



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

La traducción de culturemas en doblaje:
análisis de la serie británica *Downton Abbey*

Presentado por Andrea Merayo Alonso

Tutelado por Verónica Arnáiz Uzquiza

Soria, 2016

TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE CONTENIDOS	I
ÍNDICE DE FIGURAS.....	III
RESUMEN.....	1
ABSTRACT	1
1. INTRODUCCIÓN	2
1.1. Justificación.....	2
1.2. Hipótesis y objetivos.....	4
1.3. Metodología	5
1.4. Estructura del trabajo.....	6
2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	8
2.1. El texto audiovisual.....	8
2.1.1 Las características del texto audiovisual.....	9
2.1.2. La clasificación de los textos audiovisuales.....	11
2.1.3. Las series de ficción.....	15
2.2. Modalidades de traducción audiovisual	17
2.3. El doblaje.....	19
3. LENGUAJE, TRADUCCIÓN Y CULTURA.....	24
3.1. Las referencias culturales: culturemas.....	24
3.2. Clasificación de culturemas	25
3.3. Técnicas de traducción utilizadas en el trasvase de culturemas.....	28
4. EL OBJETO DE ESTUDIO DE CULTUREMAS: LA SERIE BRITÁNICA <i>DOWNTON</i> <i>ABBEY</i>	33
5. MODELO DE ANÁLISIS DE LOS CULTUREMAS EN <i>DOWNTON ABBEY</i>	37
5.1. Modelo de análisis de los culturemas aplicado a nuestro objeto de estudio 37	
5.2. Análisis de los culturemas	38
5.2.1. Análisis en base a los ámbitos culturales	39

5.2.2. Análisis en base a la categorización de los personajes	51
5.2.3. Análisis en base a las técnicas de traducción utilizadas	59
6. CONCLUSIONES	67
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71
8. ANEXOS	76

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Cuadro general de los géneros audiovisuales (Agost, 1999: 31).....	12
Figura 2: Géneros de la traducción para el doblaje (Agost, 1999: 40).....	12
Figura 3: Ejes del texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2001b).....	13
Figura 4: Tipos de traducción intersemiótica (Gottlieb, 2005: 7).....	14
Figura 5: Tipos de traducción intrasemiótica (Gottlieb, 2005: 7).....	15
Figura 6: Géneros de series de ficción televisiva (Carrasco (2010) y Cuadra y Marcos (2007)).....	16
Figura 7: Categorías para el análisis de los referentes culturales en traducción (Igarreda, 2011: 19-21).....	26
Figura 8: Clasificación de ámbitos culturales (Molina, 2006: 85)	27
Figura 9: Procedimientos de traducción (Newmark, 1999: 117-132).....	29
Figura 10: Técnicas de traducción utilizadas en la traducción de culturemas (Molina, 2016: 101-104 y Vinay y Dalbernet, 1995: 38).....	30
Figura 11: Orientación cultural de las técnicas de traducción (elaboración propia)	32
Figura 12: Clasificación de los personajes de la serie en función de su rango social.....	35
Figura 13: Representatividad de los culturemas en base a los ámbitos culturales	40
Figura 14: Culturemas del ámbito Medio Natural	40
Figura 15: Culturemas del ámbito Cultura Lingüística	42
Figura 16: Culturemas del ámbito Cultura Social	44
Figura 17: Culturemas del ámbito Patrimonio Cultural	46
Figura 18: Canal de aparición de los culturemas	49
Figura 19: Culturemas del canal visual	49
Figura 20: Culturemas utilizados por la servidumbre de bajo rango	52
Figura 21: Culturemas utilizados por la servidumbre de alto rango	54
Figura 22: Culturemas utilizados por la burguesía	55
Figura 23: Culturemas utilizados por la aristocracia	56
Figura 24: Utilización de culturemas en cada episodio.....	57
Figura 25: Representatividad de los ámbitos culturales en cada episodio.....	58

Figura 26: Técnicas de traducción de los culturemas.....	59
Figura 27: Orientación cultural de la versión doblada al castellano.....	60
Figura 28: Técnicas de traducción en Medio Natural.....	61
Figura 29: Orientación cultural de Medio Natural.....	61
Figura 30: Técnicas de traducción en Cultura Lingüística.....	62
Figura 31: Orientación cultural de Cultura Lingüística.....	63
Figura 32: Técnicas de traducción en Cultura Social.....	64
Figura 33: Orientación cultural de Cultura Social.....	64
Figura 34: Técnicas de traducción en Patrimonio Cultural.....	65
Figura 35: Orientación cultural en Patrimonio Cultural.....	65

RESUMEN

Son muchas las series de televisión que se doblan al castellano cada año. Muchas de ellas establecen como base de su trama argumental una cultura concreta, lo cual lleva al traductor a enfrentarse a la labor de mantener o eliminar la esencia cultural del texto audiovisual original. No obstante, la realidad que rodea el trasvase de una cultura a otra es que en pocas ocasiones se conoce el nivel de conocimiento cultural del espectador meta, por lo que el traductor debe decidir si domesticar o extranjerizar los culturemas del producto audiovisual original. Por esto, la finalidad del presente TFG es analizar el método traductológico mediante el que se ha llevado a cabo la transferencia de culturemas en el doblaje al castellano de la serie de ficción histórica *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010), con el objetivo de conocer la prioridad cultural del texto meta.

Palabras clave: traducción audiovisual, doblaje, culturema, orientación cultural, *Downton Abbey*.

ABSTRACT

Every year a considerable amount of TV series, most of which establish a certain culture as the basis for its plot, are dubbed into Spanish. This leads the translator to facing the task of maintaining or removing the cultural essence of the source audiovisual text. Nevertheless, the reality surrounding the transfer of one culture into another is that the cultural knowledge of the target spectator is normally unknown, and for this reason the translator is propelled to choose between domesticating or foreignizing the culturemes of the audiovisual product. Consequently, the aim of this paper is to analyse the translation method that was used for the transfer of the culturemes in the Spanish dubbed version of the historical fiction series *Downton Abbey* (Trubridge & Percival, 2010). Thanks to this analysis, the cultural priority of the target text will be shown.

Keywords: audiovisual translation, dubbing, cultureme, cultural orientation, *Downton Abbey*.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

Desde siempre, en nuestro mundo han convivido infinidad de culturas, que poseen una lengua y unas tradiciones diferentes a las de las demás. Cuando estas interactúan, se produce un choque de ideas que deja como única salida lógica la ayuda de un mediador intercultural.

Dar solución a los problemas de entendimiento entre culturas siempre se ha considerado como uno de los mayores retos traductores y, como estudiante del grado en Traducción e Interpretación, analizo incesantemente —consciente o inconscientemente— los retos interlingüísticos e interculturales que percibo en mi entorno. A este interés por la cultura se suma mi curiosidad por una de las modalidades de traducción que, por desgracia, no se incluye en el plan de estudios de este grado en la Universidad de Valladolid: la traducción audiovisual (TAV). Si tenemos en cuenta que el hombre moderno ha fijado los medios audiovisuales como método de transmisión de la cultura, claramente nos estamos topando con uno de los ámbitos más interesantes de la actividad traductora: la adaptación de referencias culturales en la traducción audiovisual.

Consecuentemente, la unión de dos de los temas que mayor interés me suscitan — la traducción de la cultura y la traducción de material audiovisual— ha sido la razón principal que me ha llevado a la elección del tema en el que basaré el presente Trabajo Fin de Grado (en lo sucesivo, TFG) con el que concluiré mis estudios de grado.

Cuando se presentó el momento de elegir un texto en soporte audiovisual en el que confluyesen ambos ámbitos, la respuesta no tardó en aparecer en mi mente. La serie televisiva británica *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010) sería la elegida. *Downton Abbey* es un drama histórico que narra las vidas de los miembros de una familia de la aristocracia británica y de sus sirvientes a principios del siglo XX en Reino Unido. Vi un atractivo especial en esta serie, pues encontré una confluencia entre mis inquietudes profesionales y mis gustos personales: el interés por la traducción de elementos culturales dentro de la TAV y la pasión por la cultura británica, respectivamente.

A pesar del poco contacto que he tenido con la TAV durante el grado de Traducción e Interpretación en la Universidad de Valladolid, los elementos culturales han estado presentes en mi formación desde el primer día. Es por ello por lo que he visto un gran potencial en el presente tema de estudio, en el que podré poner en práctica muchas de las destrezas adquiridas durante este largo periodo de aprendizaje, así como adquirir otras

nuevas relacionadas con la TAV. A modo de resumen, expongo las competencias generales¹ que se desarrollan a lo largo de este TFG:

G1: Que los estudiantes hayan demostrado poseer y comprender conocimientos en el área de estudio (Traducción e Interpretación) que parte de la base de la educación secundaria general, y se suele encontrar a un nivel que, si bien se apoya en libros de texto avanzados, incluye también algunos aspectos que implican conocimientos procedentes de la vanguardia de su campo de estudio.

G2: Que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional y posean las competencias que suelen demostrarse por medio de la elaboración y defensa de argumentos y la resolución de problemas dentro de su área de estudio –Traducción e Interpretación.

G3: Que los estudiantes tengan la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes (normalmente dentro de su área de estudio) para emitir juicios que incluyan una reflexión sobre temas esenciales de índole social, científica o ética.

G4: Que los estudiantes puedan transmitir información, ideas, problemas, y soluciones a un público tanto especializado como no especializado.

G5: Que los estudiantes hayan desarrollado aquellas habilidades de aprendizaje necesarias para aprender estudios posteriores con un alto grado de autonomía.

G6: Que los estudiantes desarrollen un compromiso ético en su configuración como profesionales, compromiso que debe potenciar la idea de educación integral, con actitudes críticas y responsables; garantizando la igualdad efectiva de mujeres y hombres, la igualdad de oportunidades, la accesibilidad universal de las personas con discapacidad y los valores propios de una cultura de la paz y de los valores democráticos.

En cuanto a las competencias específicas adquiridas durante el grado, en el presente TFG se ponen en práctica las siguientes:

E4: Analizar y sintetizar textos y discursos generales/especializados en lengua B, identificando los rasgos lingüísticos y de contenido relevantes para la traducción.

E8: Conocer y gestionar las fuentes y recursos de información y documentación en lengua A/B necesarios para el ejercicio de la traducción general/especializada B.

E9: Reconocer la diversidad y multiculturalidad de la lengua A/B.

¹ Tanto las competencias generales de grado establecidas en el Real Decreto 1393/2007 del 29 octubre de 2007 como las competencias específicas establecidas por la Universidad de Valladolid en la guía docente del grado en Traducción e Interpretación están disponibles en el siguiente enlace: <http://bit.ly/1UwhKQc>

E10: Conocer la cultura y civilización de las lenguas A/B y su relevancia para la traducción.

