 1. Segmentació d'un fragment del capítol 1 d'*Only murders in the building* de la tercera temporada.

00:20:55--> 00:20:56	"Oh, my god, Loretta. Where is Loretta?"
00:20:57--> 00:20:58	"Loretta is in her dressing room. She is pretty upset
00:20:59--> 00:21:01	but she said she'll try to make the...party."

Font 1. Elaboració pròpia a partir de la sèrie *Only murders in the building* (Martin et al., 2021-present).

Seguidament, s'aplica la traducció del text original a la llengua d'arribada. No és necessari seguir un ordre en aquest procés, l'important és que es facin tots els passos per poder fer una bona subtitulació (Alsina i Herreros, 2015).

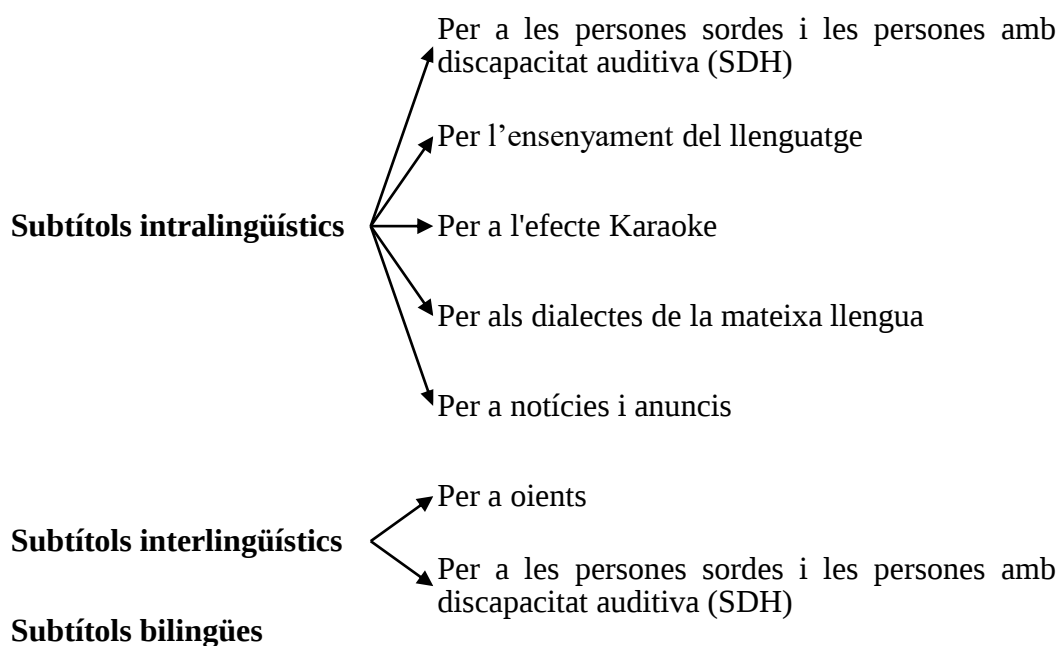
Per últim, es du a terme la revisió del text, en la qual la persona, a més a més d'examinar el text també s'encarrega d'adaptar-lo (Alsina i Herreros, 2015), de manera que es respectin els aspectes d'espai i de temps. En aquesta revisió el subtitulador examina l'ortografia dels noms junt amb les referències (com les culturals, per exemple) per corroborar que es presentin de manera clara i entenedora. Per tant, s'ha de fer una investigació del text original abans d'entregar els subtítols a l'empresa i també moltes correccions (Pedersen, 2011).

Extern a la feina del subtitulador, els subtítols es lliuren al comissionat original, el qual s'assegura que hi hagi sincronia amb la subtitulació i l'àudio (Pedersen, 2011). És important que els subtítols apareguin i desapareguin al mateix temps que es produeix el diàleg de l'original de manera que vagin en sincronia perquè el públic pugui tenir temps de llegir-los mentre mira la pantalla (Díaz i Remael, 2014; Alsina i Herreros, 2015). Això es fa a través del codi de temps electrònic, però a vegades pot fallar, de manera que dona peu a divergències (Pedersen, 2011).

2.1.2. Classificació dels subtítols

Els subtítols es classifiquen en diferents àmbits: “lingüístics, temps disponible per la preparació, mètodes tècnics de projecció i format de distribució” (Díaz i Remael, 2014: 13). Els aspectes lingüístics, doncs, s’agrupen en diferents tipus:

Figura 2. Tipus de subtítols lingüístics.



Extret de *Audiovisual translation: subtitling*, Díaz i Remael (2014).

Pel que fa als subtítols intralingüístics, es produeix un canvi del producte oral a l'escrit, tot i que es manté en la mateixa llengua, i per això alguns s'oposen al fet d'anomenar-los traducció. El primer subtipus és l'SDH, que estan destinats a persones sordes o amb discapacitat auditiva perquè puguin accedir al contingut audiovisual (Díaz i Remael, 2014). Els subtítols per a les persones sordes i amb discapacitat auditiva proporcionen oportunitats educatives per a aquelles persones que no tenen una comprensió adequada de la llengua (Díaz i Remael, 2014). A més, és possible que es generin simultàniament o bé s'hagin fet prèviament (Bartoll, 2015). En cas de ser simultanis es produeixen automàticament a partir d'un programa capaç de reconèixer la parla. Per regla general són policromes que varien el color en funció del personatge que parla en aquell moment. Així mateix, també es poden trobar en altres llocs de la pantalla, no sempre han d'estar a la part inferior. Això dependrà d'on se situï el personatge. També apareix informació complementària del personatge o informació acústica, reben el nom de didascàlies. Acostumen a ser subtítols opcionals, de manera que l'espectador pot triar

si fer-ne ús o no, i normalment apareixen a la televisió i a DVD, tot i que actualment ja estan presents als teatres i als cinemes (Bartoll, 2015).

El segon tipus de subtítols intralingüístics serveixen especialment com a eina didàctica per a “l’ensenyament i l’aprenentatge de les llengües estrangeres” (Díaz i Remael, 2014: 15) i fa temps que són coneguts en el món audiovisual. Es poden trobar en suports específics, com el DVD, a l’ordinador, *streaming*, VHS i Blu-ray, els quals faciliten que el públic els faci servir com a mètode d’aprenentatge i sense intenció de gaudir del text (Bartoll, 2015). Des del 1974 que es reconeix que aquests tipus de subtítols tenen una importància didàctica. A més a més, mirar sèries i pel·lícules subtitulades en altres llengües perfecciona les capacitats comunicatives de la persona i amplia el coneixement de la cultura i la llengua d’altres països. A la vegada que s’entra en contacte amb la llengua i s’aprèn vocabulari i gramàtica, s’assoleix una familiaritat amb els costums i les diferents maneres de conducta mitjançant les imatges. A diferència dels subtítols interlingüístics, els intralingüístics no solen ocupar més de tres línies de text, no solen repetir paraules ni deixar oracions incompletes i tampoc fan una traducció literal, amb la intenció que el públic llegeixi amb més agilitat. És una manera d’aconseguir que persones d’altres països parlin una llengua en concret. Normalment, es tendeix a utilitzar l’anglès per a aquesta subtitulació, però és cert que institucions d’altres països s’han interessat per aquest tipus de subtítols, per tal de donar a conèixer la seva llengua i cultura (Díaz i Remael, 2014).

El tercer tipus és l’efecte karaoke, el qual s’ha convertit en un subtítol molt conegut. S’empra, per regla general, en musicals o cançons, a fi que els espectadors puguin cantar la lletra en sincronia amb els personatges de la pel·lícula (Díaz i Remael, 2014). Normalment, són policromes amb una combinació de colors, els quals solen ser dos, el blanc o el groc i el blau. Serveixen per mostrar quan l’espectador ha de cantar, ja que la paraula varia el seu color cada vegada que canvia de personatge (Bartoll, 2015).

El quart exemple té relació amb els accents i amb la dificultat que comporta entendre’ls tot i que la persona parli la mateixa llengua. Pot passar en llengües com l’anglès o el castellà, però n’hi ha d’altres que també fan ús de la transcripció. Per tant, els subtítols mantenen una traducció en la llengua estàndard i no es reconeixen els dialectes. Això ha estat objecte de debat, ja que s’ha dit que si s’usa la subtitulació d’aquesta manera, es perd tota la riquesa i bellesa de l’original (Díaz i Remael, 2014).

L’últim tipus de subtítol dins de la categoria d’intralingüístic són la publicitat i els anuncis que es poden trobar en llocs públics. En aquest cas es fan servir per fer

propaganda i comunicar notícies més recents i contràriament als altres subtítols, aquests no s'associen a cap so per no causar molèsties (Díaz i Remael, 2014).

Segons Díaz i Remael (2014), la segona categoria de subtítols s'agrupa en els subtítols interlingüístics, que es classifiquen en dos grups: els subtítols per als oients, i per a les persones sordes i amb discapacitat auditiva. A diferència dels subtítols intralingüístics, en aquests es produeix un canvi de llengua, de la llengua d'arribada a la de destí, i també es modifica la modalitat de comunicació d'oral a escrit. En països com Espanya, França, Àustria, Itàlia i Alemanya, on el doblatge és la modalitat més comuna, les persones sordes podien mirar contingut audiovisual només si aquest estava produït en el seu país d'origen i posteriorment s'havia fet la subtitulació en aquella llengua. Per tant, era complicat que les persones sordes poguessin rebre la informació de diferents programes, ja que només una minoria de programes estrangers comptaven amb subtítols. En canvi, en altres països com per exemple Grècia, Portugal o Escandinàvia, les persones sordes han pogut accedir als subtítols interlingüístics de la mateixa manera que els espectadors que no tenen problemes auditius. Tot i això, aquests subtítols no s'acoblaven als requisits de les persones sordes, atès que no afegien el contingut paralingüístic pertinent per tal que aquestes persones poguessin seguir el fil de l'acció i situar-la (Díaz i Remael, 2014).

No obstant això, aquest fet ha canviat molt gràcies a l'aparició del DVD. Des d'aleshores grups defensors a Itàlia, Alemanya i el Regne Unit s'han pogut beneficiar promocióat força pel·lícules estrangeres amb dos tipus de subtítols interlingüístics: el primer està pensat per a les persones sense problemes auditius i el segon va dirigit a les persones sordes. Els grups defensors d'aquests països són els únics capaços de fer un canvi social en diferents sectors, de manera que tothom pugui accedir a tots els mitjans de comunicació en totes les llengües possibles (Díaz i Remael, 2014).

Per últim, es troben els subtítols bilingües, que s'utilitzen en llocs on es parlen dues llengües. En alguns països és comú que es doni bilingüisme, i això es respecta en el món del cinema. A Finlàndia, per exemple, es parla suec i finès i tant al cinema com a la televisió les dues llengües tenen una certa importància. D'aquesta manera, es fa ús de totes dues línies dels subtítols, però cadascuna està destinada a una llengua diferent. Tot i que a vegades els subtítols es poden presentar en quatre línies, el més normal és que siguin de dues, per no carregar tant la imatge amb la lletra. Per això aquests subtítols són tan difícils, ja que s'ha de posar especial atenció a l'espai i no excedir en el nombre de caràcters (Díaz i Remael, 2014).

2.2. Doblatge

El doblatge és una altra modalitat de la traducció audiovisual. Partint d'un text audiovisual, es basa a traduir diàlegs en la llengua original a altres en la llengua d'arribada (Bartoll, 2015).

Normalment, es fa servir a tot el món per poder emetre dibuixos animats, i per tant es dirigeix a un públic més jove (Cerezo et al., 2016). Aquesta modalitat, però, és molt popular a Alemanya, França, Itàlia i Espanya, on el doblatge està present en la vida quotidiana (Chaume, 2004; Cerezo et al., 2016): els anuncis, documentals, *realities*, les sèries i pel·lícules que s'estrenen tant al cinema com a la televisió donen encara més notorietat al doblatge (Chaume, 2004; Cerezo et al., 2016). Per això és la manera tradicional de producció de les cadenes de televisió, ja que amb el gran volum de pel·lícules estrangeres que arriben a Espanya, més del 90% fan ús del doblatge (Chaume, 2004).

Aquesta modalitat pateix un canvi constant, atès que el llenguatge va evolucionant. Per això és important adaptar el guió segons la manera de parlar actual i no utilitzar expressions ja antiquades (Martínez, 2012).

Amb l'arribada de les televisions públiques i privades, el doblatge va passar a ser un mercat més ampli, en el qual la quantitat tenia més valor que la qualitat. Aquest fet va fer que baixés la qualitat de les traduccions, demostrant que el doblatge és una traducció audiovisual que s'ha de fer lentament i sense pressa (Martínez, 2012).

Actualment, cada vegada s'intensifica més l'ús del doblatge en diferents països centrat en un tipus de gènere o en un públic en específic (Cerezo et al., 2016). Tot i això, les generacions més joves se solen decantar per la subtitulació, tenint en compte l'enriquiment cultural i lingüístic de la població juvenil avui dia. Encara que escoltar pel·lícules en anglès ha deixat de ser una experiència xocant i s'ha convertit en quelcom habitual, les grans productores segueixen optant pel doblatge (Cerezo et al., 2016).

Portugal, per exemple, tot i ser un país subtitulador, s'ha demostrat que el doblatge no para de conquerir el públic. Diferents programes ja s'emeten en versió doblada i considerant l'estrena de l'estudi de doblatge Soundub a Lisboa ja fa uns anys, es confirma que aquesta modalitat romandrà en aquest país i haurà de conviure amb la subtitulació (Cerezo et al., 2016).

Noruega i Dinamarca també s'han unit a aquesta tendència del doblatge. D'una banda, Dinamarca experimenta amb aquesta modalitat, fent servir pel·lícules dirigides a

un públic més jove per investigar si l'humor es tradueix millor en el doblatge. D'altra banda, Noruega ha seguit la tendència per atraure espectadors adolescents i així aconseguir grans èxits en taquilles (Cerezo et al., 2016).

Aquesta inclinació també s'ha imposat en altres països com Egipte, Grècia, Jordània i el Marroc. Això es deu a l'augment de producció de telenovel·les turques i llatinoamericanes que se solen doblar, les quals han aconseguit maximitzar el nombre d'audiència (Cerezo et al., 2016).

2.2.1. Procés d'elaboració del doblatge

El procés del doblatge consta de cinc passos: la comprovació del material, el visionament, la traducció i adaptació, i per últim l'entrega (Duro, 2001).

En primer lloc, el traductor sempre ha de comprovar que se li ha proporcionat tot el material per poder dur a terme la seva tasca. Això inclou revisar si es disposa de totes les cintes, sobretot en el cas de les sèries on n'hi poden haver diferents. També és important examinar la cinta per confirmar que no hi ha cap problema amb el so ni amb la qualitat de la imatge (Duro, 2001).

En segon lloc, es produeix el visionament. Durant aquest pas el traductor ha d'anar seguint el guió proporcionat per revisar que no falti cap diàleg a la cinta. A més, ha de senyalar quins fragments manquen i anotar el final de la seqüència junt amb les veus en *off* (Duro, 2001).