E12: Conocer la evolución social, política y cultural para comprender la diversidad y la multiculturalidad.

E16: Manejar las últimas tecnologías documentales aplicadas a la traducción: sistemas de gestión y recuperación de información electrónica.

E19: Desarrollar un método de trabajo organizado y optimizado gracias al empleo de herramientas informáticas.

E22: Reconocer el valor de la comunicación verbal y no verbal.

E31: Conocer las principales técnicas de traducción y su aplicación en diferentes situaciones comunicativas.

E49: Desarrollar la capacidad de aplicar los conocimientos y competencias adquiridos durante el grado sobre algún aspecto de la mediación lingüística a la práctica y a la investigación.

E53: Ser consciente de la forma y grado en que las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales han influido en la evolución del lenguaje.

E68: Reconocer el valor de la traducción como difusora de la cultura.

1.2. Hipótesis y objetivos

Con el presente estudio perseguimos analizar el comportamiento traductor de los elementos culturales dentro del abanico de la TAV, concretamente en el doblaje. Por ello, establecemos nuestra hipótesis de trabajo tomando como base la idea de que actualmente se tiende a mantener, en la medida de lo posible, las características culturales del texto origen: precisaremos si la tendencia de traducción de los elementos culturales de nuestro caso concreto sigue, en efecto, la tendencia actual de conservación de la cultura origen.

Con el fin de confirmar o refutar nuestra hipótesis, perseguiremos una serie de objetivos durante la elaboración del presente estudio. Destacaremos uno principal y otros secundarios que surgen a partir del primero.

Para precisar de forma general el objetivo primario de este TFG, podemos remitir al lector al título con el que lo hemos presentado: *“Los culturemas en la traducción audiovisual: análisis de la serie británica Downton Abbey”*. Así, el fin que perseguimos es analizar los culturemas en el marco del doblaje y la problemática que implican, al estar la

traducción supeditada a un tiempo y espacio ya establecidos y por la complejidad de introducir una cultura dentro de otra.

Como objetivos secundarios, podemos resaltar los que siguen:

1. Concretar qué elementos culturales son los de mayor peso en el texto audiovisual.

2. Analizar el comportamiento del traductor ante la traducción de los elementos culturales mediante datos estadísticos basados en el análisis del guión de una serie inglesa, *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010), y su doblaje al español.

3. Establecer las técnicas de traducción más utilizadas en la traducción de elementos culturales en doblaje y la orientación cultural hacia la que se inclina el texto meta.

Daremos respuesta a estas cuestiones mediante los datos obtenidos a lo largo de este estudio.

1.3. Metodología

A lo largo de este TFG, son varios los pasos que se han dado para llegar a un resultado final exitoso.

El primer paso que se llevó a cabo fue una recopilación bibliográfica que sirviera como base para asentar conocimientos sobre el marco teórico que posteriormente pasaríamos a redactar y en el que incluimos la traducción audiovisual, el doblaje, las referencias culturales y las técnicas de traducción de las mismas. De manera simultánea, realizamos una búsqueda de material audiovisual que cumpliera con los requisitos necesarios: un material audiovisual en lengua inglesa que hubiese sido doblado a castellano y que contara con numerosas referencias a una cultura distinta a las de la cultura meta, es decir, la española. De este modo, *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010) fue la serie escogida.

Una vez establecido el marco teórico, pasamos a la compilación del corpus bilingüe, lo que supone la parte práctica del TFG, aunque siempre comprobando que este fuese apropiado a medida que iba avanzando el trabajo con el corpus, y modificando o añadiendo información en caso de ser necesario. Para la compilación del corpus, utilizamos como base el guión en lengua inglesa (véase Anexo IV), así como el vídeo en versión original y el vídeo en versión doblada al castellano. Localizamos los elementos culturales en lengua inglesa y su traducción al castellano y los analizamos en base a una serie de variables: el ámbito cultural, el tipo de culturema, la técnica de traducción utilizada, la tendencia cultural del texto meta y el personaje de la serie que emite el

elemento cultural. Además, elaboramos la contextualización de la serie, mediante la recopilación de documentación, del mismo modo que se desarrolló la redacción del marco teórico.

Finalmente, y una vez recopilado el corpus de trabajo, procedimos a realizar el análisis del corpus con el fin de obtener datos que nos permitiesen ofrecer los resultados del corpus de trabajo con los que llegaríamos a las conclusiones finales.

1.4. Estructura del trabajo

En el presente trabajo, los capítulos se organizan de la manera que presentamos a continuación:

En el capítulo 1, *Introducción*, presentaremos la justificación, la hipótesis y los objetivos, la estructura y la metodología en la que se basará el estudio.

En el capítulo 2, *La traducción audiovisual*, nos sumergimos en la idea de traducción audiovisual, centrándonos en qué es, en las características del texto audiovisual y los géneros audiovisuales y en qué modalidades de traducción audiovisual existen. Asimismo, incluiremos una visión más detallada de la modalidad de doblaje (en la que se basa el presente TFG).

En el capítulo 3, *Lenguaje, traducción y cultura*, concretaremos la importancia de la cultura en el lenguaje y en traducción, especificaremos qué son los culturemas y estableceremos una clasificación de los mismos, que posteriormente utilizaremos en nuestro corpus. Del mismo modo, incluiremos un apartado relativo a las técnicas de traducción utilizadas en la traducción de elementos culturales y a la orientación cultural del texto meta: la domesticación y la extranjerización.

El capítulo 4, *El objeto de estudio de culturemas: la serie británica Downton Abbey*, será un apartado breve, en el que contextualizaremos el objeto de estudio (argumento y personajes, entre otros).

El capítulo 5, *Modelo de análisis de los culturemas en Downton Abbey*, constituye la parte práctica del TFG. Estará basada en el trabajo con el corpus, en donde analizaremos qué técnicas de traducción son las más utilizadas en ámbito cultural y tipo de culturema, cuáles de estos culturemas son más abundantes y cuál es la orientación cultural predominante del texto meta.

El trabajo de investigación finalizará con la exposición de las conclusiones a las que se ha llegado tras el análisis de los resultados obtenidos durante el análisis del objeto de estudio.

Las referencias bibliográficas cerrarán el TFG y los anexos complementarán la información del mismo.

2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

Antiguamente, el arte de la traducción se asociaba exclusivamente con el trasvase de información de textos escritos u orales (Agost, 1999: 8). No obstante, hoy por hoy, y como consecuencia del avance de las tecnologías y de la globalización, la traducción va un paso más allá: nos hallamos ante esta nueva vertiente de la profesión del traductor que no pasa desapercibida (Zabalbeascoa, 2001a: 380-381) en la era de comunicación digital: la traducción de productos ofrecidos en medios audiovisuales.

Iniciado el siglo XXI, vivimos inmersos en un tipo de sociedad dominada, influida, e incluso dirigida por los medios audiovisuales. Los medios audiovisuales se han convertido en el vehículo principal de la transmisión de información, de cultura y de ideología (Chaume, 2004: 7).

Con estas palabras Frederic Chaume da comienzo a su obra *Cine y traducción*. De manera muy acertada, afirma que únicamente existe un impedimento que dificulta el consumo de material audiovisual de una cultura a otra, y este no es otro que la lengua misma, lo que deja a la traducción como única solución para sobrepasar las barreras lingüísticas y culturales. La traducción de este tipo de material —transmitido y difundido a través del cine, el vídeo, el DVD, la televisión, los ordenadores, las consolas o Internet (Mayoral, 2001: 34)— en el que se unen dos canales de comunicación, se conoce como traducción audiovisual o, según lo denominó el traductor Edmond Cary en el pasado, *traduction totale*, precisamente por la aparición de códigos visuales y sonoros, además de lingüísticos (Bernal, 2002: 12).

En palabras de Chaume (2004: 8), el mundo ha establecido a los medios audiovisuales como método de conexión y de transmisión de información por excelencia. ¿Podríamos imaginarnos un mundo sin cine, sin televisión, sin ordenador o sin videojuegos? Un mundo sin tales elementos implicaría un mundo sin material audiovisual: algo inconcebible para el hombre moderno.

2.1. El texto audiovisual

La traducción del material audiovisual es posible gracias a que existe un texto audiovisual —ya sea oral o escrito— del que el traductor puede partir para llevar a cabo su labor. Por ello, en primer lugar debemos definir lo que entendemos por *texto audiovisual*, puesto que establece la base de la traducción audiovisual. Chaume (2004: 15) lo define como “un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el lingüístico”. Es precisamente

esta combinación del canal visual y del canal acústico la que hace de esta una de las modalidades de traducción que presentan una mayor dificultad para el traductor, al no depender únicamente de un texto escrito. Por su parte, Zabalbeascoa (2001a: 379) concreta que, al contrario de los que se suele pensar, un texto audiovisual no es únicamente aquel que puede verse en las salas de cine, en el televisor, en un vídeo u ordenador, sino que también lo es “cualquier texto escrito que incluya elementos visuo-verbales” como canciones, viñetas, diversas formas de publicidad o productos informáticos.

2.1.1 Las características del texto audiovisual

Como consecuencia de la heterogeneidad de la propia producción visual, las características de los textos audiovisuales son abundantes y variadas. Agost (1999: 22-26) propone establecer una tipología de textos audiovisuales, una clasificación que permita al traductor reconocer los géneros y tipos textuales, lo que indudablemente le permitirá comprender mejor el texto origen. Para ello, Agost (1999: 22-26) basa la tipología en el estudio de las características de los textos en función a tres criterios: la dimensión pragmática, la dimensión comunicativa y la dimensión semiótica.

Desde el punto de vista pragmático los textos audiovisuales están caracterizados por el acto comunicativo, las situaciones de comunicación y la intención comunicativa. Así, si observamos a los usuarios de este tipo de textos, podemos afirmar que apenas existen límites, puesto que los receptores son todas aquellas personas que tengan acceso al texto audiovisual, razón por la que el público es muy heterogéneo. Del mismo modo, también cuentan con una gran variedad de emisores, como periodistas o actores, aunque siempre hay un emisor primario, como un director o un productor, que es quien condiciona el mensaje. En relación a la situación de comunicación, normalmente suele verse regulada por criterios económicos, debido a que los medios que exhiben este tipo de material son industrias que buscan la obtención de beneficios. Como último apunte, la intención comunicativa tiene como objetivo principal distraer, informar, convencer o modificar la conducta del público receptor. En definitiva, Agost (1999: 25) concluye que los elementos pragmáticos llevan a pensar en las funciones del lenguaje.

Desde el punto de vista de la dimensión comunicativa, los textos audiovisuales están caracterizados por las variedades de uso y de usuario. En relación a las variedades de uso, Agost (1999: 25) expresa que los textos audiovisuales se caracterizan por englobar todos los niveles del lenguaje y por incluir todos los temas imaginables, es decir, “cabén todos los registros porque pueden darse todas las situaciones comunicativas posibles”.

Finalmente, la autora determina que el género, la forma convencional de los textos, es el elemento de mayor importancia de la dimensión semiótica, aunque en los textos audiovisuales también se debe tener en cuenta el discurso, puesto que, como explica Agost (1999: 25), diariamente estos textos audiovisuales aparecen en los medios de comunicación audiovisual —como la televisión o internet, entre otros—, los cuales son el vehículo de difusión del propio texto audiovisual, que suelen moverse por razones ideológicas e influyen al público.

No obstante, las características ofrecidas por Agost (1999) no son las únicas. En contraste, Chaume (2004: 18) considera la densidad de significado y la complejidad retórica ocasionada por la transmisión de información a través de dos canales y codificada a través de diversos sistemas de significación como el elemento que más caracteriza al texto audiovisual. Además, resalta el hecho de que la interacción entre los diversos códigos de significación es lo que dota de sentido a la producción final:

El significado transmitido a través de cada uno de los códigos, así como, especialmente, el significado extra que se produce mediante la interacción de los diferentes códigos de significación en cada momento, dota a los textos audiovisuales de su particular idiosincrasia y resume la especificidad de los textos [audiovisuales] (Chaume, 2004: 19).

El autor establece diez códigos de significación que caracterizan al texto audiovisual (Chaume, 2004: 19-26): el *código lingüístico*, que se basa en la utilización de una lengua para crear un discurso escrito que parezca espontáneo; los *códigos paralingüísticos*, basado en la utilización de símbolos e indicios, generalmente de carácter no verbal; el *código musical y de efectos especiales*, compuestos por la banda sonora, música incidental y canciones y los efectos especiales y ruidos, respectivamente; el *código de colocación del sonido*, que consiste en la colocación del sonido en función de la procedencia de las voces de los personajes; los *códigos iconográficos*, que radica en la utilización de iconos, índices y símbolos por medio del canal visual; los *códigos fotográficos*, que se basan en la utilización del color, el cambio de perspectiva y la iluminación de la imagen; el *código de planificación*, compuesto por los diferentes tipos de planos de imagen; los *códigos de movilidad*, que se ocupa tanto de movimiento de personajes y objetos como del movimiento de la cámara; los *códigos gráficos*, que radica en las convenciones para presentar el lenguaje escrito que aparece en pantalla; y los *códigos sintácticos* o montaje, que es el proceso de unión de todas las secuencias. Tanto el código lingüístico como los códigos paralingüísticos, el código musical y de efectos especiales y el código de colocación de sonido son transmitidos por el canal acústico,

mientras que los códigos de iconografía, fotografía, planificación, movilidad, de gráficos y sintácticos son transmitidos por el canal visual.

Aunque todos ellos contribuyen en el significado global del texto audiovisual, Chaume (2004: 19) puntualiza que el código lingüístico, aquel que comparten todos los textos susceptibles de ser traducidos, es el más importante, ya que sin él no se hablaría de traducción propiamente dicha.

2.1.2. La clasificación de los textos audiovisuales

Tras delimitar las características de los textos audiovisuales, consideramos de igual importancia exponer el modo de clasificación de los mismos.

Para Agost (1999: 29-31) la forma de clasificar los textos audiovisuales que reconoce la sociedad es mediante una clasificación de géneros audiovisuales basada en los criterios de dimensión semiótica, pragmática y comunicativa ya mencionados. Con el fin de que la clasificación sea manejable, distingue los siguientes cuatro macrogéneros: dramático, informativo, publicitario y de entretenimiento. Como apunte, la autora destaca que se incluyen tanto géneros de cine como de televisión, como consecuencia de la incorporación del cine a la programación televisiva.

De este modo, Agost (1999: 31) ofrece un cuadro en el que clasifica los diferentes tipos de textos audiovisuales en función del género al que pertenecen y de su foco contextual dominante, que presentamos a continuación:

<i>Géneros dramáticos</i>	
<i>narrativo</i>	películas (del oeste, ciencia ficción, policíacas, comedias, dramas, etc.), series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados, etc.
<i>narrativo + descriptivo</i>	películas (documentales, filosóficas)
<i>narrativo + expresivo</i>	teatro filmado, películas (musicales, literarias), ópera filmada, canciones
<i>Géneros informativos</i>	
<i>narrativo</i>	documentales, informativos, reportajes, reality-shows, docudramas, programas de sociedad, etc.
<i>narrativo + descriptivo</i>	documentales, reportajes
<i>narrativo + argumentativo</i>	docudramas, reportajes (ideológicos)
<i>expositivo</i>	programas divulgativos, culturales
<i>expositivo + instructivo</i>	programas destinados al consumidor, al ciudadano, programas sobre cocina, bricolaje, jardinería, etc.
<i>argumentativo</i>	reportajes
<i>conversacional</i>	entrevista
<i>conversacional + argumentativo</i>	debates, tertulias
<i>predictivo</i>	previsión meteorológica
<i>Géneros publicitarios</i>	
<i>instructivo</i>	anuncios
<i>instructivo + conversacional</i>	anuncios dialogados
<i>instructivo + expositivo</i>	campañas institucionales de información y prevención, publirreportaje, venta por televisión, propaganda electoral

<i>Géneros entretenimiento</i>	
<i>narrativo</i>	crónica social
<i>instructivo</i>	programas de gimnasia
<i>conversacional</i>	concursos, magazines
<i>representativo</i>	retransmisiones deportivas
<i>expresivo</i>	programas de humor
<i>predictivo</i>	horóscopo

Figura 1: Cuadro general de los géneros audiovisuales (Agost, 1999: 31)

Seguidamente, la autora se centra exclusivamente en los géneros de traducción para el doblaje y, consecuentemente, propone una nueva clasificación, esta vez para aclarar cuales de esos géneros son susceptibles de ser doblados. No obstante, consideramos que también podría aplicarse a otras modalidades de TAV, como son la subtitulación o las voces superpuestas, puesto que estos géneros están más o menos presentes en todo el mundo y cada país utiliza una u otra técnica en función de las costumbres del lugar en cuestión, como veremos más adelante.

<i>Géneros dramáticos</i>	
<i>narrativo</i>	documentales, películas (del oeste, ciencia ficción, policíacas, comedias, dramas, etc.), series, telenovelas, dibujos animados, etc.
<i>narrativo + descriptivo</i>	películas (documentales, filosóficas)
<i>narrativo + expresivo</i>	películas (musicales, literarias), canciones
<i>Géneros informativos</i>	
<i>narrativo</i>	documentales, reportajes, docudramas
<i>narrativo + descriptivo</i>	documentales, reportajes
<i>narrativo + argumentativo</i>	docudramas, reportajes (ideológicos)
<i>expositivo</i>	programas divulgativos, culturales, materiales didácticos informativos
<i>argumentativo</i>	reportajes
<i>Géneros publicitarios</i>	
<i>instructivo</i>	anuncios
<i>instructivo + conversacional</i>	anuncios dialogados
<i>instructivo + expositivo</i>	publirreportaje, venta por televisión; campañas institucionales de información y prevención (comunidades bilingües)
<i>Géneros entretenimiento</i>	
<i>conversacional</i>	magazines infantiles y juveniles
<i>narrativo</i>	juegos de ordenador
<i>expresivo</i>	programas de humor

Figura 2: Géneros de la traducción para el doblaje (Agost, 1999: 40)

Debemos resaltar que esta clasificación fue publicada en 1999 y, aunque nos sea útil para entender las características de nuestro objeto de trabajo, puede haberse quedado obsoleta, ya que los géneros audiovisuales cambian rápidamente e incluso aparecen otros nuevos —como por ejemplo miniserias, juegos para la consola o películas de temática diferente a las incluidas por la autora—, lo que ocasionalmente hace difícil su clasificación.

Del mismo modo que en las características del texto audiovisual, tampoco hay un método único de clasificación de los textos audiovisuales. Por ello, y con el fin de dar información más completa y detallada sobre los textos audiovisuales, ofreceremos la clasificación de Zabalbeascoa (2001b), por ser una clasificación totalmente diferente a la

anterior con la que se obtiene información valiosa y que la aportación de Agost no muestra. Para Zabalbeascoa (2001b) el texto audiovisual “se caracteriza por la presencia simultánea y combinada de dos códigos de signos, el verbal y el no verbal, y dos canales de comunicación, el acústico y el óptico” y, por ello, propone clasificarlos en función de la proporción y el equilibrio de los elementos verbales, no verbales, acústicos y visuales. Para ello plantea un doble eje en el que situarlos (fig. 3), siendo el eje vertical el que mide la presencia de elementos verbales y no verbales, y el horizontal el que valora la importancia de elementos acústicos respecto de los ópticos (o visuales).

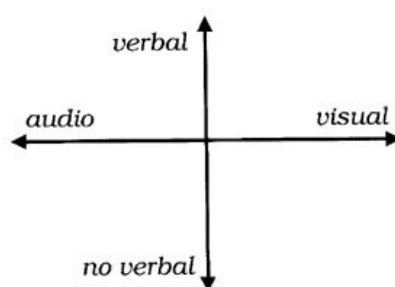


Figura 3: Ejes del texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2001b)

En el punto de intersección entre ambos ejes se encontraría un texto audiovisual en el que hubiese un equilibrio total entre elementos verbales y no verbales y elementos visuales y acústicos. Lo que pretende mostrar Zabalbeascoa con ello es que no todos los textos audiovisuales son equilibrados en cuanto a la utilización de los diferentes canales (acústico y óptico) y códigos (verbal y no verbal), lo que implica que cada texto debería ser analizado y posicionado en un lugar diferente de la figura, en función de la importancia que dé a cada una de las variables.

Otro punto de vista en cuanto a la clasificación de los textos audiovisuales es el de Gottlieb. Gottlieb (2005: 6-12) establece una taxonomía basada en la modalidad de traducción que se haya utilizado y, de este modo, diferencia dos tipos de traducciones: la traducción intersemiótica —aquella en la que los textos origen y meta se expresan mediante diferentes tipos de códigos— y la traducción intrasemiótica —aquella en la que los textos origen y meta se expresan mediante mismos tipos de códigos. A su vez, dentro de ambos tipos de traducción distingue la traducción inspiracional y la traducción convencional, representando la primera situaciones en las que la existencia de un texto desencadena la producción de un texto basado en el original y siendo la segunda una forma de traducción en la que se utiliza una conversión de las fórmulas del texto original para poder llegar al texto meta (Gottlieb, 2005: 4).