També és rellevant transcriure tots els diàlegs dels diferents ambients, ja que basat en la norma fonamental de Castro (citada per Duro, 2001: 275), "si s'entén, es tradueix". Per exemple, si el personatge és al carrer i algú crida alguna cosa, això s'ha de transcriure encara que aquest diàleg no aparegui al guió original (Duro, 2001). Un altre contratemps al qual ha de fer front el traductor és la manca d'alguns diàlegs al guió o bé guions mal copiats. En aquestes situacions, és feina del traductor fer una transcripció correcta del guió per després poder-lo traduir adequadament (Duro, 2001).

El traductor pot escriure els guions que falten a mà o en cas contrari, digitalitzar-los per agilitzar el procés. Addicionalment, és important traduir altres oracions que no consten al guió, com per exemple els cartells, rètols o altres tipus de missatges en una altra llengua que hagi d'entendre el públic en la llengua d'arribada (Duro, 2001). Per donar a conèixer aquests fragments a l'estudi de doblatge, el traductor ha de fer les anotacions pertinents seguint el codi de temps en què es presenta cada rètol. Per aquestes

raons el visionament és un pas que sovint es prolonga el doble de temps de la pel·lícula (Duro, 2001).

En tercer lloc es dona peu a la traducció i adaptació. Un material bàsic per dur a terme aquest procés és el processador de textos, el qual s'ha d'emprar en un ordinador. Per això és important tenir grans coneixements dels diferents programes informàtics, com per exemple les macros o els fòrums de traducció (Duro, 2001). D'aquesta manera, la traducció serà més fàcil i ràpida de posar en pràctica.

Tot seguit, es mostra un exemple d'un fragment traduït (Duro, 2001):

Taula 2. Fragment de traducció d'un diàleg.

Danny	(OFF) Mira, me han autorizado a hacer el intercambio (ON) pero tengo que entrar, (OFF) echar un vistazo y asegurarme de que no hay más rehenes, ¿estamos?
Omar	Sí. Nathan (OFF) ¿Podemos hacer blanco?
Argento	En el dormitorio, (sovoz irónico) pero no está cerca.
Bell	(OFF) ¡Inspector! Me parece que (B) he encontrado algo. (ON) [Son] cuentas en el extranjero./// (Nota: la traducción sería “Son cuentas en paraísos fiscales”, pero es demasiado larga. Alternativas: Blanqueo de dinero, Dinero negro).
Inserto	(01.12.32) Extracto de cuenta. Enero de 1996. San Vicente y las Granadinas.

Font. Duro, 2001.

Així funciona la traducció del doblatge amb un processador de textos. Compta amb dues columnes, una a l'esquerra per als personatges i l'altra a la dreta per als diàlegs (Duro, 2001).

El traductor ha d'emprar símbols en el guió per marcar els moviments de la boca del personatge. Per exemple, per senyalar que el personatge se li veu la cara mentre parla s'ha de posar (ON), mentre que si no apareix al pla s'ha d'indicar amb el símbol (OFF) (Duro, 2001).

Partint de l'exemple anterior, en Danny comença la seva intervenció sense aparèixer en primer pla, per això hi ha la marca (OFF). Però després torna a irrompre en escena després de dir “intercanvi”, fet que s'indica amb el símbol (ON). També es poden usar altres símbols, com per exemple (B) per marcar que al personatge no se li veu la

boca, **(DE)** per mostrar que està d'esquena, una **(G)** per indicar qualsevol gest i tres barres per destacar que la seqüència ha arribat a la seva fi, entre altres (Duro, 2001).

Així mateix, l'exemple fa ús del **Inserto** quan es tracta d'un rètol o cartell i el traductor ha d'anotar el codi de temps en el qual apareix. Després és decisió de l'estudi de doblatge utilitzar la narració o la subtitulació per aquest fragment (Duro, 2001).

Tot i això, tret de **(ON)** i **(OFF)**, aquest tipus de símbols solen canviar depenent del lloc i de l'estudi de doblatge i, per tant, aquest últim i el traductor han de pactar quins símbols usar abans de començar el procés de doblatge (Duro, 2001).

Per últim, té lloc l'entrega, la qual també pot variar en funció de l'estudi. Ja és habitual utilitzar el correu electrònic com a mitjà per enviar les traduccions. Els estudis solen demanar el text en format Word i amb doble interlineat, en cas que el director vulgui anotar quelcom o fer alguna modificació en la versió impresa (Duro, 2001). També, però, és comú que els estudis disposin de programes informàtics capaços de dividir la gravació en preses. A partir de la traducció, aquests tipus d'aplicacions s'encarreguen d'obtenir un llistat dels personatges per poder pautar el doblatge. En conseqüència, és molt important escriure adequadament el nom de cada personatge o pel contrari el programa no el llegirà correctament i el catalogarà com un personatge nou (Duro, 2001).

Les preses (o els *takes* en anglès), doncs, són diàlegs que representen una part important del procés del doblatge (Cerezo et al., 2016). Solen estar aplegats en un sol segment, ja sigui per la narració de la pel·lícula o bé per motius financers, els quals depenen del màxim de temps i del nombre de línies de les preses. Per marcar el final d'un *take*, s'ha d'incorporar un codi de temps nou o bé dividir el text amb una línia contínua. Els talls d'una presa coincideixen amb el final d'una escena o seqüència, atès que els personatges, l'ambient i l'acció canvien. És a dir que els canvis de temps i d'espai solen comportar un altre *take*, de manera que el traductor pugui deixar de traduir durant uns minuts abans d'endinsar-se en l'altra presa (Cerezo et al., 2016).

Gràcies als *takes*, els actors de doblatge es poden permetre fer pauses entre gravacions. Això es deu al fet que normalment els actors no poden memoritzar tots els diàlegs arran de la longitud d'aquests. De fet, abans de l'arribada de les preses, si els actors cometien alguna equivocació, havien de tornar a repetir tots els diàlegs amb tots els personatges involucrats. En canvi, amb l'aparició dels *takes* només calia repetir un sol fragment del film. Actualment, arran de la tecnologia, els actors poden gravar la seva part per separat sense molestar-se entre si (Cerezo et al., 2016). De totes maneres, els *takes* fan possible una filmació amb una estructura clara i pausada i també facilita l'edició de

la narració que no necessàriament ha de seguir una cronologia. A més, segueixen sent la forma de pagament dels actors de doblatge junt amb els directors de sala (Cerezo et al., 2016).

Ara és més freqüent que els traductors s'encarreguin de la segmentació dels *takes* en el doblatge, una tasca que prèviament havien de dur a terme els ajudants de doblatge o els adaptadors de diàlegs. Els adaptadors i ara els nous traductors solen dividir la traducció en *takes*, incorporar símbols per marcar la posició en pantalla de les diferents veus o elements no verbals, acomodar el text segons els moviments de la boca i del cos del personatge i finalment oferir una traducció natural i genuïna en la llengua d'arribada (Cerezo et al., 2016). D'aquestes tasques també se'n pot fer càrrec el director o l'ajudant de doblatge. Sovint alguns estudis realitzen la segmentació de manera automàtica mitjançant un programari que, com que no és comercial, és originari de cada estudi i, per tant, varia segons el lloc. No obstant això, aquests softwares poden fer errades i d'aquesta manera no compleixen les expectatives d'un traductor humà, el qual sí que és capaç de fer aquesta divisió del text (Cerezo et al., 2016).

2.2.2. Dificultats específiques del doblatge

Tot i tenir totes aquestes facilitats, els traductors encara s'han d'ocupar d'algunes dificultats específiques del doblatge, com són els títols, les cançons i la variació lingüística (Cerezo et al., 2016).

Els títols, per exemple, són un aspecte complicat en el món del doblatge. Actualment, hi ha moltes pel·lícules que es comercialitzen en la llengua original, sigui per qüestions comercials o de *copyright* (Cerezo et al., 2016). D'aquesta manera la pel·lícula es pot difondre internacionalment amb el mateix nom. Tot i això, no és el traductor qui ha de prendre la decisió de mantenir el títol original, sinó els mercats locals. Aquesta elecció pot variar depenent del gènere audiovisual i de la modalitat de traducció. Com a exemple, normalment els dibuixos animats es tradueixen, a diferència dels documentals en els quals el títol es tradueix literalment. Pel que fa a la modalitat, mentre que les pel·lícules subtitulades conservaven el títol original, les doblades el traduïen (Cerezo et al., 2016).

Les cançons són una altra dificultat que presenta el doblatge. És important fer-ne una traducció adequada, ja que poden incorporar informació rellevant per a l'argument de la pel·lícula (Cerezo et al., 2016). En traduir una cançó, el traductor ha de posar especial atenció en la quantitat de síl·labes, el ritme i el to.

A més ha de resoldre el gran dubte: traduir-la o mantenir el text original? Això depèn del país, del gènere audiovisual i de la funció que té la cançó en el text. Mentre que en alguns països on el doblatge és la tendència mantenen la versió original, altres prefereixen la subtitulació en l'adaptació doblada (Cerezo et al., 2016). Amb el gènere audiovisual també varia: els anuncis i els musicals tendeixen a fer ús dels subtítols, però quan es tracta de les cançons d'obertura, els dibuixos animats prefereixen doblar que no mantenir la versió original (Cerezo et al., 2016). Normalment, els dibuixos animats es decanten pel doblatge, tret dels que van dirigits a adolescents o a adults. En aquest tipus de gènere les cançons no només serveixen per memoritzar el començament i el final de la sèrie, sinó que també s'empren per exposar els pensaments i l'estat d'ànim dels personatges. Per últim, és important saber la funció que té la cançó en el text. En cas que la lletra expliqui quelcom de l'argument, s'ha de traduir per tal que el públic destinatari disposi de la mateixa informació que els espectadors d'origen. Si es contempla aquest cas, la modalitat emprada sol ser la subtitulació, però si es refereix a una altra possibilitat, la cançó no es tradueix (Cerezo et al., 2016).

La variació lingüística també és un altre aspecte difícil de doblar, ja que s'ha de tenir en compte la varietat d'estil, els diferents dialectes i els registres (Cerezo et al., 2016).

L'estil és la manera de comunicar-se dels personatges. Normalment, a partir d'aspectes lingüístics i textuais, cadascú té el seu propi, de manera que el traductor ha d'intentar mantenir aquest estil intencionat i adaptar-lo considerant els aspectes gramaticals (Cerezo et al., 2016).

Amb relació als dialectes, s'han agrupat en diferents tipus: els geogràfics, els idiolectes, els socials, els temporals i els estàndard i no estàndard. A l'hora de doblar, el traductor ha de tenir present la classe social i l'origen dels personatges per poder adaptar el seu estil correctament (Cerezo et al., 2016).

També s'ha de tenir en compte el registre, el qual s'empra en una situació concreta i cadascú pot decidir quin fer servir. Hi ha tres registres: el camp, el mode i el tenor (Cerezo et al., 2016).

El camp és el tema del text que recull les intencions de l'emissor, és a dir que és el focus d'atenció de la situació concreta. Arreplega dos aspectes: l'escenari on es produeix el diàleg i el tema o temes del text (Cerezo et al., 2016).

El mode és el mitjà de comunicació que s'usa per comunicar el contingut (tant parlat com escrit) i el gènere discursiu (narratiu, explicatiu, descriptiu, etc.) (Cerezo et al., 2016).

El tenor és la relació que mantenen els parlants en el discurs, ja sigui íntima, permanent, temporal, etc., com la classe social, les funcions i els comportaments (Cerezo et al., 2016).

Les paraules malsonants o considerades tabú són un cas particular en el doblatge. En aquest tipus de modalitat és comú que se suavitzin paraules ofensives o grolleres amb la intenció d'acontertar tots els públics. No obstant això, per fer una traducció adequada el traductor ha de mantenir el mateix to i registre que el text original per no privar els espectadors dels registres particulars dels personatges (Cerezo et al., 2016).

Per tal d'ajudar els actors de doblatge, els traductors anoten una sèrie de paràmetres en un full a part on inclouen els registres i les variants dialectals. D'aquesta manera, l'actor és coneixedor de la varietat lingüística del personatge i la mantindrà durant la seva interpretació (Cerezo et al., 2016).

Cal mencionar que els accents són un dels aspectes més complexos d'aconseguir en el doblatge. Però en aquest cas no es tracta sobre com ho adapten els actors de doblatge, sinó de com el traductor aconsegueix una equivalència. Per exemple, si la sèrie és americana i el públic sap que l'acció té lloc a Nova York, en cas que hi hagi accents, el traductor ha de donar indicacions als actors de doblatge. D'aquesta manera, no pot traduir un accent britànic per un andalús, no tindria sentit, ja que els espectadors saben que la sèrie està ubicada als Estats Units. O bé es pot donar un altre cas, el personatge parla anglès tota la pel·lícula, però a vegades parla castellà. Això és molt habitual en molts continguts audiovisuals, i el traductor sempre manté la llengua d'arribada, sense cap modificació. És a dir, si en l'original el personatge parla en castellà, en la traducció aquest matís no s'aprecia, perquè no hi ha cap alternativa per indicar que hi ha un canvi d'idioma. Per tant, sempre s'ha de tenir en compte que amb el doblatge hi ha matisos que es perden, com és el cas dels accents.

Un altre aspecte clau és l'humor, en el qual aquest treball entrarà en detall més endavant.

3. Altres modalitats de traducció audiovisual

A part del doblatge i la subtitulació, existeixen altres modalitats de traducció audiovisual: les veus superposades, l'audiodescripció, la interpretació consecutiva, la interpretació simultània, el resum escrit, el remake i la intertitulació (Bartoll, 2015). No obstant això, en aquest treball només em centraré en les dues primeres, ja que són les més habituals i les que tenen una major presència als mitjans de comunicació. D'una banda, les veus superposades s'utilitzen en diversos països europeus, com per exemple Armènia, Bielorússia i Ucraïna, i també s'empren a Espanya per gèneres televisius de no-ficció com documentals o reportatges. D'altra banda, l'audiodescripció ha tingut un creixement important a causa de la normativa d'àmbit europeu, estatal i autonòmic que obliga a l'emissió d'aquesta modalitat de traducció per integrar les persones amb necessitats visuals específiques (Bartoll, 2015).

3.1 Veus superposades

Les veus superposades o *voice-over* en anglès s'usen simultàniament amb les veus originals per fer una traducció interlingüística (Bartoll, 2015). D'aquesta manera l'espectador sent dues veus, sent la traducció la que destaca per sobre de l'original. Aquesta modalitat és freqüent en diferents països com Azerbaidjan, Rússia, Bulgària, Ucraïna i Polònia, entre d'altres. Normalment, també s'empren en països que solen doblar, com per exemple Espanya, Alemanya o França, sobretot en gèneres com documentals o reportatges. Quan es dona aquest cas, es fa ús de les dues modalitats, el doblatge per les veus en *off* i les veus superposades quan el personatge apareix en pantalla (Bartoll, 2015).

En el procés d'elaboració col·laboren tres persones: el traductor, l'actor de doblatge i el tècnic de so (Bartoll, 2015).