Dentro de la traducción intersemiótica, tanto la traducción inspiracional como la convencional se subdividen en tres subgrupos. El primer grupo, al que denomina *no verbal*, es aquel que se realiza desde un lenguaje no verbal hacia otro no verbal; el segundo, al que denomina *desverbalización*, es aquel en el que la traducción se realiza de un lenguaje verbal a uno no verbal y; el tercer grupo, *verbalización*, es aquel que se realiza de un lenguaje no verbal hacia uno verbal. Además, esto lo combina con el número de canales que se han utilizado en el proceso, para llegar así al tipo de texto meta que se da en cada caso. De este modo, diferencia cuatro tipos de trasvase: el isosemiótico (mismo número de canales que el original), el diasemiótico (diferente canal al original), el supersemiótico (más canales que el original) y el hiposemiótico (menos canales que el original).

INTERSEMIOTIC TYPES						
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	Nonverbal	Deverbalizing	Verbalizing	Nonverbal	Deverbalizing	Verbalizing
Isosemiotic (same channels as original)	[0. Not possible: contradiction in terms]					
Diasemiotic (different channels)	1. Music based on sculpture	4. Poem into painting	7. Ball game on radio	10. Written music	13. Pictograms	16. Morse code decryption
Supersemiotic (more channels)	2. Animation film based on music	5. Screen adaptation of novel	8. Ball game on TV	11. Statistical pie charts	14. Acted stage directions	17. Interpreted sign language user
Hyposemiotic (fewer channels)	3. Sketch of bee dance	6. Play turned mime	9. Audio description on DVD	12. Notation of ballet	15. Manual in Braille	18. Charts mediated to the blind

Figura 4: Tipos de traducción intersemiótica (Gottlieb, 2005: 7)

Por otro lado, dentro de la traducción intrasemiótica, tanto la traducción inspiracional como la convencional se subdividen en tres subgrupos diferentes a los ofrecidos en el tipo anterior. El primer grupo, *la traducción no verbal*, es aquel en el que la traducción se realiza entre dos lenguajes no verbales; el segundo, *la traducción interlingual*, es aquel en el que la traducción se realiza entre diferentes lenguas y; el último, *la traducción intralingual*, es aquel en el que la traducción se lleva a cabo dentro de una sola lengua. Del mismo modo que en la clasificación anterior, combina los tipos de traducción con el número de canales utilizado (isosemiótico, diasemiótico, supersemiótico e hiposemiótico), para llegar así al tipo de texto meta que se puede dar en cada caso concreto:

INTRASEMIOTIC TYPES						
TARGET TEXT SEMIOTICS	Inspirational translation			Conventionalized translation		
	Nonverbal	Interlingual	Intralingual	Nonverbal	Interlingual	Intralingual
Isosemiotic (same channels as original)	19. New musical arrangement of standard tune	20. Remake of foreign film	21. Contemporary adaptation of 'classic' film	22. Sign interpreting	23. Dubbed film	27. Trans- literation
Diasemiotic (different channels)	[None known to the author]				24. Subtitled 'exotic' film	28. Audiobook on CD
Supersemiotic (more channels)					25. Subtitled familiar-language film	29. Captioned commercials for hearing audiences
Hyposemiotic (fewer channels)					26. Live radio interpreting	30. Subtitling for the deaf

Figura 5: Tipos de traducción intrasemiótica (Gottlieb, 2005: 7)

Como se puede observar a partir de las clasificaciones expuestas, no existe un consenso unánime que establezca un único modelo de catalogación del elemento fundamental de la TAV: el texto audiovisual. Gracias a que cada una de las clasificaciones toma como base una variable concreta —géneros televisivos y cinematográficos; el equilibrio entre los elementos verbales, no verbales, acústicos y visuales; y la modalidad de traducción, en nuestro caso— actualmente podemos obtener una información mucho más detallada y conocer las particularidades del texto audiovisual de forma mucho más precisa que en el caso de que únicamente existiese una taxonomía.

2.1.3. Las series de ficción

Tras revisar algunas de las posibles clasificaciones de los textos audiovisuales, creemos oportuno desarrollar en mayor profundidad el género dramático-narrativo al que hace referencia Agost (1999: 40), concretamente una de sus variables —las series de televisión— por considerarlo valioso para nuestro estudio.

Como vimos en la clasificación de la autora (1999: 40), dentro del género dramático-narrativo podemos encontrar las series de televisión. Normalmente se tiende a generalizar, englobando así toda la ficción televisiva solamente en el formato de serie. Sin embargo, el género de ficción televisiva está formado por un gran conglomerado estructural y temático que, según Cuadra y Marcos (2007), aunque también se pueden encontrar géneros híbridos, generalmente se estructura en cuatro bloques: la comedia de situación, la serie, el serial o telenovela y la miniserie. Según Carrasco (2010: 183), estos cuatro géneros tienen una característica común: tienen una gran capacidad para abarcar muy distintas propuestas narrativas, es decir, la trama puede versar sobre una gran variedad de temas.

Géneros de series de ficción televisiva	
Género	Descripción
Comedia de situación	También denominada <i>sitcom</i> . Son comedias de unos veinte minutos de duración que suelen ser rodadas en estudios, por lo que no aparecen exteriores. Se caracterizan por la ausencia de una trama que recorra todos los episodios.
Serie	La acción gira entorno a protagonistas fijos en todos los episodios. Hay tramas secundarias que comienzan y terminan en cada episodio, aunque se estructura en torno a una trama principal que vertebra todas las temporadas. La duración oscila entre 45 y 90 minutos.
Serial o telenovela	Es una narración que sucede durante un gran número de episodio y en la que la trama se complica episodio a episodio. También se la denomina telenovela o culebrón. La duración oscila entre media y una hora.
Miniserie	Es una narración cerrada que sucede a los largo de un número de episodios limitado. Y cada episodio cierra con un momento de clímax que genera curiosidad al espectador. La duración suele ser de una hora.

Figura 6: Géneros de series de ficción televisiva (Carrasco (2010) y Cuadra y Marcos (2007))

Concretamente en España, uno de los bloques temáticos más demandados por el público español son las series de trama histórica (Rueda: 2009: 88), en las que centraremos nuestra atención. La incorporación de contenidos históricos a las series de ficción en España comienza entre los años setenta y ochenta y, a partir de entonces, se han producido numerosas series televisivas basadas en hechos del pasado simplificados y condensados (Rueda, 2009: 88). Concretamente, la ficción histórica creada para la audiencia española se basa en producciones situadas, generalmente, en la segunda mitad del siglo XX (Rueda, 2009: 99).

La aportación de Robert Rosenstone relativa al tratamiento de la historia en la ficción (Borrueal y Wert, 2014) es muy significativa, pues clasifica los filmes de ficción históricos en tres grandes bloques: *la historia como drama*, *la historia como documento* y *la historia como experimentación*. Tal y como afirman Borrueal y Wert (2014), dos de estos bloques pueden adaptarse a las series históricas presentes en España: la historia como drama y la historia como documento, lo cual deja la historia como experimentación a un lado, por lo adaptarse a las series de ficción actuales, pues representa aquellos filmes que no dan una explicación lógica de los datos. Centrándonos en los que sí podemos relacionar a las series de ficción a día de hoy, por un lado *la historia como drama* representa a aquellas series que organizan la narración como un drama o, en otras palabras, las series basadas en hechos o personajes reales o ficticios que no tratan de explicar la historia, sino que la utilizan como escenario para la trama. Por otro lado, *la historia como documento* superpone la explicación de un narrador a un conjunto de imágenes actuales de elementos

históricos junto con elementos de la época del mismo, como fotos, noticiarios o portadas de periódicos. Como aclaración, Borrueal y Wert (2014) concretan que ninguno de estos tipos de ficción debe comprenderse como una narración fiel de la historia real, puesto que “toda obra nace de la imaginación de un escritor, un director o un guionista”. Sin embargo, estas narraciones históricas tienen tres características comunes: incluyen unos estereotipos creados por el propio cine y televisión que no suele coincidir con la realidad — como la visión de la Edad Media como una época de castillos y caballeros en lugar de cómo una época de epidemias y enfrentamientos religiosos—, una temática actual como cimiento para una trama basada en el pasado y una mezcla entre el lenguaje de la época y el actual.

2.2. Modalidades de traducción audiovisual

Una vez concretadas las características del texto audiovisual, así como su definición, debemos delimitar las diferentes modalidades de las que dispone el traductor para llevar a cabo el trasvase de información del texto audiovisual desde la lengua origen hasta la lengua meta.

La traducción audiovisual y el cine aparecieron de la mano. En marzo de 1895, nace el cinematógrafo y, con él, una de las manifestaciones artísticas de mayor influencia del momento: el cine mudo (Chaume, 2004: 44). Este fue considerado como el esperanto visual universal, pues al no utilizar una lengua, el producto podía llegar a un público vastísimo. No obstante, unos treinta años después de la aparición del cine mudo, surge una nueva Torre de Babel: el cine sonoro.

Al contrario que el cine mudo, el cine sonoro rompía con el lenguaje icónico y la comunicación no verbal (Agost, 1999: 42), por lo que no pasa mucho tiempo hasta que la necesidad de traducir películas se torna imprescindible. Por ello, las dos primeras modalidades de traducción audiovisual que nacen como consecuencia de la aparición del cine sonoro fueron la subtitulación y el doblaje. Estas dos modalidades representaban dos ideologías opuestas: la subtitulación permitía dar una visión de exotismo, mientras que el doblaje regalaba la ilusión de que el producto extranjero era una creación propia (Agost, 1999: 49). La subtitulación era la técnica más económica, pero su principal inconveniente fue que, en la época de 1930, millones de espectadores no sabían leer. Por esta razón, la subtitulación se acabó estableciendo en países con un mayor nivel cultural, que además resultaban ser aquellos con lenguas minoritarias. Por otro lado, el doblaje se consolidó como modalidad de traducción audiovisual en países con mayor poder económico, al ser una técnica más cara, y con lenguas mayoritarias (Chaume, 2004: 46-48).

A pesar de que inicialmente eran solo dos las modalidades de traducción audiovisual que trataban de solventar el problema lingüístico que trajo consigo el cine sonoro, la traducción audiovisual es una disciplina relativamente joven (Zabalbeascoa, 2001a: 377) que ha evolucionado rápidamente y, con ella, también las modalidades. Esta evolución, en palabras de Díaz-Cintas (2012: 94), se debe a que “la traducción audiovisual en general [...] guarda un vínculo muy estrecho con la tecnología, de tal modo que cualquier avance técnico suele tener un impacto directo en la naturaleza de esta práctica profesional”.

Chaume (2004: 31) entiende las modalidades de traducción como “los métodos técnicos que se utilizan para realizar el trasvase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra”. Existen diversas clasificaciones de estas modalidades, que se han ido creando en función de las cambiantes necesidades del público. Sin embargo, todas las modalidades tienen algo en común: en todas aparece una imagen que se conserva una vez se sustituye el texto original por el texto meta (Chaume, 2004: 31).