És important, però, mostrar literalitat durant els primers i últims segons, de manera que causi una bona impressió al públic sobre la qualitat i autenticitat del format audiovisual. Per això a la Gran Bretanya, per exemple, les veus superposades solen tenir accent estranger, perquè el públic tingui present que està escoltant una traducció (Bartoll, 2015).

Mentre que el doblatge disposa d'un actor per fer les veus masculines i una actriu per a les femenines, les veus superposades només disposen d'un sol actor per fer les dues veus. A més, el procés sol ser més ràpid, atès que no s'han de fixar en els moviments labials ni sincronitzar l'àudio original amb el traduït. Per aconseguir un efecte de

credibilitat i precisió, les veu originals sonen durant uns instants abans de baixar el so i incorporar les veus superposades. Quan acaba la intervenció, la traducció ja ha deixat de sonar, de manera que els espectadors poden tornar a escoltar la veu original al volum habitual (Bartoll, 2015).

3.2. Audiodescripció

Aquest tipus de modalitat es va crear als anys setanta a Amèrica del Nord i rebia el nom d'audiovisió (Martínez, 2012). Aquesta tècnica es basa a descriure l'acció de la pel·lícula mitjançant una veu. D'aquesta manera, va dirigir a les persones cegues o amb discapacitat de visió, les quals eren les úniques que escoltaven aquesta veu. La veu o narració pot ser gravada o en directe i recull contingut important del text audiovisual (Bartoll, 2015).

Després, aquesta modalitat es va estendre per la resta d'Amèrica del Nord, Noruega, països de l'Occident i el Japó. A Espanya, en canvi, és quelcom molt més recent: va arribar el 1989 al Festival de Cannes i a partir d'allà l'ONCE va crear el Sistema AUDESC, que es podia emprar en el món audiovisual. Aquest sistema consta de les opinions dels usuaris de l'ONCE i altres paràmetres per tal que les persones amb discapacitat visual ho puguin incorporar al contingut ja donat del film (Martínez, 2012).

L'audiodescripció es troba en un moment de creixement gràcies a diferents lleis i recomanacions, tant europees com nacionals, per incentivar la inclusió de grups minoritaris (Bartoll, 2015).

Aquesta tècnica sol ser intralingüística, ja que la narració del text audiovisual fa servir la mateixa llengua de partida que el públic destinatari. La interlingüística, però, també existeix, tot i que normalment s'empra en òperes (Bartoll, 2015).

Hi ha dos tipus d'audiodescripció, l'estàtica i la dinàmica (Bartoll, 2015). La dinàmica engloba obres i esdeveniments en moviment, com poden ser les òperes, obres de teatre i qualsevol esdeveniment en directe, entre d'altres. Aquesta classe d'audiodescripció recull dues subcategories, l'audiointroducció i l'audiosubtitulació. L'audiointroducció s'aplica abans que passi l'acció i se sol emprar en les òperes o obres de teatre. En canvi, l'audiosubtitulació és semblant a la traducció a la vista, tot i que, mentre que la TAV és interlingüística, l'audiosubtitulació és intralingüística i va destinada a persones amb discapacitat visual (Bartoll, 2015).

Pel que fa a l'audiodescripció estàtica, es du a terme en llocs com museus o exposicions. Aquesta tipologia d'audiodescripció no sempre ha d'anar enfocada a les

persones cegues, ja que a vegades hi ha museus que proporcionen audioguies a persones vidents (Bartoll, 2015).

4. *Only murders in the building*

Only murders in the building és una sèrie americana de comèdia i drama de misteri, creada per Steve Martin i John Hoffman (Martin et al., 2021-present). Compta amb 4 temporades amb el primer capítol emès el 31 d'agost de 2021. La producció, la qual ja està renovada per una cinquena temporada, és de parla anglesa i està doblada en onze llengües diferents i disposa de vint-i-dos subtítols. La sèrie explica la vida de tres personatges que, tot i que no es coneixen entre si, viuen al mateix bloc de pisos (Arconia) de Nova York i estan obsessionats amb els *pòdcasts* d'homicidis (IMDb, s.d.-b; Only Murders In The Building Wiki, s.d.). La seva vida es capgira quan es veuen involucrats en un crim comès a l'Arconia. Entre tots tres intentaran resoldre l'assassinat i trobar el culpable.

A la primera temporada es presenten els tres personatges principals: Charles Haden-Savage, Mabel Mora i Oliver Putnam. En primer lloc, en Charles és un exactor d'edat avançada conegut per una sola sèrie que va protagonitzar a la dècada dels 80 titulada *Brazzos*. En segon lloc, la Mabel és una dona jove que es dedica a renovar apartaments per després vendre'ls. Per últim, l'Oliver és un director, també d'edat avançada, que intenta tornar a la fama després d'un fracàs a Broadway. Tot i que tots tres semblen molt diferents l'un de l'altre, tenen alguna cosa en comú: tots tres viuen a l'edifici anomenat Arconia, a Nova York i estan obsessionats amb els *pòdcasts* de crims. No obstant això, no comptaven que al seu bloc de pisos es cometria un homicidi. Els tres personatges es veuen endinsats al món del crim i decideixen fer un *pòdcast* sobre la mort d'un dels seus veïns, en Tim Kono, per esbrinar qui és l'assassí.

A la segona temporada, però, tot canvia quan la policia troba la Mabel Mora plena de sang al costat d'un cadàver, una altra veïna de l'Arcònia. Junts, els protagonistes hauran de demostrar la innocència de la Mabel mentre descobreixen qui és el verdader assassí. Per aconseguir-ho, hauran de fer aliances amb persones que abans consideraven una amenaça i d'aquesta manera, poder salvar la vida dels seus éssers estimats.

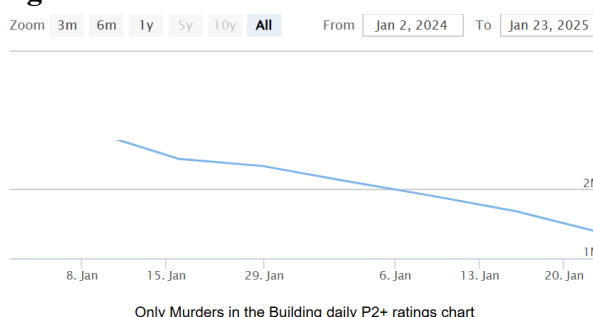
La temporada 3 és diferent de les altres, ja que la víctima és en Ben Glenroy, un actor que no vivia a l'Arconia. Malgrat això, està relacionat amb l'Oliver Putnam, el qual és el director de l'obra de teatre que en Ben protagonitzava. L'Oliver es veu embrollat en un altre assassinat just quan la seva carrera com a director començava a enlairar-se de nou. I per això farà tot el que estigui al seu abast per trobar l'assassí com més aviat millor, perquè la seva obra i ell mateix no se'n vegin afectats. Aquesta temporada inclou actors

de renom com per exemple, la Meryl Streep com a Loretta i el Paul Rudd com a Ben Glenroy.

A la temporada 4 la difunta és la Sazz, la millor amiga d'en Charles. Ell, tocat per aquesta mort, descobreix l'assassí amb l'ajuda de la Mabel i l'Oliver. Mentrestant, es veuen capficats en una sèrie sobre la seva pròpia vida. Aquesta temporada és la més sorprenent, ja que és una paròdia de la mateixa sèrie: els guionistes es dediquen a riure's de les trames inacabades a través dels personatges i intenten enllaçar totes les temporades. A més a més, afegeixen nous personatges dins de la indústria cinematogràfica.

Segons US TVDB (s.d.) l'audiència diària d'aquesta sèrie és d'1.375.000, des que es va revisar per última vegada el 23 de gener de 2025. A continuació es presenten les estadístiques amb les dades actuals, mostrant el seu apogeu que va tenir lloc el 2 de gener de 2024 amb 3.728.00 d'espectadors. Després les seves visualitzacions han disminuït, segurament a causa que l'última temporada es va estrenar l'agost de l'any passat.

Figura 3. Audiència diària



Extret de US TVDB (s.d.)

Però no només l'audiència creu que la sèrie val la pena, sinó que els organismes de renom també ho creuen. *Only Murders in the building* ha estat nominada 49 vegades als Emmy (Television Academy, s.d.). Algunes nominacions inclouen Millor actor principal en una sèrie de comèdia, en la qual tant Martin Short com Steve Martin estaven nominats. La sèrie ha aconseguit 311 nominacions en diversos premis com els Critics Choice Awards, els Emmy i els Golden Globes entre d'altres. Finalment, ha guanyat un total de 67 premis, 7 d'ells guardonats als Emmy (Television Academy, s.d.; IMDb-a, s.d.).

5. Doblatge i subtitulació a *Only murders in the building*

Per poder explicar quin tipus de tècnica fa servir cada exemple, entraré en detall sobre la classificació de les tècniques de traducció.

Segons la classificació d'Hurtado i Molina (citada per Martí, 2013), hi ha diferents tècniques de traducció: adaptació, ampliació lingüística, amplificació, calc, compensació, compressió lingüística, creació discursiva, descripció, equivalent encunyat, generalització, modulació, particularització, préstec, reducció, substitució, traducció literal, transposició i variació.

- L'adaptació consisteix a canviar un aspecte cultural per un altre de la cultura de la llengua d'arribada.
- L'ampliació lingüística es basa a incorporar elements lingüístics. Normalment, s'utilitza en doblatge o en interpretació consecutiva i és una tècnica contrària a la de compressió lingüística.
- L'amplificació, en canvi, inclou detalls en la llengua de destí que no consten en el text original. Un exemple d'amplificació són les notes al peu de pàgina, ja que es fa un aclariment que no s'inclou en l'original. Aquesta tècnica es contraposa amb la reducció.
- El calc és una traducció literal d'una paraula o un sintagma forà.
- La compensació integra en un lloc diferent de la traducció, algun tipus d'informació que per qualsevol motiu no s'ha pogut reproduir al mateix lloc que al text original. Aquesta tècnica s'utilitza de manera regular, però a causa de la seva naturalesa és complicat identificar-la, sobretot en el món audiovisual.
- La compressió lingüística consisteix a simplificar elements lingüístics. S'empra en subtitulació i interpretació simultània. A més, es contrarieja amb l'ampliació lingüística.
- La creació discursiva determina una equivalència momentània, insòlita en qualsevol altre context.
- La descripció substitueix una expressió o una paraula per la seva definició.
- L'equivalent encunyat consisteix a emprar una expressió o paraula recollida pel diccionari com un equivalent en la llengua d'arribada.
- La generalització fa un ús més genèric d'una expressió o un terme i és contrària a la particularització.
- Amb la modulació es produeix una modificació de punt de vista o de pensament.

- La particularització es basa a emprar un terme de manera detallada o concreta i és contrària a la generalització.
- El préstec incorpora un terme o una expressió d'una altra llengua sense alterar-la. Hi ha dos tipus de préstecs; els purs, en els quals no es produeix cap canvi, i els naturalitzats, els quals fan una transcripció o transliteració de la llengua estrangera.
- La reducció es basa a eliminar informació, tant per complet com una part d'aquesta, que consta en el text original.
- La substitució reemplaça aspectes lingüístics per paralingüístics. L'entonació o els gestos són un exemple. Principalment, se sol emprar en el doblatge i en la interpretació.
- La traducció literal consisteix a traduir una expressió o un sintagma al peu de la lletra. És una tècnica semblant al calc, però mentre la traducció literal tradueix sintagmes, el calc només tradueix literalment una expressió o un terme.
- La transposició es basa a alterar una categoria gramatical.
- Per últim, la variació substitueix aspectes lingüístics per paralingüístics que poden incidir en factors del canvi lingüístic, com per exemple l'estil o els dialectes geogràfics i socials.

A continuació, es mostren alguns exemples recollits de la sèrie *Only murders in the building*, a partir dels quals es compararan les tècniques emprades i les diferències que es produeixen entre el doblatge i la subtitulació.

Exemple pràctic 1. Temporada 1 Episodi 2 [00:52]

Original	"Spare me the innocent act, Zeus. I got you dead-to-rights."
Subtitulació	"No vayas de mosquita muerta, Zeus. Te he pillado con las manos en la masa."
Doblatge	"No te hagas el inocente, Zeus. Te he cogido in fraganti."

Font. Martin et al. (2021-present).

En aquest cas, els castellanoparlants tendeixen a fer servir l'expressió de "mosquita muerta" en comptes de "hacerse el inocente" per referir-se a "spare me the innocent act". Pel que fa a l'expressió de la segona oració, "dead-to-rights" és una locució que vol dir "en l'acte de fer alguna cosa malament o il·legal" (Cambridge University Press, s.d.). Tot i això, cap de les dues modalitats de traducció audiovisual fan una

traducció literal. La subtitulació es decanta per la locució adverbial col·loquial “pillar a alguien con las manos en la masa”, la qual significa “en el momento de estar haciendo algo” (RAE, s.d.-b). No especifica, però, si el que la persona fa és un acte delictiu o no i, per tant, es diferencia del doblatge, el qual opta per la locució adverbial in fraganti. Segons el Diccionario panhispánico de dudas (RAE y ASALE, s.d.), aquest modisme es defineix com “En el mismo momento en que se está cometiendo el delito o realizando una acción censurable.” En aquest fragment, doncs, el doblatge seria més oportú que la subtitulació. Malgrat tot, la primera oració és potser més genuïna en la subtitulació que no pas el doblatge.

Amb relació a la tècnica, la subtitulació utilitza l'equivalent acanyat, car l'expressió està reconeguda per un diccionari (Martí, 2013) com la RAE (s.d.-a): “ir de mosquita muerta” és una expressió col·loquial per exposar una “persona aparentemente mansa o inocente, pero que actúa con malicia y de forma interesada”. És una expressió molt freqüent que serveix com a equivalent a “spare me the innocent act”, ja que volen dir el mateix.

Pel que fa al doblatge, la tècnica emprada és la modulació, atès que es produeix un canvi de categoria de pensament (Martí, 2013): mentre la traducció literal de l'original seria “ahórrame el acto inocente”, el doblatge ha optat per modificar el verb, convertint “ahorrar” en “hacer”. Encara que manté l'imperatiu, afegeix una negació que no constava en la versió original.

Exemple pràctic 2. Temporada 1 Episodi 2 [01:06]

Original	“Your lies may fool some people Zeus, but not me.”
Subtitulació	“Habrà quien se trague tus mentiras, pero yo no me lo creo.”
Doblatge	“Tal vez engañes a algunos Zeus, pero a mí no.”

Pel que fa als subtítols, el traductor fa servir l'expressió col·loquial “tragar mentiras”, volent dir que no es creu les seves mentides. En el text original no utilitza aquest llenguatge col·loquial, ja que el personatge és detectiu i per tant empra un llenguatge més formal. A més, afegeix el “yo no me lo creo” sense cap necessitat, ja que es podria haver escurçat, com el doblatge.

Aquest últim utilitza el verb “engañar” que vol dir el mateix que “fool”. Així mateix, manté el “may”, que és l'equivalent a “tal vez” en aquesta adaptació. Per això considero que la traducció del doblatge és més encertada. Addicionalment i al contrari

que els subtítols, el doblatge manté el nom propi “Zeus”, per tal que el diàleg s’ajusti als moviments labials del personatge.

En aquest fragment les dues modalitats empren la tècnica de modulació, que en aquest cas facilita un canvi de punt de vista: “your lies” ja no és el subjecte de l’oració. Mentre la subtitulació presenta a “quien” com a subjecte, el doblatge es decanta per la segona persona del singular. Això es deu al fet que, al contrari que en anglès, en castellà el subjecte no sol ser abstracte, de manera que si el subjecte fos “your lies” no seria natural ni genuí en la llengua d’arribada. Tot i això, la subtitulació també inclou una altra tècnica al final del fragment, quan tradueix “but not me” per “pero yo no me lo creo”. Aquí es produeix una ampliació lingüística, ja que simplement es podia haver traduït com el doblatge “pero a mí no”. En canvi, la subtitulació ha preferit afegir més elements lingüístics sense cap necessitat, possiblement per tal que l’oració sigui clara.

Un fet curiós que he pogut observar és que les dues modalitats mantenen una traducció literal per dos conceptes, però després canvien la tècnica. És a dir, la subtitulació utilitza “mentiras” com a traducció literal de “your lies” i, en canvi, el doblatge tradueix literalment “fool” per “enganyar”. Això té a veure amb les prioritats de cada modalitat, la subtitulació considera més important el concepte de “your lies”, mentre que el doblatge creu que és més rellevant que s’entengui i s’usi el verb “fool”.

Exemple pràctic 3. Temporada 1 Episodi 2 [04:25]

Original	“Neighborly.”
Subtitulació	“Da buen rollo.”
Doblatge	“Soy abierto.”

Després de dir que és una bogeria no tancar amb clau la porta de casa, el personatge fa aquest comentari. L’expressió “neighborly” significa ser bon veí o ser amigable. La traducció, però, no diu exactament això. “Da buen rollo” vol dir, d’acord amb la RAE (s.d.-a) “sensación o impresión”. Tot i que ser amable també pot voler dir “neighbourly”, considero que en aquest context no és la traducció més encertada. “Dar buen rollo” és un sinònim de “dar buena espina”, però en aquest cas el personatge es refereix al fet que és de bon veí deixar la porta oberta en cas que algú necessiti quelcom. És a dir que no és per fer una bona impressió, sinó per intentar ser un bon veí en qui els altres poden confiar.

En cas del doblatge, fa servir el terme “abierto”. El significat d’aquesta paraula, segons la RAE (s.d.-b) és “dicho de una persona: franca, llena, receptiva”. En la meua opinió, crec que la subtitulació fa una traducció més fidel a l’original, mantenint el significat. Als subtítols també s’entén que alguna cosa que “da buen rollo” funciona com a sinònim de neighborly, ja que s’entén que la persona és amable (bona veïna). Jo faria servir l’adjectiu “amable”, ja que té les mateixes connotacions i el mateix significat en aquest context.

La tècnica que utilitza la subtitulació és la modulació, ja que canvia els elements de l’oració. Mentre que l’original només compta amb una paraula, un adjectiu, la traducció crea una oració. Per tant, es produeix un canvi semàntic.

El doblatge també fa ús d’aquesta tècnica, i també canvia el subjecte de l’oració: el personatge passa a ser el subjecte quan l’original presenta el subjecte en tercera persona i fa referència a “I never lock my door”.

Exemple pràctic 4. Temporada 1 Episodi 2 [06:47]

Original	“I’d still care if Steve Carell in <i>The Office</i> got murdered.”
Subtitulació	“(…) pero me dolería que asesinaran a Steve Carell en <i>The Office</i> .”
Doblatge	“(…) A mí si se cargaran a ese personaje me importaría, supongo.”

En aquest diàleg parlen sobre la possibilitat que la víctima, Tim Kono, sigui una mala persona, i això dona peu a què l’Oliveramenti “I wouldn’t want him to be dickier than Steve Carell in *The Office*”.

Pel que fa a la subtitulació, encara que “doler” i “importar” no volen dir exactament el mateix, penso que queda estrany traduir-ho literalment, per tant, em sembla una bona solució de traducció. A més, si ho traduís per “importaria” només afegiria més caràcters i no compliria les restriccions. La resta del contingut fa una traducció literal de l’anglès, tot i que elimina “still”, que constava en el guió original. Aquesta adverbial podria traduir per “aun así”, però com he mencionat, sempre és millor prescindir d’alguns elements. D’aquesta manera, ja s’entén el que l’Oliver vol donar a entendre: encara que el personatge que interpreta Steve Carell a *The Office* sigui mala persona, la seva mort li importaria.

El doblatge, però, té canvis. El traductor utilitza “cargarse”, una expressió col·loquial per dir “murder”. En aquesta oració, el text original no fa servir un llenguatge col·loquial, per tant crec que s’hauria de mantenir el mateix to que té en anglès. També afegeix el “supongo”, per indicar una probabilitat, fet que en l’original és una certesa, ja que el personatge està segur al cent per cent. No obstant això, el doblatge opta per eliminar els noms propis, Steve Carell i *The Office*. Això es deu al fet que anteriorment ja han fet referència a aquests noms i el traductor no ha vist la necessitat de repetir-los. Ara bé, amb el verb “cargar” sona natural dir “importar”. És a dir que el doblatge fa una traducció encertada al 50%: manté el verb original, però es resguarda amb el llenguatge col·loquial.

En els dos casos s’empra la modulació, que com ja he mencionat anteriorment, és un canvi de perspectiva. En ambdues modalitats modifiquen “got murdered” per “que [ellos] asesinaran” o bé “si [ellos] se cargaran”, així que fan un canvi de passiva a activa. Tot i això, la compensació i la variació també apareixen en el doblatge: canvia “still”, un element que estava a l’inici del diàleg, per “supongo”, que es troba al final de l’oració. És a dir, el traductor no ha eliminat per complet la paraula “still”, sinó que ha intentat introduir-la en la traducció encara que hagi modificat l’ordre. Pel que fa a la variació, es produeix un canvi de to que no es formula en l’original, atès que “murder” s’utilitza en el llenguatge formal o estàndard i “cargarse” en un ambient més informal o col·loquial.

Exemple pràctic 5. Temporada 2 Episodi 7 [18:47]

Original	“Alright, stop being dumbasses.”
Subtitulació	“Dejad de hacer el canelo.”
Doblatge	“Dejad de portaros como unos memos.”

Aquest diàleg el du a terme una dona, que és policia i s’encarrega del cas. Els personatges principals, en Charles i l’Oliver, fingeixen no saber res d’un ganivet, l’arma homicida. D’aquí ve aquesta resposta, ja que la policia sap que menteixen.

La locució “hacer el canelo” remet a “hacer el primo”, que vol dir “dejarse engañar fácilmente” (RAE, s.d.-b). En aquest cas la subtitulació no transmet el missatge adient, ja que en anglès “dumbass” és un adjectiu amb connotació negativa que segons Merriam Webster (s.d.) apareix en el llenguatge col·loquial o vulgar. Per tant, no vol dir que es deixin enganyar fàcilment, com bé diu la subtitulació. A més, “hacer el canelo” és una expressió que està en desús, ja que ningú l’empra en llenguatge oral i tot i ser col·loquial com l’original, no té el mateix significat. Una proposta de traducció per millorar els

subtítols podria ser “dejad de hacer el tonto”. Traduint-ho així s’entén el que vol dir l’original i no es distorsiona el missatge. Tot i això, “tonto” no té la mateixa connotació negativa que “dumbass”, ja que no es considera un terme col·loquial en aquest context.

En el doblatge, en canvi, transmet el mateix missatge amb més naturalitat. No obstant, passa el mateix que amb la subtitulació. Més enllà de que “memo” tampoc s’utilitza tant en llenguatge parlat en castellà, no presenta aquest matís de l’original que és col·loquial i vulgar.

La tècnica que s’aplica en el doblatge i la subtitulació és la reducció, ja que en ambdós casos el traductor ha decidit prescindir de “alright”, atès que no és un element rellevant en l’oració. D’aquesta manera, ha eliminat una informació formulada en l’original. A més, també s’empra la variació, ja que l’original aplica un llenguatge col·loquial i les dues modalitats de traducció empren un to més formal.

Exemple pràctic 6. Temporada 2 Episodi 10 [06:48]

Original	“But now how do we get her?”
Subtitulació	“Pero, ¿cómo la trincamos?”
Doblatge	“¿Y ahora cómo la cogemos?”

En aquest fragment els tres personatges principals acaben de descobrir qui és el culpable de l’assassinat i conversen sobre com enxampar-lo. En aquest cas, “get someone” significa “to take someone or something into your possession by force” (Cambridge University Press, s.d.). Tot i que el diccionari no indica que aquesta expressió sigui col·loquial, a la subtitulació el to està canviat. “Trincar” en castellà sol tenir una connotació més col·loquial i considero que no és necessari fer ús d’aquest llenguatge quan es pot mantenir el to informal de l’original. Així mateix, encara que el traductor ha mantingut la mateixa conjunció que l’original, ha eliminat “now” de la traducció, certament per les limitacions de caràcters que ha de tenir en compte. Tot i això, s’ha de considerar també el canvi que es produeix en l’oració, ja que el “now” indica que han adquirit informació recent sobre el culpable que abans desconeixien, mentre que si s’elimina aquest aspecte temporal es perd.

Pel que fa al doblatge, el verb “coger”, segons la RAE (s.d.-b), significa “Tomar, prender, apresar a alguien o algo”. Encara que en cap dels dos termes digui que és per la força, penso que la traducció del doblatge s’adiu més amb l’original que no pas amb la subtitulació. Això es deu al fet que el doblatge manté el mateix to informal de l’original,

sense emprar llenguatge col·loquial. I al contrari que la subtitulació, el traductor ha decidit modificar la conjunció “but” per “y”. El cert és que en els dos casos la traducció és vàlida. La simple diferència és que “pero” és una conjunció adversativa, mentre que “y” és copulativa. No obstant això, en aquest context les dues s’usen “al principio de cláusula sin referirse a otra anterior, para dar énfasis o fuerza de expresión a lo que se dice.” (RAE, s.d.-b). Per tant, són conjuncions que, com diu la definició, aconseguixen donar més força al discurs.

En aquest fragment el traductor recorre a dues tècniques en la subtitulació, la variació i la reducció. Per una banda, mitjançant el verb “trincar” aplica la variació perquè modifica el to, i converteix l’oració que primerament era informal en una més col·loquial. D’altra banda, recorre a la reducció perquè suprimeix la paraula “now” per limitacions de caràcters. En relació al doblatge, és una traducció literal. Excepte el canvi de “pero” per “y”, es tradueix literalment paraula per paraula.

Exemple pràctic 7. Temporada 2 Episodi 10 [25:03]

Original	“It’s not a crime to be allergic to rancid bird molting.”
Subtitulació	“No es delito ser alérgica al plumaje rancio.”
Doblatge	“No es delito tener alergia a un rancio pájaro que muda.”

En aquest fragment el personatge justifica la seva al·lèrgia a la muda de les aus, fet que confirma que és la culpable de l’assassinat.

D’una banda, em sembla adient que totes dues traduccions utilitzen el substantiu “delito” per referir-se a “crime”, ja que segons la RAE (s.d.-b), és un sinònim de “crimen”. D’altra banda, encara que l’expressió “rancio” es fa servir a l’original, el fet que es mantingui a la subtitulació i al doblatge no queda natural. L’oració en anglès també és estranya, no es diria oralment. Tot i això, crec que la traducció del doblatge és més encertada. La subtitulació diu “plumaje rancio” referint-se a les plomes de l’animal, però omet una part important del missatge original: l’ocell muda. Crec que és necessari traduir-ho, ja que la frase no s’acaba d’entendre amb aquesta omisió i queda estranya. L’original expressa que la culpable és al·lèrgica al plomatge ranci de l’ocell i que, com que aquest muda, ella no pot parar de tossir per l’al·lèrgia. Per tant, si no es diu que l’ocell muda la frase manca de sentit. Encara que les dues possibilitats de traduccions no siguin genuïnes, no es pot traduir d’altra manera sense separar-se de l’original.

El doblatge opta per la tècnica de la transposició, és a dir que fa un canvi gramatical: el substantiu “molting” es converteix en un verb “que muda”.

En canvi, la subtitulació es decanta per una traducció gairebé literal, ja que tradueix literalment paraula per paraula però eludeix la paraula “molting”, fet que dona peu a una reducció.

Exemple pràctic 8. Temporada 4 Episodi 1 [07:32]

Original	"And now, I'm in God's toilet!"
Subtitulació	"Hoy estoy en el váter de Dios."
Doblatge	"¡Y ahora estoy en una cloaca!"

El protagonista es refereix al fet que abans era una persona important en el món de Broadway i ara no és una figura amb tanta influència, a causa de l’assassinat que va ocórrer durant la seva representació al teatre.

“Estar en el váter de Dios” és una traducció literal i l’expressió com a tal no existeix en castellà. Malgrat això, l’expressió en el text original tampoc existeix en anglès, així que el traductor ha determinat que la millor solució era deixar el terme d’igual manera. Crec que la millor alternativa és trobar un terme que s’ajusti i s’adeqüi a l’original transmetent el mateix missatge. A més, la subtitulació fa dues alteracions: en primer lloc, modificar “now” per “hoy” causa un canvi de matis temporal, ja que “now” es refereix a aquell mateix instant i “hoy” a un dia sencer. En segon lloc, tampoc ha afegit el “y” al principi de l’oració, i encara que sigui a causa d’una qüestió de límit de caràcters, no aconsegueix que l’oració tingui tanta força com l’original.

En canvi, el doblatge ha escollit l’expressió “estar en una cloaca”. Tot i que això tampoc existeix i no sona natural, sí que es diu “ahora estoy en la miseria”, que pot funcionar com a sinònim de “cloaca”. Per tant, per context s’entén el que el doblatge vol dir, que el personatge es troba en un lloc molt complicat de la seva carrera professional. Utilitzar aquesta expressió no causa confusió, al contrari que la subtitulació.

Per subtitular aquest fragment el traductor fa servir la variació, ja que d’acord amb Martí (2013), es produeix un canvi de to que afecta a tot el diàleg. Al no mantenir l’exclamació, el discurs no té tanta força com l’original i no aconsegueix emfatitzar el disgust que sent el personatge en aquell moment. També s’aplica una compressió lingüística, ja que la subtitulació prescindeix de la conjunció “and”, que com he mencionat anteriorment, s’empra per donar més força al discurs.

En canvi, el doblatge fa servir l'adaptació. Encara que l'expressió “to be in God's toilet” sembli ser específica de la sèrie, el doblatge és capaç de substituir aquest element cultural per un altre de la llengua d'arribada, de manera que tingui el mateix significat.