Según Pedersen (2011: 3) hay tres modalidades predominantes, que son las más extendidas a nivel mundial: el doblaje, la subtitulación y las voces superpuestas. Por otro lado, Chaume (2004: 37) también incluye la narración, el doblaje parcial, el comentario libre y la traducción a la vista. Debemos señalar que estas no son las únicas modalidades de traducción audiovisual, pues podemos encontrar otras como la audiodescripción para invidentes, el subtítulo para sordos y la interpretación de lengua de signos (ILS) (Díaz-Cintas, 2010: 159):

La subtitulación, en palabras de Díaz-Cintas (2001: 23), es “una práctica lingüística que consiste en ofrecer, generalmente en la parte inferior de la pantalla, un texto escrito que pretende dar cuenta de los diálogos de los actores así como de aquellos elementos discursivos que forman parte de la fotografía o la pista sonora”.

La modalidad de las voces superpuestas, también denominada *voice-over*, consiste en “la emisión simultánea de la banda en donde está grabado el diálogo original y de la banda en donde se graba la versión traducida” (Chaume, 2004: 35). Para conseguir un producto inteligible, el volumen de la banda original se baja y se incrementa el de la banda en la que se encuentra la nueva versión traducida. Esta técnica es la más utilizada en documentales, entrevistas o reportajes.

Por último, el doblaje “consiste en la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe” (Chaume, 2004: 32).

En el presente trabajo nos centraremos en la modalidad de doblaje, ya que nuestro objeto de estudio así lo requiere. Por su importancia, le dedicamos un apartado a continuación.

2.3. El doblaje

Agost (1999: 16) define el doblaje como “un proceso complejo que se caracteriza por la necesidad de sincronía entre las voces de los dobladores y las imágenes del texto audiovisual” y que consiste en sustituir la banda sonora del texto audiovisual original por una versión traducida. Por su parte, Díaz-Cintas (2001) nos ofrece una definición más completa:

El doblaje consiste en sustituir la pista sonora original de una película, que contiene diálogos de los actores, por una grabación en la lengua deseada que dé cuenta del mensaje original, manteniendo al mismo tiempo una sincronía entre los sonidos en la lengua de la traducción y los movimientos labiales de los actores (Díaz-Cintas, 2001: 41).

Dentro del ámbito de la traducción audiovisual, el doblaje es una de las modalidades de mayor alcance e influencia en el mundo (Agost, 1999: 17), aunque una de las que más críticas ha recibido por considerarse “un atentado mayor contra la obra artística” (Chaume, 2004: 52), puesto que se pierde parte de la esencia del producto original. Adicionalmente, Zaro (2001: 55) añade que el doblaje es una modalidad que está claramente orientada hacia la cultura meta, puesto que, mediante la ilusión de que el actor está hablando la lengua del espectador, se intenta esconder la naturaleza extranjera del producto original.

Coincidiendo con Chaume (2004: 61-62), sostenemos que para poder apreciar cualquier forma artística se deben conocer los procedimientos que permiten llegar al resultado final. Por ello, el trabajo del traductor audiovisual no se reduce únicamente a realizar el trasvase de una lengua a otra, sino que debe ser buen conocedor de las fases que se siguen hasta obtener el producto final del doblaje, puesto que de cualquier otro modo este carecería del rigor exigido.

Para Chaume (2004: 62) las fases del proceso de doblaje son seis: adquisición del producto audiovisual, encargo de la traducción, adaptación y dramatización a un estudio de doblaje, encargo de la traducción a un traductor, adaptación de la traducción inicial, la dramatización y la mezcla de las diferentes bandas por medio de un técnico de sonido. Sin embargo, centraremos nuestro interés en aquellas fases que, en palabras de Agost (1999: 63), “guardan una relación directa con la traducción para el doblaje o que inciden de forma indirecta en el texto final”. Estas son la traducción, el ajuste y la dirección:

Primeramente, *la fase de traducción* es aquella en la que el traductor recibe la versión original del producto audiovisual que deberá traducir (Chaves, 2000: 112). En esta fase, el traductor es la figura central del proceso, al actuar como puente entre diferentes culturas con el fin de realizar la transferencia lingüística que permitirá continuar el proceso de doblaje (Richart, 2009: 113). Es la fase más compleja del proceso y, por ello, coincidimos con Martín (1994: 324) en que “la labor del traductor de doblaje no se puede limitar a una simple transposición de un idioma a otro”. Para Chaves (2000: 94) la mayor prioridad y primera labor del traductor debe ser proporcionar credibilidad por medio de la traducción, con el fin de que el producto final resulte verosímil a ojos del espectador. Esta credibilidad radica principalmente en una serie de factores lingüístico-culturales que se deben tener en cuenta en el método traductor:

Desde el punto de vista de Chaves (2000: 95), esta verosimilitud se consigue mediante la elección de un registro correcto y adecuado a la situación comunicativa; la supresión de la excesiva literalidad traductora, para evitar que el mensaje resulte incomprensible; el respeto de los acentos de los personajes, puesto que obviarlos disminuye la cantidad y la fidelidad de la información ofrecida; y la meticulosidad a la hora de traducir elementos culturales, para así evitar incoherencias en el mensaje. El autor hace especial énfasis en esta última parte, puntualizando que al doblar un producto audiovisual, este se convierte en bicultural:

Tenemos, en efecto, dos elementos fundamentales: por una parte, la imagen, que encarga o representa a una cultura y que es inamovible; y, por otra, una lengua, distinta en cada país donde se realiza el doblaje, con sus características propias y que es expresión de otro pueblo. [...] Hay que hacer gala de un gran ingenio para evitar que aparezcan interferencias (Chaves, 2000: 109).

Por su parte, Martín (1994: 325), además, menciona que cada lengua tiene su propia densidad, con lo que una lengua puede emitir un mensaje con un número de palabras muy diferente al de la lengua original. Asimismo, las diferentes situaciones dramáticas crean, en función del idioma, diferentes formas de hablar, por lo que, por ejemplo, una persona angloamericana agitada hablará más lentamente de lo que lo haría un español. Finalmente, Martín (1994: 325) subraya que el traductor ha de tener en cuenta “los problemas de realidad expresiva del texto con respecto a las imágenes”, es decir, situaciones en las que los personajes hablen más de un idioma y en las que aparezca humor y cultura, entre otras.

Adicionalmente, podemos decir que el traductor que se enfrenta a un texto para ser doblado se enfrenta al mismo tipo de problemas que cualquier otro traductor, pero con el agravante de que los movimientos y la gesticulación ya vienen dados, por lo que la

traducción debe adaptarse a la imagen y “entrar en boca” del personaje, de tal modo que el espectador tenga la impresión de que el nuevo mensaje en lengua meta emana del actor original como si fuese propio (Chaves, 2000: 94):

In the end, film translation is undeniably a species of its own. The staging of the film plot is already given, movements and gesticulation of actor immutable and mouth articulations exasperatingly confining. The translation must be chiselled and carved to cling convincingly to the visual image and still awaken the impression of authenticity (Whitman (1992) en Chaume, 2004: 69).

Asimismo, para que el producto final sea adecuado, es esencial que se traduzca el guión al mismo tiempo que se visiona el producto; el traductor no ha de centrarse únicamente en el guión, sino que ha de prestar especial atención tanto a textos escritos que puedan aparecer en pantalla, tales como titulares de periódicos, letreros o carteles, como a signos paralingüísticos (el lenguaje corporal), tomando así en cuenta todos los matices que la imagen trae implícita en sí misma (Martín, 1994: 325). Así lo resume Díaz-Cintas (2012b: 281): *“Indeed, translating solely the linguistic component of any audiovisual material, without fully considering the rest of the information transmitted by the audio and visual channels would spell disaster”*.

En segundo lugar, la *fase de ajuste o adaptación* engloba dos tareas diferentes: la *sincronización*, que se basa en conseguir que la duración del texto y el movimiento de la boca de la versión original coincidan con la duración del texto y el movimiento de la boca de la versión traducida; y la *adaptación*, que tiene que ver con el estilo del guión y la oralidad de los diálogos del mismo (Chaume, 2004: 72-73). Para conseguir tal adaptación, se altera la traducción inicial mediante tres métodos de ajuste: la *sincronía fonética* o ajuste labial, la *sincronía cinésica* —relativa a los movimientos corporales de los actores en pantalla— y la *isocronía* o ajuste temporal del texto. En muchas ocasiones, estos ajustes provocan distorsiones significativas en el producto final debido a que el ajustador no suele conocer la lengua origen ni es traductor (Chaves, 2000: 114). Tanto Agost (1999: 61) como Chaume (2004: 63) y Martín (1994: 325) coinciden en que la situación óptima sería aquella en la que el traductor y el ajustador fuesen la misma persona.

Finalmente en la *fase de dirección*, el director de doblaje deberá desempeñar una serie de tareas, entre las que destacamos el asegurarse de que la nueva banda sonora se ajuste correctamente a la imagen original, contactando con el traductor y el ajustador en caso de ser necesario (Agost, 1999:73-74).

Concluiremos puntualizando que, aunque son muchas las personas que participan en las diferentes fases, gracias al traductor se produce la comunicación en último término (Chaume, 2004: 68).

El caso del doblaje en España

Tradicionalmente en Europa, un continente de gran diversidad y heterogeneidad lingüística, se ha tendido a etiquetar a los países como dobladores, subtituladores o de voces superpuestas, en función de su modalidad de uso por excelencia. Entre los países dobladores encontramos a aquellos que tienen como lengua oficial el alemán, el francés, el italiano y el español, lo que ha sido consecuencia de una serie de factores como una política lingüística fuerte y proteccionista, una gran capacidad financiera y una tradición junto al doblaje que, una vez establecida, es difícil cambiar (Pedersen, 2011: 8). De acuerdo con Chaves (2000: 44), a pesar de ser una de las formas más caras de traducción audiovisual es la más extendida en Europa occidental, siendo Alemania, Francia, Italia y España los países dobladores “por excelencia”.

Concretamente España, un país tradicionalmente doblador, se dejó cautivar por la modalidad de doblaje por una serie de razones específicas, del mismo modo que otros países europeos. De acuerdo con Ballester (2001: 111-122), la imposición del doblaje en España estuvo impulsada principalmente por dos factores, el social y el político, aunque hay quienes creen que la situación económica del país tuvo también bastante influencia, al ser el doblaje la técnica más cara de todas las modalidades.

En relación al factor social, es el analfabetismo el agente más decisivo en cuanto a la elección entre subtitulación y doblaje (Ballester, 2001: 116): entre 1930 y 1950, como consecuencia de la llegada de la Guerra Civil española, el proceso de alfabetización en España sufrió una gran ralentización (Viñao, 2009: 10), lo que trajo consigo un nivel de analfabetismo muy alto en la península. Por ello el doblaje se presentaba al gran público, mientras que la subtitulación era un producto selectivo, al ser pocos los afortunados que sabían leer.