Exemple pràctic 9. Temporada 3 Episodi 1 [10.39]

Original	“I welcome you all to the world of <i>Death Rattle</i> . ”
Subtitulació	“Os doy la bienvenida al mundo de <i>El cascabel de la muerte</i> . ”
Doblatge	“Bienvenidos todos al mundo de <i>El último estertor</i> . ”

Fa referència a una obra de teatre inventada per un dels personatges principals. El que m'ha cridat l'atenció és que els subtítols i el doblatge no tradueixen el títol de l'obra d'igual manera. Per determinar si la traducció és encertada, és necessari tenir un context: *Death Rattle* tracta sobre una dona que mor ofegada per un sonall i els únics sospitosos són tres bessons nadons. La subtitulació fa una traducció literal i fa servir el terme “cascabel” per correspondre's amb “rattle”. Segons la RAE (s.d.-b), “cascabel” pot referir-se a “Bola hueca de metal, generalmente pequeña, con una ranura, y que tiene en su interior una pieza metálica que, con el movimiento, suena”, o bé “Remate posterior, en forma casi esférica, de algunos cañones antiguos de artillería”. La definició de Merriam-Webster (s.d.) per “rattle” és “un dispositivo que produce un sonajero específicamente: un estuche que contiene bolitas utilizado como juguete para bebés un dispositivo que produce un sonajero”. Per tant, l'original en anglès aclareix que l'objecte no és un cascavell qualsevol, sinó un objecte que utilitzen els bebès. Per això aquesta traducció és tan important, perquè amb el títol de l'obra ja detalla qui són els sospitosos (els tres bessons nadons).

Ara bé, d'acord amb Merriam-Webster (s.d.) “death rattle” significa “sonido de traqueteo o gorgoteo producido por el paso del aire a través de la mucosidad de los pulmones y las vías respiratorias de un moribundo”. És a dir, és un joc de paraules amb doble sentit: “death rattle” es refereix al fet que l'objecte és l'arma homicida però a la vegada, també indica que la dona està a punt de morir perquè no pot respirar. La diferent estratègia que s'ha escollit en el doblatge és adequada. “El último estertor” vol dir “Respiración anhelosa, generalmente ronca o silbante, propia de la agonía y del coma.” (RAE, s.d.-b). El traductor ha trobat la traducció exacta de l'expressió i no només la traducció paraula per paraula, a diferència dels subtítols.

Tot i això, em sembla que les dues traduccions són correctes, ja que el doblatge tradueix l'expressió amb exactitud, però la subtitulació fa servir una altra expressió per donar a entendre als espectadors que el sonall és un objecte que comporta la mort. No obstant això, és cert que “estertor” és una paraula poc comuna que normalment el públic desconeix.

En relació amb la tècnica, com he mencionat anteriorment, la subtitulació aplica la traducció literal en tota l'oració, ja que manté la mateixa estructura gramatical que l'original i tradueix paraula per paraula. Sobretot en la traducció del títol de l'obra, el qual tradueix literalment “death” per “muerte” i “rattle” per “cascabel”, sense tenir en compte que hi ha una traducció específica pel terme en conjunt. Però és cert que l'anglès té avantatge, ja que “rattle” significa “cascabel” i també “estertor”, en canvi el castellà no té cap equivalent, cap paraula que signifiqui aquest dos termes.

Pel que fa al doblatge, fa una adaptació, intentant traduir una expressió de l'anglès a la llengua d'arribada. S'ha separat de l'original, ja que ha canviat “death” per “último”, però la idea principal s'entén. A més, empra la transposició a l'inici del fragment, ja que fa un canvi de categoria gramatical: tradueix “welcome” que és un verb per l'adjectiu “bienvenidos”.

Exemple pràctic 10. Temporada 3 Episodi 3 [05:36]

Original	"(...) during girl's night out at <i>The Calorie Pit</i> ."
Subtitulació	"(...) con sus amigas en un restaurante de fritanga."
Doblage	"(...) en la noche de chicas en el Caloria Smith."

En aquest exemple, el personatge parla de l'obra de l'Oliver, *Death Rattle*, i afirma que ha de tenir una cançó estrella que destaquí per sobre les altres. Tot seguit, comença a divagar sobre com d'irresistible ha de ser la cançó, que arribi de Broadway fins a Duluth, on una dona la balla a *The Calorie Pit*.

Aquest fragment, doncs, presenta una referència local. Després de documentar-me sobre aquest lloc no l'he pogut localitzar, però he trobat que Duluth és una ciutat portuària de Minnesota, on el menjar tradicional sol ser hamburgueses i fregits. Segurament, d'aquí ve el nom fictici de *The Calorie Pit*, atès que el menjar té moltes calories. Per tant, és un lloc fictici i això dificulta més la traducció si el traductor no es vol separar gaire de l'original. No obstant això, com que el lloc és inventat, el traductor té més llibertat per escollir una solució.

La subtitulació ha optat per dir “un restaurante de fritanga”, sense especificar el local en concret. “a girl’s night out” pot indicar que el personatge va a una discoteca o a un bar a passar l’estona, o bé com ha interpretat el traductor, a un restaurant de “fritanga”. En aquest cas tot depèn de la interpretació del traductor, pot ser tant un club com un restaurant. Per això crec que s’ha volgut transmetre part del nom del local *Calorie* a la traducció i per això ha especificat el tipus de restaurant (amb calories).

En canvi, el doblatge ha escollit una altra proposta, *Caloria Smith*. Tot i que la traducció de *Calorie* per *Caloria* em sembla correcta, no entenc el perquè del nom sencer *Caloria Smith*. És probable que el traductor hagi traduït “pit” per “Smith”, ja que aquest últim és un cognom molt comú als Estats Units, però també és un nom habitual en locals com restaurants o bars. En la meua opinió, sempre és millor no inventar-se un nom propi com el d’un local i fer una generalització del lloc, tal com ha fet la subtitulació.

Trobo que, tot i que les dues modalitats de traducció han fet ús de la seva imaginació per poder traduir aquest fragment, la subtitulació s’adequa més a l’original.

La tècnica que s’utilitza, per tant, en el cas de la subtitulació és la generalització, atès que el traductor considera que el públic no entendrà la referència local i per això l’ha modificada per “un restaurante de fritanga”, sense especificar el restaurant en concret. Això no afecta al sentit original, perquè és un nom inexistent. En canvi, en la primera part de l’oració “con sus amigas” s’aplica la reducció, ja que prescindeix de la paraula “night” i no determina en quin moment passa l’acció.

El doblatge opta per una traducció gairebé literal, l’única cosa que modifica és la preposició “during” per “en”. D’aquesta manera, sí que presenta el matís temporal de l’original. També fa una adaptació, perquè intenta trobar una equivalència per *The Calorie Pit* que finalment es tradueix com *Caloria Smith*.

Exemple pràctic 11. Temporada 4 Episodi 3 [03:42]

Original	"A single .300 Win Mag casing was found(...)"
Subtitulació	"Encontraron un solo casquillo de wíncester del calibre 300(...)"
Doblatge	"Solo se encontró un casquillo de calibre 300(...)"

Per començar, la subtitulació fa ús d’un subjecte el·líptic per referir-se a la policia, mentre el doblatge fa servir una passiva, com l’original en anglès. Tot i que la subtitulació se separa més de l’original, les dues opcions són correctes i naturals.

No obstant això, la diferència rau en “Win Mag”, una abreviació de “Winchester Magnum”. “300 Winchester Magnum” és un tipus de cartutx que s'utilitza molt en armament (Terminal Ballistics Research, s.d.). PONS (s.d.) ofereix “cartucho” i “carcasa” entre altres i d'aquestes traduccions LEO (s.d.) n'afegeix “casquillo (de bala)”. De totes les versions, la que s'adequa més és “casquillo”, ja que segons la RAE (s.d.-b) es defineix com a “Cartucho metálico vacío”. Per tant, les dues traduccions són correctes.

Malgrat això, la subtitulació parla d'un “casquillo de winchester del calibre 300” i el doblatge de “casquillo de calibre 300”. D'una banda, la paraula “calibre” és correcta, atès que significa “Diámetro interior de las armas de fuego.” (RAE, s.d.-b) i es refereix a la mida del tipus de casquet. Penso que aquesta especificació és encertada, perquè manté el mateix contingut que l'original. A més, és possible que en el futur torni a sortir aquest tipus de casquet durant la traducció audiovisual i és important detallar-la. Cal mencionar que, mentre el doblatge deixa de banda el terme “Win Mag”, la subtitulació aconsegueix especificar els dos elements rellevants, el casquet i el calibre.

D'altra banda, crec que traduir “Win Mag” per “winchester” és fer una barreja del terme en anglès. En la meua opinió, també ho traduiria tal com ha fet el doblatge. És veritat que dient “winchester” s'especifica quin casquet és, però no es detalla el nom sencer del cartutx que és Winchester Magnum. D'aquesta manera, l'espectador pot confondre el terme i pensar que, en comptes de ser un casquet és un cartutx. Trobo que aquesta informació es pot eliminar, vist que el públic no està familiaritzat amb la temàtica d'armament. Sempre s'ha de fer una traducció pràctica i senzilla perquè tothom la pugui entendre.

La tècnica emprada en el doblatge és la transposició, ja que canvia “single”, que és un adjectiu que acompanya “Win Mag” per “solo”, que és un adverb. A més, també recorre a la reducció, ja que no concreta quin casquet (Win Mag) és i això pot ser important per l'argument de la sèrie, ja que és crucial per determinar l'assassí.

Per contra, la subtitulació fa ús de la modulació, perquè modifica la passiva per activa i per tant es produeix un canvi de punt de vista. També aplica el préstec, que en aquest cas és un préstec neutralitzat, atès que transcriu Winchester Magnum per winchester, adaptant-se a les normes gramaticals del castellà.

Exemple pràctic 12. Temporada 4 Episodi 4 [14:27]

Original	“Can you help me get a job on your film?”
----------	---

Subtitulació	“¿Me ayudas a conseguir curro en tu peli?”
Doblatge	“¿Me ayudas a conseguir un trabajo en tu peli?”

En aquesta seqüència el dialecte juga un paper important. Com que el personatge és irlandès, en comptes de pronunciar “film” com /film/, ell diu /fɪləm/. És més fàcil emfatitzar aquest canvi a través de la parla, és a dir amb el doblatge, el qual ha hagut d’adaptar l’accent canviant-lo al britànic. No tindria sentit que tingués un accent d’Andalusia, per exemple, ja que a la sèrie s’ha esmentat que el personatge prové d’Irlanda. Com que la sèrie se situa als Estats Units, no pot tenir el mateix accent nord-americà que els protagonistes. Com que en el doblatge ja s’entén que el personatge no és d’allà, el traductor ha preferit mantenir la traducció original i remarcar amb l’accent que el personatge no prové del mateix lloc. Per fer-ho, ha destacat la pronunciació de la “r” a “trabajo”.

A la subtitulació, però, el traductor utilitza “curro” per referir-se a feina. És una expressió col·loquial que fa servir per intentar mantenir aquest accent irlandès, que en la subtitulació és invisible. Aquesta tria també té a veure amb els límits de caràcters, ja que “curro” té menys caràcters que “trabajo”. En canvi el doblatge fa una traducció literal, “job” per “trabajo” i com he dit anteriorment, opta per mostrar el canvi d’accent d’altra manera. El traductor ha indicat que l’actor de doblatge corresponent ha de fer un accent britànic per aquest personatge i ha trobat un equivalent: converteix l’accent irlandès en un de britànic, aprofitant que la sèrie té lloc a Estats Units, aconsegueix fer una imitació de l’accent típic britànic.

Tant la subtitulació com el doblatge empren la compressió lingüística, ja que prescindeixen del verb “can”, un element que no canvia el missatge principal de les dues traduccions. El doblatge també recorre a la variació, perquè modifica el dialecte geogràfic (d’accent irlandès al britànic). A més, la subtitulació aplica la modulació, ja que en adaptar “job” per “curro” canvia el to del missatge, converteix el to formal en col·loquial.

Exemple pràctic 13. Temporada 4 Episodi 5 [07:05]

Original	“(…) you need to gimme something better than 20-fucking-thousand murder boards, okay?”
Subtitulació	“(…) quiero ver más que chorromil chorrocientos corchos.”
Doblatge	“(…) más vale que tengas algo mejor que veinte mil putos tableros, ¿vale?”

En aquest fragment, en Charles ha fet venir la policia perquè vegi les novetats del cas. La policia, en veure tot l'embolic, es molesta i li demana que la propera vegada tingui quelcom millor.

En aquesta seqüència hi ha dos reptes: trobar els termes equivalents per “20-fucking-thousand i “murder boards”. No hi ha cap equivalent en castellà per “murder board” i, per tant, s’ha de trobar un altre terme que funcioni.

Segons la RAE (s.d.-b), no hi ha cap definició de “corcho” que s’adeqüi al que vol dir l’original, de manera que la traducció dels subtítols és errònia i pot causar confusions. A més a més, “chorromil chorrocientos” no és una expressió natural ni genuïna i dificulta la lectura de l’oració. Encara que per context s’entén que vol dir que hi ha moltíssimes “murder boards”, no se sol dir en el llenguatge parlat.

En relació al doblatge, ha escollit “Tablero” que d’acord amb la RAE (s.d.-b) és “Plancha preparada para fijar y exponer en ella al público cualquier cosa, como anuncios, llaves, etc.”. Em sembla una bona traducció, ja que traduir-ho literalment per “tablero de asesinatos” no és natural ni gens comú. Només dient “tablero” ja es comprèn que és un objecte en el qual es poden posar imatges, fotografies o altres elements.

Una alternativa de traducció seria “Quiero ver más que veinte mil putos tableros.”, de manera que es combinen les adaptacions d’ambdues modalitats. A més, així es manté la traducció adequada de “murder board” que és “tablero” i es respecta el missatge principal de l’original. Cal mencionar que l’alternativa proposada té menys caràcters que la traducció actual dels subtítols, de manera que també és vàlida.

Per una banda, la tècnica de la subtitulació és la reducció, ja que resumeix el missatge principal i manté els elements més circumstancials. D’altra banda, el doblatge utilitza una traducció gairebé literal, excepte per l’adaptació que fa de “murder boards” a “tableros”. A més a més, la traducció s’ha allunyat molt de l’original, i per tant, també empra les tècniques de creació i substitució.

6. Humor en la traducció audiovisual

L'humor és un altre aspecte complex en el món audiovisual, sobretot perquè fa servir dos canals, l'acústic i el visual i s'ha de considerar les diferents facetes com la lingüística i els factors culturals i visuals entre d'altres (Cerezo et al., 2016).

L'humor és un component del text que té com a objectiu provocar una reacció graciosa als espectadors. Pot estar present en diferents tipus de text i de gèneres, però no s'ha de confondre amb la comèdia, la qual és un gènere textual que s'adhereix a una estructura i a uns requisits concrets (Duro, 2001). Per exemple, hi pot haver humor en un drama, però això no vol dir que es converteixi automàticament en una comèdia.

El traductor ha de poder detectar aquests components humorístics i saber la rellevància i la funció que tenen en el text original. Per traduir aquests elements, el traductor pot fer ús de diferents etiquetes que es classifiquen segons el nivell de prioritat de l'humor (Duro, 2001).

La prioritat és alta quan es tracta d'una comèdia de televisió com *Friends* o *Modern family* i actuacions d'humoristes com Andreu Buenafuente (Duro, 2001).