En cuanto al factor político, son tres las variables que intervienen (Ballester, 2001: 111-113): el nacionalismo, la lengua y la censura. En primer lugar, el sentimiento nacionalista que surge en la posguerra española fue uno de los mayores impulsores del doblaje, puesto que reinaba un sentimiento de rechazo hacia el arte extranjero. En segundo lugar, durante el régimen franquista hubo una gran “campaña españolizadora” en la sociedad, con lo que cualquier otra lengua que cruzase las fronteras era suprimida, lo que además utilizaban como técnica de censura del guión original ante influencias foráneas.

Además, debido a que la lengua es uno de los nexos de unión más fuertes en una cultura, en 1980 se establecieron las televisiones autonómicas dentro del territorio español, con el fin de que cada comunidad autónoma pudiese reivindicar su lengua propia. La consecuencia natural fue la saturación repentina del mercado de doblaje en España, así

como su crecimiento, ocasionado por la demanda de horas de doblaje, ya no únicamente hacia el castellano, sino hacia el gallego, el catalán o el euskera (Agost, 1999: 52-54).

No obstante, la llegada de la era digital —especialmente el aumento del poder de decisión del espectador sobre si ver el producto en versión doblada o en versión subtitulada, así como en qué combinación lingüística hacerlo, brindado por la aparición del DVD, el Blu-ray e Internet— ha contribuido en cierto modo a la alteración de los hábitos de consumo de material doblado en España, puesto que el subtulado ha comenzado a adquirir una importancia progresiva entre el público español, alterando así el mercado del doblaje (Díaz-Cintas, 2012a: 95-96).

Consecuentemente, debido a la rápida evolución del mundo audiovisual, etiquetar a un país en función de la modalidad de traducción audiovisual que durante años ha venido utilizando supondría una simplificación de la realidad (Pedersen, 2011: 8), puesto que, como consecuencia del avance de las tecnologías y la globalización, actualmente se utiliza más de una modalidad dentro de un mismo país. Por lo tanto, denominar a España como país doblador dejaría en la sombra la actual tendencia de subtitulación. Citando a Pedersen (2011: 8), *“the world today looks increasingly complex when it comes to AVT choice, and it is thus a simplification to talk about dubbing, subtitling and voice-over countries”*.

3. LENGUAJE, TRADUCCIÓN Y CULTURA

En palabras de Pedersen (2011: 45), la cultura está en todas partes, del mismo modo que el lenguaje. Todo es cultura y todo gira alrededor del lenguaje. Como tal, sería lícito afirmar que el lenguaje y la cultura están interconectados. Molina (2006: 20) concreta que “la relación entre la cultura y el lenguaje se asienta no sólo en el hecho de que el lenguaje es parte de la cultura, sino en que es la condición que hace posible la cultura”. Este vínculo entre cultura y lenguaje se pone de manifiesto nada menos que con las referencias culturales (Pedersen, 2001: 48).

Teniendo en cuenta que la cultura y el lenguaje están por todas partes, podemos decir que las referencias a la cultura del propio lenguaje son también una parte implícita de la producción audiovisual, puesto que, como hemos visto, la lengua es uno de sus pilares. Y como consecuencia, la traducción del material audiovisual se verá colmada de estas referencias que, según Pedersen (2011: 41, 43), son elementos que sobresalen en comparación con la traducción de “elementos corrientes” y son la parte que más problemas puede ocasionarle al traductor, razón por la que requieren especial atención. Citando sus palabras:

Cultural references are one of the most important translation problems translators deal with. As Hatim and Mason put it, translators need to have “not only bilingual ability but also bi-cultural vision. Translators mediate between cultures (including ideologies, moral systems and sociocultural structures); seeking to overcome those incompatibilities which stand in the way of transfer of meaning” (Pedersen, 2011: 43).

3.1. Las referencias culturales: culturemas

Como bien establece Molina (2006: 77), no existe un consenso unánime con respecto a la denominación y definición de los elementos culturales dentro de los estudios de Traductología. Por esta razón, podemos encontrarnos ante diferentes denominaciones para estos elementos de la cultura, como son las *palabras culturales* de Newmark (1999: 134), los *referentes culturales* de Santamaría (2001: 237) e Igareda (2011: 15) o los *culturemas* de Molina (2006: 77), entre otros.

Para Newmark (1999: 134), las *palabras culturales* “resultan fáciles de identificar por estar asociadas con un lenguaje particular y no se pueden traducir literalmente”. No obstante, a pesar de ser fáciles de identificar, cuando existe un foco cultural suelen darse problemas de traducción como consecuencia al distanciamiento cultural entre la lengua origen y la lengua meta. Por su parte, Santamaría (2001: 237) define los *referentes*

culturales como “los objetos y eventos creados dentro de una cultura determinada con un capital cultural distintivo, intrínseco en el conjunto de la sociedad, capaz de modificar el valor expresivo que se otorga a los individuos que están relacionados al mismo”, mientras que para Igareda (2011: 15) son “el reflejo, en la lengua, de la visión del mundo de la cultura”. En su caso, Molina (2006: 77) se decanta por el término *culturema* para denominar a los elementos culturales, pues resulta más claro para ella utilizar una sola palabra en lugar de un par de ellas. De este modo, confecciona su propia definición de *culturema*, basándose en la de Nord (1994 y 1996):

Entendemos por culturema un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos de origen y meta (Molina, 2006: 79).

En relación a los *culturemas*, Molina (2006: 78-79) además aborda uno de los factores que normalmente se olvida: el componente dinámico. No son pocas las ocasiones en las que los elementos culturales del lenguaje se plantean como si de elementos estáticos se tratase, es decir, considerando que estos elementos culturales siempre funcionan como tal, independientemente del contexto en el que se encuentre o de la cultura con la que tome contacto. Por lo tanto, si se descuida el contexto en el que se encuentran, se estará olvidando su componente dinámico. Según establece la autora, este componente dinámico se basa en dos pilares: los elementos culturales no existen fuera de su contexto, pues nacen de una transferencia cultural entre dos culturas específicas, son consecuencia del trasvase cultural; y su función depende del contexto en el que estén inmersos, puesto que en un contexto diferente el significado será distinto.

En el presente TFG, nos inclinamos por esta última denominación, *culturema*, adoptada por Molina (2006: 77), no solamente por considerarlo un término más claro, sino precisamente por tener en cuenta su componente dinámico.

3.2. Clasificación de *culturemas*

Al igual que lo que sucede con la denominación de los *culturemas*, tampoco hay un consenso con respecto a la clasificación de ámbitos culturales y de tipos de *culturemas* y es, si cabe, una situación mucho más dispar que la anterior (Molina, 2006: 77).

En su obra *Manual de traducción*, Newmark (1999: 135-145) ofrece una categorización de las *palabras culturales* extranjeras, utilizando como base las ideas aportadas por Nida en su obra *Componential Analysis of Meaning* (1975). Su categorización se estructura en *ecología*, *cultura material*, *cultura social*, *organizaciones*, *costumbres*, *actividades*, *procedimientos y conceptos* y *gestos y hábitos*. La *ecología* está

formada por elementos como flora, fauna, vientos, llanuras y colinas. En la *cultura material* encontramos objetos, productos o artefactos como son la comida, la ropa, las ciudades y las casas y el transporte. La *cultura social* engloba el trabajo y el recreo. En el apartado de *organización social*, nos encontramos ante términos políticos, administrativos, religiosos y artísticos que, tal y como afirma Newmark, suelen tener una traducción acuñada, como es el caso de las instituciones internacionales, el lenguaje religioso o elementos históricos, aunque siempre dependen del contexto lingüístico o situacional. Finalmente, en el apartado de *gestos y hábitos* se incluyen elementos de una cultura que normalmente no existen o no coinciden con los de la cultura meta.

Por su parte, Igareda (2011: 19-21) aporta una clasificación en la que toma como base a Newmark (1999) y a la que añade aspectos significativos como la intertextualidad, el humor, la ironía o las variedades lingüísticas. A continuación, presentamos la categorización de Igareda (2011) de forma simplificada (véase Anexo 2 para la figura completa):

Categorías para el análisis de los referentes culturales en traducción	
Categorización temática	Categorización por áreas
1. Ecología	Geografía, topografía, meteorología, biología, ser humano.
2. Historia	Edificios históricos, acontecimientos, personalidades, conflictos históricos, mitos, leyendas, héroes, perspectiva eurocentrista de la historia universal (u otro), historia de la religión.
3. Estructura social	Trabajo, organización social, política, familia, amistades, modelos sociales y figuras respetadas, religiones “oficiales” o preponderantes.
4. Instituciones culturales	Bellas artes, arte, cultura religiosa, creencias, tabús.
5. Universo social	Condiciones y hábitos sociales, geografía cultural, transporte, edificios, nombres propios, lenguaje coloquial, sociolectos, idiolectos, insultos, expresiones, costumbres, organización del tiempo.
6. Cultura material	Alimentación, indumentaria, cosmética, tiempo libre, objetos materiales, tecnología, monedas, medidas, medicina.
7. Aspectos lingüísticos, culturales y de humor	Tiempos verbales, verbos determinados, adverbios, nombres, adjetivos, expresiones, elementos culturales muy concretos, expresiones propias de determinados países, juego de palabras, refranes, frases hechas, humor.

Figura 7: Categorías para el análisis de los referentes culturales en traducción (Igareda, 2011: 19-21)

Como podemos ver, esta clasificación es mucho más amplia que la aportada por Newmark, aunque más rígida como consecuencia de la utilización de subcategorías (véase Anexo 2), además de categorización temática y categorización por áreas.

En cuanto a Molina (2006: 80-82), su nuevo concepto de *culturema* —en el que se tiene en cuenta el componente dinámico de los elementos culturales— la llevó a crear una

nueva clasificación de ámbitos culturales constituida por categorías más flexibles y amplias que las anteriormente utilizadas por otros autores —como es el caso de Newmark (1999), Igareda (2011). Según concreta Molina (2006: 80), su catalogación de ámbitos culturales recurre al número mínimo de categorías, con el fin de disponer de conceptos culturales amplios. Además, prescinde de cuestiones que no sean estrictamente culturales y, finalmente, emplea la terminología de Nida (1975), también utilizada por Newmark (1999).

<i>Ámbitos culturales</i>	
Medio natural	Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, vientos, paisajes (naturales y creados), topónimos.
Patrimonio cultural	Personajes (reales o ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, obras y monumentos emblemáticos, lugares conocidos, utensilios, objetos, instrumentos musicales, técnicas empleadas en la explotación de la tierra, de la pesca, cuestiones relacionadas con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, etc.
Cultura social	Convenciones y hábitos sociales: el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar; costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia física que mantienen los interlocutores, etc. Organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, etc.
Cultura lingüística	Transliteraciones, refranes, frase hechas, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, interjecciones, blasfemias, insultos, etc.

Figura 8: Clasificación de ámbitos culturales (Molina, 2006: 85)

En el presente TFG, nos ceñiremos a la categorización ofrecida por Molina (2006: 85) precisamente por recurrir a un número mínimo de ámbitos culturales culturemas —en comparación con otras clasificaciones, como las de Newmark (1999) e Igareda (2011), que cuentan con un número muy superior— lo que hace de la clasificación una labor más sencilla. Asimismo, nos atenemos a su categorización por su la flexibilidad, que surge como consecuencia del dinamismo de los culturemas puesto que, como hemos dicho anteriormente, la clasificación de Molina (2006: 85) considera el contexto en el que aparecen los culturemas, mientras que otras clasificaciones (véase la de Newmark (1999)) toman los culturemas como elementos estáticos que no dependen su contexto. Tal y como explica Molina (2006: 78-79) los culturemas no existen fuera de su contexto, por lo que no tomar como base el dinamismo de los mismo sería un craso error.

3.3. Técnicas de traducción utilizadas en el trasvase de culturemas

Habiendo ya establecido la clasificación de los culturemas, pasamos a analizar la forma en la que el traductor los reproduce en el texto meta, es decir, qué técnicas de traducción hacen posible que los culturemas sean accesibles para los receptores del texto meta.

Hurtado (2001: 642) define las técnicas de traducción como un “procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales”. Por su parte, Molina (2006: 100-101) ofrece una definición más amplia:

Definimos la técnica de traducción como un procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora, con cinco características básicas:

- 1) *afectan al resultado de la traducción,*
- 2) *se catalogan en comparación con el original,*
- 3) *se refieren a microunidades textuales,*
- 4) *tienen un carácter discursivo y contextual, y*
- 5) *son funcionales.*

Para Newmark (1999: 117), las técnicas de traducción —a las que denomina *procesos de traducción*— son aquellas que se utilizan para traducir oraciones y unidades lingüísticas pequeñas —en contraste con los *métodos de traducción* [traducción palabra por palabra, traducción literal, traducción fiel, traducción semántica, adaptación, traducción libre, traducción idiomática y traducción comunicativa (Newmark, 1999: 70-72)], que hacen referencia a la traducción de textos completos. La clasificación de procedimientos de Newmark es la siguiente (véase Anexo 3 para la figura completa):

PROCEDIMIENTOS
Transferencia
Naturalización
Equivalente cultural
Equivalente funcional
Equivalente descriptivo
Sinonimia
Traducción directa
Transposición
Modulación
Traducción reconocida
Etiqueta de traducción

Compensación
Análisis componencial
Reducción y expansión
Paráfrasis
Equivalencia
Adaptación
Dobletes
Notas, adiciones y glosas

Figura 9: Procedimientos de traducción (Newmark, 1999: 117-132)

Por otro lado, según la aportación de los pioneros del campo de la estilística comparada, Vinay y Dalbernet (1995: 31-38), el traductor dispone de dos métodos diferentes a la hora de realizar el trasvase de la lengua origen a la lengua de llegada: el directo y el oblicuo. El método directo se corresponde con el trasvase elemento por elemento y las técnicas que se incluyen en el mismo son el préstamo, el calco y la traducción literal. Por otro lado, el método oblicuo deberá ser utilizado en aquellas situaciones en las que el método lineal no resulte de utilidad. Las técnicas aquí incluidas son la transposición, la modulación, la equivalencia y la adaptación.

Sin embargo, en el presente trabajo nos ceñiremos a la taxonomía aportada por Molina (2006: 101-104), al haberse centrado específicamente en la traducción de elementos culturales y por hacer especial énfasis, una vez más, en la necesidad de utilizar una concepción dinámica y funcional de las técnicas de traducción, al igual que ocurre con los culturemas. Según explica, debido a este carácter funcional y dinámico de las técnicas de traducción, se utilizará una u otra técnica en función de determinados factores: el género al que pertenece el texto, el tipo de traducción, la modalidad de traducción, la finalidad y las características del destinatario y el método de traducción (Molina, 2006: 100). Además, la autora utiliza la misma terminología que Vinay y Dalbernet (1995), que consideramos más clara que la ofrecida por Newmark (1999: 117-132), y brinda información más completa al incluir nuevas técnicas a la taxonomía de Vinay y Dalbernet.

A continuación, ofrecemos la taxonomía de Molina (2006: 101-104), a la que hemos añadido la técnica equivalencia de Vinay y Dalbernet (1995: 38), por ser muy recurrente en nuestro corpus de trabajo.

TÉCNICA	DEFINICIÓN	EJEMPLO
Adaptación	Reemplazar un elemento cultural de la cultura origen (CO) por uno de la cultura meta (CM).	<i>Sustituir baseball por fútbol.</i>
Ampliación lingüística	Incluir elementos lingüísticos añadidos. Es la técnica contraria a compresión lingüística.	<i>No way por De ninguna de las maneras.</i>
Amplificación	Introducir formulaciones no utilizadas en el TO. Es la técnica opuesta a la reducción.	<i>Especificar el mes de ayuno de los musulmanes junto a Ramadán.</i>

Calco	Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero, ya sea léxico o estructural.	<i>No problem</i> por <i>No hay problema</i> , en lugar de <i>No pasa nada</i> .
Compensación	Introducir en otro lugar del texto meta (TM) un elemento de información que no se ha podido reflejar en el mismo lugar que en el TO.	Incluir un nombre propio en una oración en la que no aparezca, como forma de compensar que el mismo se haya eliminado de otra oración.
Compresión lingüística	Resumir o reducir elementos lingüísticos.	Traducir <i>Yes, so what?</i> por <i>¿Y?</i>
Creación discursiva	Fijar una equivalencia efímera e imprevisible fuera de su contexto.	Algunos títulos de películas como <i>Rumble fish</i> por <i>La ley de la calle</i> .
Descripción	Sustituir un término o expresión por la descripción de su forma o función.	Traducir el <i>panettone</i> italiano por <i>bizcocho tradicional de Navidad en Italia</i> .
Equivalencia (Vinay y Dalbernet, 1995: 38)	Sustituir elementos del TO por los elementos equivalentes de la cultura meta casos en los que el concepto original de la cultura origen existe también en la lengua y cultura de llegada.	Sustituir <i>Cheese!</i> por <i>¡Patata!</i> al tomar una foto.
Equivalente acuñado	Utilizar un término equivalente que se crea para un concepto que existe únicamente en la cultura original pero que es suficientemente conocido en la cultura meta.	Sustituir <i>London</i> por <i>Londres</i> .
Generalización	Emplear un término más general o neutro que el utilizado en la LO.	Sustituir <i>a pint</i> por <i>una cerveza</i> .
Modulación	Realizar un cambio de punto de vista, enfoque o categoría respecto al TO.	<i>You're having a son</i> por <i>Vas a ser padre</i> .
Particularización	Utilizar un término más preciso que el empleado en la LO.	<i>Una cerveza, por favor</i> por <i>A pint, please</i> .
Préstamo	Integrar una palabra u expresión de la LO en la LM.	Sustituir <i>meeting</i> por <i>mitin</i> (préstamo naturalizado) o <i>meeting</i> (préstamo puro).
Reducción	Suprimir información del TO en el TM. También se conoce como omisión.	Eludir <i>el mes de ayuno</i> como explicación a <i>Ramadán</i> .
Sustitución	Sustituir elementos lingüísticos por paralingüísticos y viceversa.	Traducir el gesto de llevarse la mano al corazón de la cultura árabe por <i>gracias</i> en castellano.
Traducción literal	Traducir palabra por palabra una expresión o un sintagma, pero no una palabra sola.	<i>They are as like as two peas</i> por <i>Se parecen como dos guisantes</i> .
Transposición	Transformar la categoría gramatical.	<i>He will son be back</i> por <i>No tardará</i> .
Variación	Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos como el tono textual, el estilo o los dialectos geográficos.	Cambio del dialecto de personajes.

Figura 10: Técnicas de traducción utilizadas en la traducción de culturemas (Molina, 2016: 101-104 y Vinay y Dalbernet, 1995: 38)

Una vez establecidas las técnicas de traducción y la categorización de los ámbitos culturales, debemos abordar otra cuestión importante. ¿Debe el traductor ser fiel a la obra

original —y por lo tanto a la cultura origen— o, por el contrario, debe ceñirse a las necesidades de la cultura meta? Esta dualidad metodológica del proceso de traducción ha sido una de las polémicas más recurrentes en Traductología y, por ello, existen varias teorías a su alrededor. No obstante, según sostiene Venuti (1995: 19-20), la formulación más decisiva relativa a ambos métodos fue la ofrecida por Friedrich Schleiermacher en 1813:

In an 1813 lecture on the different methods of translation, Schleiermacher argued that “there are only two [methods]. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (Venuti, 1995: 19-20).

De este modo, según la formulación de Schleiermacher, el traductor podía optar bien por un método de domesticación (*domesticating method*) o bien por un método de extranjerización (*foreignizing method*), implicando el primero la reducción de elementos culturales y lingüísticos extranjeros y el segundo la conservación de las diferencias culturales y lingüísticas del TO en el TM (Venuti, 1995: 20). En otras palabras, teniendo en cuenta que una traducción nunca será completamente fiel al original (Venuti, 1995: 20), el traductor puede optar por dos caminos: adaptar el texto a los valores de la cultura meta y acercar al autor a la misma o, por el contrario, romper con la cultura meta y llevar al lector hacia la cultura origen.

No obstante, también hay quien defiende la posibilidad de encontrar una solución de traducción intermedia, a medio camino entre extranjerización y domesticación. Para Rozhin (2000: 141), esta estrategia es la neutralización, la cual consiste en mantener el sentido del texto origen, aunque sustituyendo los referentes culturales originales por otros conocidos en la cultura meta. Citando a Rozhin (2000: 141), *“the translator wants to achieve a reaction in the reader of the translation similar to that of the reader of the original. The alien concepts are substituted by familiar ones: one kind of flower, dish, name of a place is substituted for another”*.

Sin embargo, en nuestro caso nos ceñiremos a la dualidad extranjerización-domesticación, siguiendo así las palabras de Venuti (1995: 20) y dejando a un lado la posibilidad intermedia, pues la balanza de la traducción siempre se inclina más hacia un lado que hacia otro.