El nivell és mitjà en cas que inclogui ficció d'aventures com *Regreso al futuro* o *Indiana Jones*, pel·lícules romàntiques amb desenllaç feliç com *The proposal* o *How to lose a guy in 10 days* i musicals com *Grease* o *Mamma Mia* (Duro, 2001).

La prioritat és baixa sempre que siguin discursos polítics en els quals l'humor i les bromes no són el centre d'atenció. És a dir, tot i que l'humor segueixi tenint rellevància, és menys determinant que altres factors o bé es tracta d'una importància local i no de tot el text (Duro, 2001).

Per últim, hi pot haver una preferència nul·la quan no hi ha cap element que actuï com a humor. Alguns exemples són les pel·lícules de terror com *Expediente Warren* o *Midsommar*, o bé pel·lícules bèl·liques com *Salvar al soldado Ryan* o *La lista de Schindler*, en les quals no hi ha cabuda per l'humor perquè la situació és greu i crítica.

En aquest nivell també s'inclouen articles de premsa sobre tragèdies o situacions bèl·liques, alguns tipus de discurs i condols. L'absència de l'humor es pot donar per una qüestió estilística, per una prohibició o també es pot expressar implícitament (Duro, 2001).

Les preferències més comunes de la comèdia de televisió són obtenir un gran nombre d'espectadors, crear entreteniment i fer riure el públic (Duro, 2001). Per lògica, l'objectiu de doblatge hauria de ser el mateix que el contingut original, de manera que no

es considera tant el lèxic ni la sintaxi. No obstant això, és habitual que les comèdies semblin que s'han traduït conforme uns paràmetres determinats que es podrien implantar en altres situacions traductològiques. Per tant, és més substancial que l'humor funcioni bé en el text traduït que no pas la fidelitat sintàctica i lèxica al text original (Duro, 2001).

L'humor no només serveix per fer riure el públic, sinó que pot implicar diverses funcions a la vegada. La principal, però, és la d'entreteniment. És important saber la funció que té l'humor en el text, ja que junt amb el tipus de prioritat és un dels factors capaç de canviar en el doblatge (Duro, 2001). Amb l'autocrítica, per exemple, és difícil mantenir aquesta crítica social d'un país si el públic destinatari pertany a un país diferent. Hi ha sèries de televisió de comèdia, sobretot angleses, que inclouen aquesta autocrítica de la seva societat. Hi ha casos en els quals aquestes sèries, quan es tradueixen al castellà, eliminen l'autocrítica i merament són paròdies, de manera que no compleixen amb el gènere original del text (Duro, 2001).

A més, també s'ha de tenir present el tipus d'humor que es tradueix (Duro, 2001). Hi ha diferents categories (Cerezo et al., 2016). En primer lloc, es troben els elements sobre la comunitat i institucions, que es refereixen als aspectes culturals o intertextuals característics d'aquella comunitat. Alguns exemples són els noms dels carrers, de diaris, d'associacions o d'artistes de renom d'una societat concreta (Cerezo et al., 2016). Per això és necessari adaptar o canviar els noms d'aquests aspectes culturals, de manera que hi hagi el mateix efecte humorístic en el text meta en cas que els espectadors no estiguin habituats a la cultura de partida (Duro, 2001). Si no es dona aquest cas, es considera que el públic té uns coneixements adequats de la cultura de partida (Duro, 2001).

En segon lloc, es disposa dels elements del sentit de l'humor de la comunitat, els quals engloben aspectes amb continguts més coneguts en una societat que una altra. Això no vol dir que sigui una característica distintiva d'una societat, només una precedència (Cerezo et al., 2016). Aquesta tipologia també inclou estereotips, temes com el divorci o l'educació i gèneres literaris específics d'una comunitat (Duro, 2001). Per a Duro (2001) s'anomenen acudits nacionals.

En tercer lloc es troben els elements lingüístics, els quals es regeixen per qüestions lingüístiques (Cerezo et al., 2016) com l'homonímia, la rima i la polisèmia (Duro, 2001). Aquest humor és universal, en el sentit que tothom el pot entendre i per això és fàcil de traduir per tal d'aconseguir el mateix efecte lingüístic (Duro, 2001). En aquest tipus també s'inclouen els jocs de paraules, ja que també depenen del llenguatge (Díaz i Remael, 2014).

A continuació, també s'ha de tenir en compte els elements paralingüístics, que són aspectes com per exemple un accent estranger, una imitació o el to de veu d'un personatge (Cerezo et al., 2016). Aquests elements estan condicionats per un conjunt d'aspectes verbals i no verbals (Duro, 2001).

Tot seguit, es disposa dels elements visuals. Aquests aspectes són aquells que incorporen l'humor en la pantalla, amb imatges (Cerezo et al., 2016).

En sisè lloc hi ha els elements gràfics, en els quals l'humor prové d'un missatge o fragment escrit dins d'un símbol o signe determinat (Cerezo et al., 2016).

En penúltim lloc es troben els elements sonors, que són aquells que venen donats pel so de la pel·lícula o bé pels efectes òptics d'aquesta (Cerezo et al., 2016).

Per acabar, cal mencionar els elements humorístics no marcats, els quals inclouen altres elements que no tenen cabuda en altres categories de l'humor (Cerezo et al., 2016).

L'humor pot ser una qüestió problemàtica, ja que és possible que aquests elements causin limitacions a l'hora de traduir (Cerezo et al., 2016). Com s'ha mencionat anteriorment, per això és tan important que el traductor sigui capaç d'identificar l'humor i que distingeixi quina funció regeix en el text (Duro, 2001). Un cop transferit a la llengua d'arribada, el traductor ha de comprovar que es doni la mateixa intenció que l'original per tal que els espectadors responguin de manera similar que el públic de partida (Alsina i Herreros, 2015). En cas contrari, com que la imatge i el so no casen i l'humor no compleix l'efecte desitjat, l'audiència sentirà que s'està perdent quelcom de la pel·lícula (Alsina i Herreros, 2015).

De fet, l'humor és un element que es pot anotar en el guió per al traductor. Normalment se senyala amb una (R) o també s'empren majúscules i parèntesis, que els traductors solen escriure a l'inici del guió, ja sigui en un full a part o a peu de pàgina (Cerezo et al., 2016).

També s'ha de tenir present que l'humor caduca, ja que quan es tradueixen moltes referències culturals com els noms de locals en un temps determinat aquesta informació pot expirar (Matamala, 2019).

Segons Vandaela (citada per Alsina i Herreros, 2015) l'humor es compon de dos casos diferents: la incongruència i la superioritat. Es considera incongruència quan la oració no aconsegueix complir les expectatives que havia establert al principi. Per contra, la superioritat es dona quan un grup de persones es creu superior a la resta. Sol ocórrer amb col·lectius minoritaris o amb grups que la societat atribueix com a vulnerables o dèbils, fet que pot comportar emocions de violència. En aquest cas l'humor s'usa com a

burla cap a aquests grups. La superioritat i la incongruència són dependents l'una de l'altra, perquè segons Ross (citat per Alsina i Herreros, 2015) l'humor no és solament un acudit o una broma, sinó que també inclou una incongruència en la llengua de partida.

Malgrat que els aspectes d'incongruència i superioritat són indispensables, no poden generar l'humor per si mateixos, ja que la finalitat, el context, i el bagatge lingüístic i sociocultural de cadascú juguen un paper important en l'humor (Alsina i Herreros, 2015).

6.2. Humor en la sèrie *Only murders in the building*

Only murders in the building és una sèrie que inclou la comèdia, i per tant, incorpora elements humorístics en els diàlegs. Això vol dir que la prioritat del traductor a l'hora de traduir aquest text audiovisual és alta, atès que és crucial pel públic captar les bromes per entendre la situació. A més, com s'ha mencionat anteriorment, els personatges principals es troben en una franja d'edat diferent: mentre que la Mabel s'acosta als trenta anys, l'Oliver i el Charles són senyors de mitjana edat. Així doncs, cada personatge té una manera característica d'expressar-se i de crear humor. Per poder aconseguir el mateix efecte que l'original, el traductor ha de captar les bromes que fa cada personatge, comprendre-les i intentar traduir-les adequadament. Amb això no em refereixo a traduir sent fidel al text, sinó mantenir el mateix efecte. Amb un altre gènere la fidelitat és el més important, però amb la comèdia el més substancial és assolir la mateixa intenció que el text de partida. En cas contrari, el traductor no aconseguiria l'objectiu proposat i el públic podria adonar-se que s'ha fet una mala traducció (i la finalitat del traductor en aquest gènere és que l'audiència no noti que és una traducció). Per aconseguir-ho, no només s'ha de traduir l'humor correctament, sinó que també ha de funcionar a través del llenguatge. És a dir, una broma no pot funcionar de la mateixa manera si no s'empra el llenguatge actual perquè tothom la pugui entendre.

A continuació es presenten els diferents exemples que inclouen elements humorístics de la sèrie *Only murders in the building*:

Exemple pràctic 14. Temporada 1 Episodi 2 [05:47]

Original	"Ah, that's true. I've fallen in love with so many dead people."
Subtitulació	"Cierto, yo me he quedado prendado de muchos muertos."
Doblatge	"Eso es cierto, yo me he enamorado de muchísimos muertos."

En aquest exemple, s'ha de saber el context: els personatges principals debaten sobre com ha de ser el seu proper capítol del *pòdcast* i l'Oliver afirma que en tots els programes d'assassinats els guionistes s'asseguren que la víctima caigui en gràcia al públic, de manera que sentin pena per la víctima. Per això en Charles respon “Ah, that's true. I've fallen in love with so many dead people.” (Martin et al., 2021-present). Això és un element humorístic, ja que no és possible enamorar-se d'una persona morta. En aquest cas el traductor aconsegueix reflectir el mateix efecte còmic que l'original, ja que adapta la broma però no la canvia.

Cap de les dues modalitats de traducció audiovisual afegeix més contingut, però sí que n'omet. Per començar, els subtítols no transmeten el mateix missatge. L'original expressa que el personatge s'ha enamorat de “so many dead people”, però el traductor només ha escrit “muchos muertos”. En canvi, el doblatge fa una traducció més concreta i sí que afegeix “muchísimos”. En aquest cas el problema és la quantitat, la qual no és exacta en els subtítols i és un error d'exactitud. A més a més, la subtitulació fa ús de l'expressió “quedar prendado”, la qual ja no s'utilitza tant. Com que el personatge parla amb els seus amics és una conversa informal i, per tant, és més comú dir “enamorar-se”. En aquest cas, trobo que la traducció del doblatge és més adequada i més exacta al contingut original.

No obstant això, també s'ha de tenir en compte el límit de caràcters de la subtitulació. Segons Bartoll (2015) i Ruiz i Yamuza (2015) les restriccions solen estar entre 28 i 40 caràcters. La subtitulació “Cierto, yo me he quedado prendado de muchos muertos.” ja són 43 caràcters, de manera que supera el límit recomanat. Per tant, si el traductor posés “muchísimos” li afegiria quatre caràcters, és a dir que serien 47 caràcters que ja sobrepassa el màxim.

Pel que fa al doblatge, en aquest cas té avantatge, atès que al personatge no se li veu sempre la cara durant la seqüència, de manera que no apareix en pantalla fins que diu “so many dead people”. Això facilita la traducció en el fragment inicial, en la qual el traductor no necessita fixar-se en els moviments labials del personatge per aconseguir una millor precisió. Per tant, té major flexibilitat a l'hora de traduir que no pas la subtitulació.

Per mantenir la mateixa exactitud de quantitat que l'original però mantenint la expressió més natural “me he enamorado” del doblatge, es podria dir “Sí, yo me he enamorado de muchísimos muertos” que presenta un total de 44 caràcters. D'aquesta manera l'oració sona més natural si s'empra el verb “enamorar-se” en comptes de

“quedarse prendado” ahora que es manté la precisió del text original. Sempre s’ha de tenir present les expressions peculiars de cada personatge, però en aquest cas el personatge no utilitza cap expressió característica, sinó que utilitza “fall in love”. En conseqüència, traduir “fall in love” per “quedarse prendado” es podria considerar una traducció poc actual, ja que avui dia tothom fa ús de l’expressió enamorar-se d’algú.

D’una banda, la subtitulació fa una adaptació de “fall in love” per “quedarse prendado”, una expressió que, com he dit anteriorment, ja no és tan habitual en castellà. D’altra banda, el doblatge fa ús d’una traducció literal, de manera que és fidel a l’original i a la vegada és natural i genuí en castellà.

Exemple pràctic 15. Temporada 2 Episodi 1 [19:39]

Original	“Bloody Mabel”
Subtitulació	“¿Mabel la Sangrienta?”
Doblatge	“La brutal Mabel.”

Per contextualitzar la situació, el personatge és anomenat “Bloody Mabel”, ja que creuen que ella ha comès un assassinat i l’enxampen coberta de sang. D’aquí ve doncs, la traducció literal “la Sangrienta” de la subtitulació. La RAE (s.d.-b) defineix l’adjectiu brutal com a “Dicho de una persona: De carácter violento”. No obstant això, si es fa ús de l’adjectiu “brutal” pot donar peu a diferents interpretacions. Per una banda, vol dir violent i salvatge, però, d’altra banda, en llenguatge col·loquial també pot voler dir que una persona és fenomenal o extraordinària. Per aquest motiu jo no traduiria “bloody” per “brutal”.

En canvi, “sangriento” només es pot fer servir per descriure una persona que o bé té set de sang o està coberta de sang. Per tant, la definició s’adhereix al sentit del text original.

Aquest diàleg presenta diferents tipus d’humor, l’humor negre i la ironia. Per una banda, es riu d’una situació seriosa com per exemple ser acusat d’assassinat i també es burla d’una situació traumàtica com és veure algú morir sense poder fer res. D’altra banda, també juga amb la ironia, ja que d’un fet accidental la multitud crea un sobrenom per la Mabel. Aquesta etiqueta neix a partir de la seva aparença (la sang) tot i ser una situació totalment contrària a la que el públic pensa. En cas del doblatge, no manté la mateixa ironia que l’original, ja que no juga amb l’element clau que és la sang. Si no fos pel suport visual que es mostra a l’escena (una fotografia de la Mabel), és possible que

l'audiència no sigui capaç de seguir la traducció i, per tant, no entendre la broma. És a dir, que aquesta escena no només presenta la ironia sinó que també inclou un element visual com a humor. No obstant, l'element visual, que és la fotografia, va acompanyat de la broma “Bloody Mabel” i per tant es tracta d'un element complex de traduir, ja que uneix dos elements humorístics en un sol fragment. D'aquesta manera, el doblatge no té la mateixa gràcia que l'original, ja que no incorpora la broma en la narració.

La tècnica que utilitza la subtitulació és la traducció literal, que s'adequa amb el missatge que vol donar l'original. En canvi el doblatge intenta trobar un equivalent, una adaptació, i no aconsegueix que tingui el mateix significat que l'original, i per tant, no té el mateix efecte humorístic.

Exemple pràctic 16. Temporada 2 Episodi 3 [08:36]

Original	“Oh, what a lovely mess to come home to!”
Subtitulació	“Qué gusto volver a casa y verlo todo manga por hombro.”
Doblatge	“Da gusto encontrar este panorama al volver a casa.”

L'oració original fa ús de la ironia, fet que es mostra tant en la subtitulació com en el doblatge. Aquesta ironia neix de la paraula “mess” amb l'adjectiu “lovely”, ja que normalment un desastre no és mai agradable. En aquest cas la meua proposta seria “Qué gusto encontrar este panorama al volver a casa”, fent una barreja de les dues modalitats. Això es deu al fet que em sembla més natural dir “qué gusto” que no pas “da gusto” i he volgut mantenir la idea de “mess” traduint-ho per “panorama”. D'aquesta manera és més fàcil entendre la ironia, sense necessitat d'afegir-hi frases fetes, atès que en l'original tampoc hi són. Una altra traducció que he considerat com a opció “Qué panorama tan agradable que me he encontrado al volver a casa”. Tot i això he decidit decantar-me per la primera, perquè la segona sobrepassa el límit de caràcters i comet una falta de precisió en el temps verbal. Mentre que l'original presenta el temps verbal en present, aquesta opció ho tradueix al passat, canviant el sentit de l'oració. Per tant, la primera és més precisa.

En el primer cas parafraseja perquè quedi més natural i l'estructura no sigui calcada de l'anglès. L'expressió “manga por hombro” se sol emprar sobretot oralment en castellà per referir-se a “mess”. Amb tot això, el terme en anglès no és col·loquial, sinó que es pot fer servir en qualsevol conversa o situació.

En el cas del doblatge, sí que han mantingut la ironia de l'oració original i la traducció de “mess” és “panorama”. Segons la RAE (s.d.-b), “panorama” no és un terme col·loquial i es pot utilitzar en qualsevol context. No obstant això, en aquest context sí que és un terme col·loquial perquè té un sentit figurat. Em sembla una bona solució que és natural i a la vegada original i genuïna, ja que és molt comú en el llenguatge oral.

La tècnica emprada en el cas de la subtitulació és l'adaptació, perquè intenta fer una adaptació amb una frase feta que és freqüent en castellà, la qual no és necessària però afegeix riquesa a la traducció. No obstant això, tan la subtitulació com el doblatge fan servir la transposició, atès que canvien el “lovely” de “lovely mess” per un verb i a més canvien l'estructura gramatical de l'oració, ja que si es tradueix literal no sona natural en castellà.

Exemple pràctic 17. Temporada 2 Episodi 5 [06:11]

Original	“Oh, you guys are really struggling this season, aren't you?”
Subtitulació	“Esta temporada se os hace bola, ¿eh?”
Doblatge	“Esta temporada no lo tenéis nada claro, ¿verdad?”

En aquest fragment el personatge secundari creu que els protagonistes tenen problemes per trobar l'assassí. Per això em sembla més adequada la solució del doblatge, atès que ha fet una parafrasi que sona natural en castellà. “No tener nada claro” és una bona manera de dir “struggling” en altres paraules i deixa clar el missatge; no saben qui és l'assassí.

En canvi, la subtitulació fa una altra traducció: “Hacerse alguien bolas” es refereix a “desorientarse, enredarse, hacerse un lío” (RAE, s.d.-b). Per això trobo que no és exactament el que vol dir el text original, el qual no indica que “s'estiguin fent un embolic”, simplement que no troben el culpable. El missatge dels subtítols no coincideix amb l'anglès amb exactitud.

Aquest diàleg provoca riure perquè té un doble sentit, referint-se al *pòdcast* dels personatges i a la sèrie en si. Tot i que el personatge no trenca la quarta paret, dona a entendre que els guionistes de la sèrie no tenen clar com dur a terme l'argument d'aquesta temporada. Tot i que la traducció dels subtítols no sigui del tot precisa, tant el doblatge com la subtitulació han mantingut el doble sentit del diàleg, aconseguint que l'espectador entengui que no només parla del *pòdcast* dels personatges.

Tant el doblatge com la subtitulació empren la modulació, perquè canvien el focus de l'oració, ara el subjecte en comptes de "guy" és "esta temporada" i per això canvia el focus. A més, els subtítols fan ús de la substitució, ja que reemplacen una frase que és "aren't you" per "eh", que és un element paralingüístic. Això és un so que afecta a l'oració i que el traductor usa segurament per escurçar la traducció i que tingui menys caràcters.

Exemple pràctic 18. Temporada 1 Episodi 1 [15:06]

Original	P: "So you don't know him?" O: "Just in passing" C: "Not his passing" O: "No, yes, when we pass by him." C: "Before he passed."
Subtitulació	P: "¿No le conocéis?" O: "Del barrio." C: "No del otro barrio." O: "Lo conocíamos del barrio." C: "Antes de cruzar al otro."
Doblatge	P: "¿No le conocen?" O: "Solo de vista." C: "Ni de vista." O: "No, digo cuando le veíamos." C: "Antes de muerto."

Aquest diàleg també s'ha de contextualitzar. L'Oliver, la Mabel i en Charles es troben al seu bloc de pisos per investigar què ha passat amb l'assassinat quan una policia els enxampa i els pregunta si coneixien a la víctima (anomenada Tim). En aquest exemple es produeix un joc de paraules amb la paraula "pass", que aquí inclou tres significats: en el primer diàleg, l'Oliver diu "just in passing", una expressió que d'acord amb Cambridge University Press (s.d.) implica "while talking or thinking about something else.", és a dir que no és el centre d'atenció. No obstant això, en aquest context té un altre significat, atès que els personatges volen donar a entendre que només coneixien la víctima de passada, que no tenien cap vincle ni relació. En canvi, el Charles fa ús de la mateixa paraula però es refereix a la mort de la víctima, canviant del verb "pass" al substantiu "passing". Després l'Oliver aclareix el malentès amb "when we pass by him" que segons Cambridge

University Press (s.d.) vol dir “to go past something or someone or move in relation to it, him, or her”, en altres paraules, només veien la víctima quan se la trobaven pel barri. I per últim en Charles afegeix “before he passed” que significa morir (sinònim de pass away).

El joc de paraules és complex de traduir, ja que sembla que en castellà no es pot emprar cap paraula que pugui funcionar en els tres casos. Considerant aquesta complexitat, la subtitulació empra la paraula “del barrio” per referir-se a “just in passing”, que mantén el sentit de l’original: no coneixien la víctima en profunditat, sinó que només s’hi relacionaven en moments puntuals al barri. Per això en Charles continua amb “no del otro barrio”, especificant que el coneixien abans que estigués mort. Tot i això, en la traducció de “No, yes, when we pass by him” a “Lo conocíamos del otro barrio” no apareix la vacil·lació de l’original en què l’Oliver es mostra indecís en la seva resposta. Per últim, al traduir “Antes de cruzar al otro” no queda clar qui és qui creua al barri, si la víctima o ells, ja que el subjecte de la frase anterior és nosaltres. A més, tot i que “cruzar al otro barrio” és un locució que existeix, en castellà s’usa més el verb “ir-se” per donar a entendre que algú ha mort. Cal mencionar també el primer diàleg, en el qual la policia pregunta si coneixen el difunt. En la subtitulació la dona els parla de vosaltres, cosa que no solen fer les figures d’autoritat com la policia.

Per contra, el doblatge utilitza el vostè quan la policia es dirigeix als personatges. És un aspecte ambigu, ja que en anglès el “you” pot referir-se a tu o a vostè. Segons el Diccionario panhispánico de dudas (RAE y ASALE, s.d.), s’empra el vostè en casos en què hi ha un cert distanciament entre una persona i l’altra, per mostrar cortesia i/o un grau de formalitat. Per això el doblatge opta per aquesta opció. Així mateix, el doblatge fa ús de la paraula “vista” per referir-se a “pass”, i és per això que la segona intervenció fa servir “solo de vista”. Aquesta és una altra manera de dir “just in passing”, la qual també manté el mateix sentit que l’original. En canvi, “ni de vista” pot interpretar-se de dues maneres: pot voler dir que ni tan sols veien la víctima, i per tant no el coneixien de res, demostrant una altra vegada la seva innocència. O bé es pot referir al fet que ja no el poden veure perquè està mort. En la següent intervenció, però, el traductor sí que manté la indecisió del personatge a l’hora de traduir el diàleg. Contràriament a la subtitulació, l’últim diàleg no manté aquest joc de paraules que havia aconseguit l’original, ja que el traductor ho ha adaptat com a “antes de muerto” i no ha fet ús de la paraula “vista”. Això es deu al fet que no hi ha una traducció suficientment curta com perquè s’ajusti als moviments labials del personatge, d’aquí ve doncs la traducció triada.

Al ser un joc de paraules, aquest diàleg proporciona un element humorístic, que en cas de la subtitulació dona lloc a una incongruència, ja que no sona tan natural com el doblatge. En conseqüència, cadascú ho tradueix de manera diferent: fan una adaptació, troben un equivalent per la paraula “passing” i la tradueixen per "barrio" en cas de la subtitulació i “vista” en el doblatge. També fan ús de la transposició, ja que canvien les categories gramaticals de les paraules, com per exemple el canvi de “pass” per “vista”, perquè l’estructura gramatical en castellà soni natural.

Exemple pràctic 19. Temporada 3 Episodi 5 [02:12]

Original	"What about my hair? Is it giving Karen or Cary Grant?"
Subtitulació	"¿Y mi pelo? ¿Es más de señora Karen o de Cary Grant?"
Doblatge	"¿Y mi pelo qué? ¿Es de carcamal o de Cary Grant?"

En aquest cas és un exemple de l’acudit internacional (Díaz i Remael, 2014), en el qual s’utilitza un referent cultural que es comprèn internacionalment i, per tant, no s’atribueix a cap cultura en concret. Un dels exemples que exposaven Díaz i Remael (2014) en aquesta tipologia d’acudits són els famosos, com Cary Grant. També poden ser bromes que han arribat a tot el món com el concepte de Karen, que tot i ser un terme creat a Amèrica del Nord ha aconseguit establir-se també a països de parla hispana.

El primer pas que ha de dur a terme el traductor després de captar la broma és qüestionar-se si la cultura meta la entendreà. En cas afirmatiu com en aquest exemple, no cal canviar les referències culturals ja que l’audiència a qui va dirigida serà capaç de detectar l’element cultural i contextualitzar-lo (Díaz i Remael, 2014). Altrament, el traductor hauria de fer una adaptació dels elements culturals de la llengua de partida a uns altres de la cultura meta per assegurar la major comprensió del públic. Aquest cas es podria donar si es tractés d’una audiència infantil.

La traducció del doblatge i la subtitulació és bastant semblant, excepte per la traducció de “giving Karen”. El terme “Karen” s’utilitza molt als Estats Units i “s’ha convertit, en els últims anys, en un *meme* generalitzat que fa referència a un tipus específic de dona blanca de classe mitjana, que exhibeix comportaments derivats del privilegi.” (Nagesh, 2020). Aquesta descripció s’aplica a aquesta traducció, però també s’ha de tenir en compte que el personatge parla sobre els seus cabells. Per entendre l’oració s’ha de comprendre d’on ve el terme, nascut d’un *meme* d’internet. “També es va convertir en sinònim d’un tipus particular de pentinat, en concret, el tall curt i desigual que va lluir la

personalitat Kate Gosselin en un programa de la telerealtat estatunidenca el 2010.” (Nagesh, 2020). Per tant, el personatge es refereix a aquest tipus de pentinat, però també a l'estereotip que comporta ser una “Karen”. En conseqüència, la solució dels subtítols em sembla adequada, sobretot perquè afegeix “señora”, ja que dir només “Karen” no sembla tan natural ni genuí.

És per això que la traducció del doblatge no em sembla del tot adient. Tot i que “giving Karen” es considera un terme col·loquial i despectiu, “carcamal” encara ho és més. Igualment, “carcamal” no té el mateix significat: segons la RAE (s.d.-b), és una “Persona decrepita y achacosa” i és un terme col·loquial i despectiu. És a dir, és una persona vella, que no és el mateix que ser una “Karen”. Així doncs, és una traducció errònia i no és cent per cent fidel a l'original.

Pel que fa a Cary Grant, és una altra referència cultural que a Espanya entenen les generacions més adultes, ja que els joves desconeixen qui és Cary Grant. Per això crec que és correcte traduir-ho de la mateixa manera.

Exemple pràctic 20. Temporada 4 Episodi 5 [16:21]

Original	“A-ha. It’s me favorite trio. When did you grow the beard, lassie?”
Subtitulació	“Mi trío favorito. ¿Te has dejado barba, maja?”
Doblatge	“A-ha. Si es mi trío favorito. ¿Desde cuándo tienes barba, moza?”

Aquest cas és semblant a un altre vist anteriorment pel que fa a l'accent irlandès. El personatge indica que té un accent irlandès pronunciant /mɔi/ en comptes de /maɪ/ per “my” (favorite trio). Aquest fragment presenta un element lingüístic (Cerezo et al., 2016), ja que inclou una variant dialectal que causa gràcia al públic: fa una imitació de com parlen els anglesos en castellà, marcant molt les “r”, que és una de les lletres més difícils de pronunciar per a les persones les quals el seu idioma nadiu no és el castellà. A més, en el context provoca riure, perquè el personatge confon la Mabel amb un home, ja que els dos tenen una fisonomia semblant.

El terme “lassie” es fa servir sobretot a Escòcia i al nord d'Anglaterra (Cambridge University Press, s.d.) i vol dir “una dona jove: noia” (Merriam-Webster, s.d.).

En relació amb el doblatge i la subtitulació, per “lassie” tots dos ofereixen una traducció que ha caigut en desús. No se sol dir “maja” ni “moza” en el llenguatge verbal actualment, excepte les persones d’edat avançada que sí que ho diuen.

En relació amb la subtitulació, no es percep cap canvi que doni a entendre que el personatge parla diferent, perquè “majo” en aquest context vol dir “Lindo, hermoso, vistoso” (RAE, s.d.-b). Per tant, utilitza un apel·latiu per intentar emfatitzar que el personatge no té el mateix accent que la resta però no ho aconsegueix.

En el doblatge, però, el doblador ressalta les “r” en la paraula “favorito” per remarcar l’accent britànic. “Moza” també s’adequa a l’original, atès que vol dir “Joven, por su poca edad o por las características de joven que conserva” (RAE, s.d.-b). Per tant, tot i que el terme soni antiquat, és una traducció fidel a l’original.

En la meua opinió, una traducció adequada podria ser “Te has dejado barba, muchacha?”, atès que “muchacha” és més comú en castellà i encara es diu oralment. Una altra alternativa que no té tants caràcters és “chica”, de manera que el personatge diria “Te has dejado barba, chica?”.

La subtitulació fa una compressió lingüística a l’inici de l’oració, prescindint de “A-ha” i “it’s” i simplifica els elements lingüístics (Martí, 2013).

En el doblatge es fa una transposició, ja que hi ha un canvi de categoria gramatical: l’adverbi “when” es converteix en la preposició “desde”.

En ambdós casos s’empra l’adaptació, ja que les dues modalitats intenten buscar un equivalent de “lassie”. A més, també fan servir la reducció i eliminen elements prescindibles de manera que el missatge principal estigui present en la traducció.

Exemple pràctic 21. Temporada 4 Episodi 5 [11:00]

Original	“Sounds like your girlfriend is about to get Jonked.”
Subtitulació	“Pichen se va a pichar a tu novia.”
Doblatge	“Parece que van a cepillarse a tu novia.”

Aquesta seqüència presenta un joc de paraules amb la paraula “Jonk”. Jack Jonk és el nom del personatge al qual fan referència, el qual és conegut per ser un faldiller. L’anglès juga amb aquest nom propi i el converteix en un verb. Però això en castellà no se sol fer, ja que seria calcar l’estructura anglesa i no seria natural. A l’oració original, doncs, es refereix al fet que la parella del protagonista mantindrà relacions sexuals amb en Jonk.

La subtitulació opta per traduir el cognom de Jack Jonk a Pichen. No obstant això, la definició per “pichar” és “Dicho de un lanzador de béisbol: Lanzar la pelota al bateador del equipo contrario.” (RAE, s.d.-b). Ha fet un joc de paraules original amb les paraules “Pichen” i “pichar”, però no funciona. Per context el públic entendria el que vol dir, però no sona natural. A vegades no es pot trobar un joc de paraules que es correspongui amb l’original, i per això hem de buscar altres alternatives.

La solució del doblatge, per exemple, em sembla una bona traducció. Utilitza “cepillar”, una expressió col·loquial que tothom entén en castellà i fa servir. Amb aquesta traducció no cal un joc de paraules, acaba sent una oració més senzilla però que no confon al lector. Tot i això, es perd el joc de paraules de l’original, de manera que acaba perdent un punt d’humor. El doblatge també escull no esmentar el subjecte de la frase, igual que en anglès, i així obvia haver de traduir el nom del personatge.

En definitiva, tot i que el doblatge no esmenta el joc de paraules, s’entén millor que la traducció triada pels subtítols, que confon als espectadors amb el verb “pichar”. A més, també s’ha de considerar que, si el traductor ha adaptat “Jonk” per “Pichen” també hauria de traduir aquest cognom cada vegada que s’esmenti aquest personatge. En casos en què l’objectiu no sigui fer riure, el cognom no tindria sentit, ja que ningú es referiria al personatge dient “Pichen”.

La subtitulació fa una adaptació i troba un equivalent per “jonked”, independentment de si funciona o no, és una equivalència dinàmica. Addicionalment, s’empra la modulació, perquè el subjecte ja no és la xicota sinó el personatge “Jonk”. En canvi el doblatge té el mateix començament que l’original amb el “parece que”, però opta per una generalització. Encara que no aconsegueix el joc de paraules, manté el missatge que volia donar l’original sense necessitat d’inventar-se una equivalència per “Jonked”.

7. Conclusions

Amb aquest treball he pogut posar en pràctica les diferències i similituds entre el doblatge i la subtitulació basant-me en exemples de la sèrie *Only murders in the building*.

Després d'haver dut a terme una comparativa exhaustiva entre la subtitulació i el doblatge, he comprovat que la meua hipòtesi inicial és errònia. En un principi em pensava que la subtitulació sempre és més fidel al contingut original, ja que considerava que no s'havia d'ajustar a uns paràmetres tan exigents com els que presenta el doblatge. Tot i això, partint dels exemples presentats amb anterioritat, he pogut constatar que cap de les dues és superior a l'altra. Ambdues tenen els seus avantatges i inconvenients: per una banda, la subtitulació no ha de tenir en compte els moviments labials, fet que aporta més flexibilitat al text meta. Tot i això, s'ha de considerar el límit de caràcters que condicionen una traducció precisa i fidel. A més, s'ha de tenir present la diferent tipologia de subtítols, com afecten el contingut audiovisual i com varien segons l'audiència.

D'altra banda, el doblatge sempre ha de considerar els moviments labials perquè s'ajustin i concordin amb el diàleg original. A més, s'ha de tenir en compte les dificultats particulars d'aquesta modalitat que poden arribar a ser complexes. Alguns exemples que s'han mostrat són els títols, les cançons i els elements locals, entre d'altres. A diferència dels subtítols, el doblatge passa per altres persones com són els actors de doblatge, que s'encarreguen de donar vida a les paraules del traductor. No obstant això, tant el doblatge com la subtitulació són modalitats que requereixen temps: el doblatge té l'afegit de les veus dels actors, atès que s'han de trobar actors disposats a doblar i que cacin amb les veus dels personatges originals. Però ambdues modalitats necessiten temps per examinar i revisar diverses vegades allò que s'ha traduït i, per tant, aquest procés és molt llarg i exhaustiu. Tot i això, la tria de les diferents modalitats també depèn de l'audiència a qui va dirigida la traducció i en quin context es posi en pràctica.

Les lectures m'han permès poder conèixer més de prop el món de la traducció audiovisual, un tema que fins ara no havia tocat al grau, i en el que em vull especialitzar quan l'acabi. Per aquesta raó, la subtitulació i el doblatge són dues modalitats que sempre m'han cridat l'atenció: sempre que veig alguna pel·lícula poso molta atenció a com està subtitulada o doblada. En alguns casos em generava dubtes, atès que no entenia per què els traductors alteraven tant el contingut original. Però després de conèixer el marc teòric, m'he adonat de les restriccions a les quals estan sotmesos, com per exemple el límit de caràcters en la subtitulació o la sincronització dels moviments labials en el doblatge.

Durant la realització del treball he tingut dificultats a l'hora de dur a terme l'anàlisi dels fragments de la sèrie *Only murders in the building*, ja que m'ha resultat complex compaginar la teoria amb la pràctica. A més, no he pogut proposar una alternativa en tots els fragments, atès que la solució proposada, en cas de la subtitulació, sempre s'ha de cenyir als 15 caràcters per segon, perquè es pugui llegir. I en relació amb el doblatge, he hagut de tenir en compte els moviments labials en cada fragment, fet que encara ha complicat més la meua traducció. Això ha fet que tingui més en compte la tasca que realitzen els traductors diàriament.

En canvi, les facilitats s'han presentat quan he hagut d'investigar els diferents conceptes de la traducció audiovisual, és a dir el doblatge, la subtitulació, les veus superposades, l'audiodescripció... He observat que hi ha molta documentació sobre aquest tipus de traducció, que exposa en detall la labor del traductor.

En treballs posteriors m'agradaria continuar centrant-me en el món de la traducció audiovisual, atès que penso que encara puc adquirir molts més coneixements. Tot i això, canviaria el centre d'atenció per enfocar-me en altres modalitats audiovisuals, com les esmentades anteriorment, l'audiodescripció i les veus superposades. Són altres tipus de modalitats que em semblen molt interessants i que són semblants al doblatge, perquè també incorporen veus afegides.

M'hauria agradat, però, que les cançons de la sèrie s'haguessin traduït per poder veure quin procés de traducció seguien i a quina tècnica s'adequaven. No obstant això, com he dit anteriorment, quan es tracta de cançons sempre s'ha de tenir en compte si aquestes afecten a l'argument. Com que en aquest cas, cap de les cançons explicava res rellevant de la trama, el traductor ha cregut convenient mantenir la versió original i afegir els subtítols en la llengua d'arribada.

Pel que fa a la meua hipòtesi inicial, he determinat que la subtitulació no sempre és fidel a l'original. El doblatge, en canvi, sol ser més fidel. Això es deu al fet que l'anglès és una llengua similar al castellà a nivell de fonètica i l'estructura gramatical no varia tant com altres llengües, com per exemple el xinès o l'alemany. Així doncs, els moviments labials s'ajusten amb més facilitat i això fa que es tradueixi d'una manera més exacta.

Les conclusions no han estat les esperades, ja que he pogut confirmar que cap de les dues modalitats és millor que l'altra, que les preferències sempre depenen del públic. És a dir, els nens solen triar el doblatge perquè els és més fàcil no haver de llegir contínuament, mentre que els joves tendeixen a escollir la subtitulació per poder expandir els seus coneixements sobre la llengua. També depèn del país i de la seva cultura, ja que

com he mencionat anteriorment hi ha països que normalment es decanten per una modalitat i, per tant, és habitual que la major part del contingut audiovisual arribi en aquesta modalitat, sigui el doblatge o la subtitulació.

Així mateix, he observat que el doblatge sol respectar més la càrrega humorística, segurament pel que he dit abans; com que els moviments labials tendeixen a ser semblants que en castellà, no representa una gran complexitat pel traductor com la llengua alemanya, per exemple. Considero que la subtitulació se centra massa en la fidelitat i no en el conjunt del missatge, i això fa que les seves traduccions no siguin genuïnes ni naturals en castellà. Vull posar com a exemple l'últim cas humorístic, "Sounds like your girlfriend is about to get Jonked.". En aquest fragment la subtitulació es fixa en el joc de paraules, ja que inclou un element d'humor, però no té en compte si l'expressió proposada és genuïna o natural. Per això, en la majoria de casos m'he decantat pel doblatge a l'hora de traduir l'humor, ja que contempla altres aspectes, com la fidelitat, el tipus d'humor, i si l'expressió és genuïna i natural, a diferència dels subtítols.

Amb relació a les diferències entre les dues modalitats sense tenir en compte l'humor, també he descobert que el doblatge és la millor opció, atès que en la majoria de casos dona una traducció més precisa, natural i fidel que els subtítols. Per exemple, en el cas de "Ah, that's true. I've fallen in love with so many dead people.", el doblatge ofereix "Eso es cierto, yo me he enamorado de muchísimos muertos.", una traducció més natural i genuïna que la subtitulació.

També cal mencionar els accents: pel doblatge és més fàcil indicar que un personatge té un accent diferent mitjançant la pronunciació, però la subtitulació no té aquest privilegi. En conseqüència, ha d'aconseguir marcar l'accent a través de l'escrit.

M'agradaria acabar amb José Saramago (citat a Díaz, 1999), que afirma que "Los escritores hacen las literaturas nacionales y los traductores hacen la literatura universal".

Al final, s'ha de tenir present que la traducció són ponts que permeten connectar-nos amb altres llengües i cultures. Mentre que els escriptors escriuen la història, el traductor s'encarrega d'adaptar-la perquè pugui arribar a tothom independent de la llengua que parli, i això permet accessibilitat a les persones que per qualsevol motiu no poden accedir a un contingut en la llengua original. És a dir que permet que cadascú tingui una opinió personal sobre qualsevol tema. Poso per exemple la Bíblia, si ningú l'hagués traduït, la multitud s'hauria d'haver fiat de la paraula d'uns quants. En altres paraules, els escriptors poden dissenyar el pont, però són els traductors qui el creen per permetre que tothom pugui tenir accés a qualsevol material.

8. Bibliografia

- Alsina Molina, F. i Herreros Quiles, C. (2015). *Traducció audiovisual: anàlisi d'una sèrie d'humor*. [Treball de fi de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/record/147048>
- Bartoll, E. (2012). *La subtitulació: aspectes teòrics i pràctics*. Eumo Editorial.
- Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Editorial UOC.
- Bolaños García-Escribano, A. (2025). Practices. Dins *Practices, Education and Technology in Audiovisual Translation* (p.10-68). Routledge.
- Cambridge University Press. (s.d.). *Cambridge Dictionary*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://dictionary.cambridge.org/>
- Cerezo, B., Chaume, F., Granell, X, Martí, J. L., Martínez, J. J., Marzà, A., Torralba, G. (2016). *La traducción para el doblaje en España: mapa de convenciones*. Universitat Jaume I.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2014). *Audiovisual translation: subtitling*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315759678>
- Díaz, M.J. (9 de novembre de 1999). Saramago revela que su próxima novela tratará sobre la caverna de Platón. *El País*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de https://elpais.com/diario/1999/11/09/cultura/942102005_850215.html
- Duro, M. (coord.) (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Cátedra.
- IMDb (s.d.-a). *Awards* [Base de dades]. <https://www.imdb.com/title/tt11691774/awards/>
- IMDb (s.d.-b). *Solo asesinatos en el edificio* [Base de dades]. <https://www.imdb.com/title/tt11691774/>
- Institut d'Estudis Catalans (s. d.). *Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://dlc.iec.cat/>
- LEO Dictionary (s.d.). *Leo Dictionary Inglés – Español*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://dict.leo.org/ingl%C3%A9s-espa%C3%B1ol/>
- Martí, J. L. (2013). *El método de traducción: doblaje y subtitulación frente a frente*. Universitat Jaume I.

Martin, S., Hoffman, J., Short, M., Gomez, S., Babbit, J., Fogelman, D. Rosenthal, J. (Producers executius) (2021-present). *Only murders in the building* [Serie de televisió]. Rhode Island Ave. Productions; Another Hoffman Story Productions; 40 Share Productions; 20th Television.

Martínez, J. J. (coord.) (2012). *Reflexiones sobre la traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos*. Universitat de València.

Matamala, A. (2017). Mapping audiovisual translation investigations: research approaches and the role of technology. Dins M. Deckert (ed.), *Audiovisual Translation: Research and Use* (p. 11-28). Peter Lang.

Matamala, A. (2019). *Accessibilitat i traducció audiovisual*. Eumo Editorial.

Merriam-Webster (s.d.). *Merriam-Webster.com Dictionary*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://www.merriam-webster.com/>

Nagesh, A. (31 de juliol de 2020). What exactly is a 'Karen' and where did the meme come from? *British Broadcasting Corporation*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://www.bbc.com/news/world-53588201>

Only Murders In The Building Wiki (s.d.). *List of episodes*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de https://only-murders-in-the-building.fandom.com/wiki/List_of_episodes#True_Crime

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television: an exploration focusing on extralinguistic cultural references*. Benjamins Translation Library.

PONS. (s. d.). *PONS English-Spanish Dictionary*. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://es.pons.com/traducci%C3%B3n>

Real Academia Española (s.d.-a). *Diccionario del estudiante*, 3a edició [en línia]. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/>

Real Academia Española (s.d.-b). *Diccionario de la lengua española*, 23a edició, [versió 23.8 en línia]. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://dle.rae.es/>

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (s.d.). *Diccionario panhispánico de dudas (DPD)*, 2a edició [en línia]. Recuperat el 25 de maig de 2025 de <https://www.rae.es/dpd/>

Ruiz Ruiz, A., Yamuza Mansilla, A. (2015). *Traducción audiovisual y análisis comparativo de «Grease»*. [Treball de fi de Grau, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/record/147061>

Serban, A., Matamala, A., i Lavaur, J.M. (2011). *Audiovisual translation: the challenge of walking the way*. Peter Lang.

Television Academy (s.d.). *Only murders in the building*. <https://www.televisionacademy.com/shows/only-murders-building>

Terminal Ballistics Research (s.d.). .300 Winchester Magnum. *Terminal Ballistics Research*. <https://www.ballisticstudies.com/Knowledgebase/.300+Winchester+Magnum.html>

US TVDB (s.d.). *Only murders in the building*. <https://ustvdb.com/networks/abc/shows/only-murders-building/>