A continuación, debemos proporcionar una clasificación de las técnicas de traducción anteriormente establecidas, ahora en función de la orientación cultural. Utilizaremos como base de nuestra clasificación la categorización establecida por Laita (2012: 29), quien toma como punto de partida para su taxonomía las ideas de *técnica de*

conservación —aquella que mantiene total o parcialmente el culturema o que extranjeriza— y *técnica de sustitución* —aquella que neutraliza total o parcialmente el culturema o que domestica— ofrecidas por Franco (2000: 84). Con su categorización, Franco (1996:60-65) organiza las estrategias en función del grado de manipulación intercultural que sufran los elementos culturales al ser trasvasados a otra lengua. De este modo, Laita incluye el préstamo, la traducción literal, la particularización, la amplificación y la traducción reconocida (para nosotros, equivalente acuñado) en las técnicas de conservación y la generalización, la reducción (nuestra comprensión lingüística), la creación discursiva, la omisión (nuestra reducción) y la adaptación en el grupo de técnicas de sustitución. Asimismo, completaremos la clasificación de Laita (2012: 29), incluyendo en las técnicas de conservación el calco y la descripción, y en las técnicas de sustitución, la compensación, la ampliación lingüística, la equivalencia, la modulación, la sustitución, la transposición y la variación.

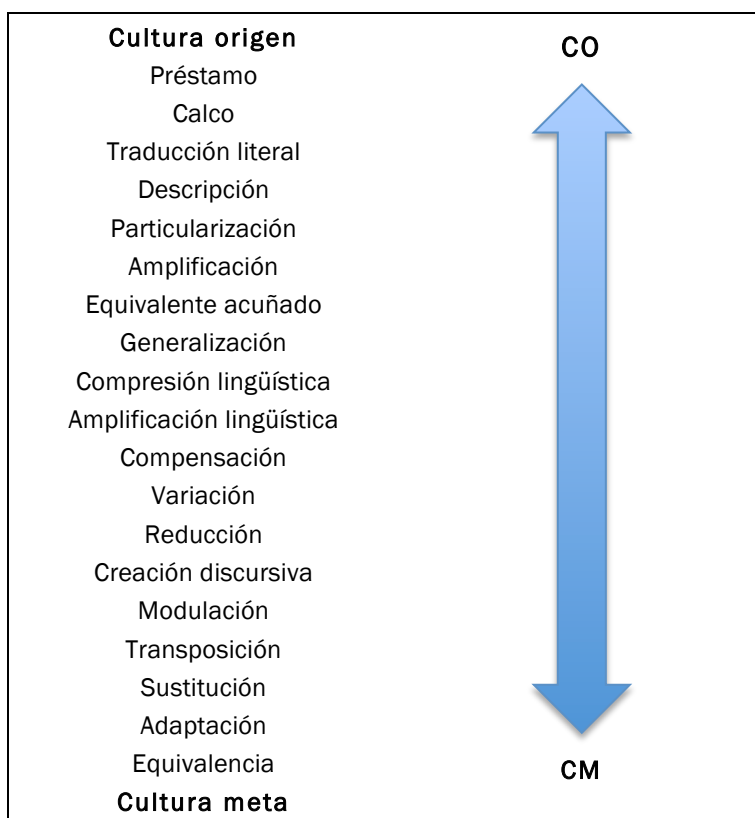


Figura 11: Orientación cultural de las técnicas de traducción (elaboración propia)

4. EL OBJETO DE ESTUDIO DE CULTUREMAS: LA SERIE BRITÁNICA *DOWNTON ABBEY*

Una vez establecido el marco teórico que utilizaremos como base para el análisis del objeto de estudio, pasamos a presentar los aspectos más importantes de la serie elegida por considerarlos relevantes para la contextualización del estudio.

La serie

Downton Abbey (Trubridge y Percival, 2010) es una serie del escritor Julian Fellowes producida por Masterpiece Theatre y Carnival Films & Television Ltd y distribuida por la cadena ITV del Reino Unido. La primera temporada de la serie se estrenó en 2010 en Reino Unido, siendo 2015 el año de cierre del drama con su sexta y última temporada. La serie cuenta con seis temporadas de ocho episodios cada una (a excepción de la primera, formada únicamente por siete episodios), además de un episodio especial de Navidad de 90 minutos a partir de la segunda temporada. La duración de los episodios sigue el mismo patrón en todas las temporadas: el primero y el último son de una hora de duración, mientras que los demás son de 45 minutos².

El éxito de *Downton Abbey* es indudable, pues ya con el debut del primer episodio en 2010 alcanzó una audiencia de casi 8 millones de espectadores en la televisión británica. Actualmente es una serie emitida en unos 220 países y cuenta con una audiencia global de 120 millones de espectadores. Su fama le ha hecho acaparar críticas muy favorables, gracias a las que ha conseguido once premios Emmy y tres Globos de Oro entre 2010 y 2015³. La comunidad de fervientes seguidores de la serie ha creado en Internet una gran cantidad de páginas web basadas en la serie, entre las que destaca una enciclopedia online con un formato similar a Wikipedia, denominada *Downton Abbey Wiki*⁴.

En España, la emisión de *Downton Abbey* comenzó en 2011 y la serie ha sido distribuida por Antena 3 (temporadas 1, 2 y 3) y por Nova (temporadas 4, 5 y 6) con el mismo formato que el producto original. La serie fue doblada al español por los estudios de grabación DELUXE 103 en Madrid, gracias al trabajo de Carmen Piquer, traductora de la serie al completo⁵. El éxito que ha tenido en España esta serie de evocación histórica se debe al gusto de la audiencia española a este tipo de producciones de ficción ambientadas en el siglo XX en las que se simplifican y condensan hechos históricos (Rueda, 2009: 88).

² Información obtenida de eldoblaje.com (2016) y ITV (2015).

³ Información obtenida de Scarpellini (2016), EFE (2013) y Objetivo TV (2011).

⁴ Información obtenida de Wales (2016).

⁵ Información obtenida de estamosrodando.com (2016).

El argumento

Downton Abbey (Trubridge y Percival, 2010) es un drama histórico ambientado a principios del siglo XX en Yorkshire (Inglaterra), concretamente en la transición entre la época eduardiana y el reinado de Jorge V de Reino Unido, en el que se narran las vidas de los miembros de una familia de la aristocracia inglesa, los Crawley, y de sus sirvientes entre los años 1912 y 1925. La vida de los personajes se ve afectada y transformada por los eventos históricos del momento, como el hundimiento del Titanic, la I Guerra Mundial, la pandemia de la Gripe Española o la formación del Estado Libre Irlandés. Además de la historia, el drama y el romance también tienen un papel importante en la trama de la serie. La trama suele desarrollarse en la abadía de la familia Crawley —*Downton Abbey*— y en el pueblo ficticio de Downton, situado en el condado de Yorkshire, al norte del Gran Bretaña, y eventualmente aparecen localizaciones diferentes como Londres, Escocia o pueblos cercanos a Downton.

Caracterización de los personajes

En la serie suele aparecer el mismo grupo de personajes principales que se pueden estructurar en dos grandes bloques: la clase alta y la servidumbre. En la clase alta encontramos a la gran familia Crawley. El núcleo familiar principal está formado por el Conde y la Condesa de Grantham (Robert Crawley y Cora Crawley, respectivamente) y sus tres hijas: Mary Crawley (la primogénita), Edith Crawley (la segunda hija) y Sybil Crawley (la menor). Dentro de la familia Crawley, aunque fuera del núcleo principal, se encuentran Violet Crawley (Condesa Viuda de Grantham y madre de Robert), Matthew Crawley, conocido como el nuevo heredero de *Downton Abbey*, e Isobel Crawley, madre del nuevo heredero. Entre los personajes de la servidumbre están el señor Carson, mayordomo jefe, la señora Hughes, ama de llaves, la señorita O'Brien, doncella personal de Cora Crawley, Anna Smith, primera doncella y encargada de las hermanas Crawley, Gwen, criada de la casa, el señor Bates, ayuda de cámara de Robert Crawley, el señor Molesley, ayuda de cámara de Matthew Crawley, la señora Patmore, jefa de cocina, Daisy Mason, aprendiz de cocina, Thomas Barrow, mayordomo y primer lacayo, William Mason, segundo lacayo, y Tom Branson, chófer que posteriormente pasará a formar parte de la familia (Masterpiece, 2015).

Si tenemos en cuenta la importancia de la cultura como método de caracterización de los personajes, podemos establecer una clasificación más detallada que la anterior. Nos encontramos ahora ante una categorización en la que los personajes han sido agrupados tomando como punto de referencia el estrato social al que pertenecen y, de este modo, nos hallamos ante cuatro grupos, ordenados de mayor a menor rango social: la

aristocracia, la burguesía, la servidumbre de alto rango y la servidumbre de bajo rango. El grupo de la aristocracia lo conforman la familia Crawley junto a algunos personajes temporales con un alto rango social, como condes o duques. Por otro lado, la burguesía es el grupo en el que se incluyen principalmente personajes que se ganan la vida con un trabajo diferente a la servidumbre. Esto en la época era considerado algo que únicamente la clase media hacía. En cuanto a los grupos de la servidumbre, el primero está formado por aquellos sirvientes con los que la familia está acostumbrada a interactuar, dejando así para el último grupo a aquellos sirvientes que no acostumbran a relacionarse con la familia, por ser socialmente inaceptable en aquel momento. A continuación, presentamos la clasificación de personajes en función de su rango social:

ARISTOCRACIA	
Personajes habituales	Personajes temporales
Robert y Cora Crawley, Mary, Edith y Sybil Crawley y Violet Crawley	Rosamund Painswick (hermana de Robert Crawley) y amistades de la familia Crawley: el duque de Crowborough, Evelyn Napier, Kemal Pamuk y Anthony Strallan
BURGUESÍA	
Personajes habituales	Personajes temporales
Matthew Crawley e Isobel Crawley	El doctor Clarkson (médico de la familia Crawley) y el señor Murray (abogado de la familia Crawley)
SERVIDUMBRE DE ALTO RANGO	
Personajes habituales	Personajes temporales
El señor Carson, la señora Hughes, la señorita O'Brien, Anna Smith, Gwen, el señor Bates, el señor Molesley, Thomas Barrow, William Mason y el señor Branson	
SERVIDUMBRE DE BAJO RANGO	
Personajes habituales	Personajes temporales
La señora Patmore y Daisy Mason	La señora Bird (cocinera de Matthew e Isobel Crawley)

Figura 12: Clasificación de los personajes de la serie en función de su rango social

Como es fácil advertir, las clases sociales están muy marcadas. Por esta razón, podemos observar dos particularidades concretas del habla de los personajes que pueden tener implicaciones en el doblaje: el sociolecto y el geolecto.

En relación al sociolecto, la forma propia de hablar de un mismo grupo sociocultural, advertimos que cada una de las clases sociales tiene una forma característica de comunicarse, que va desde vulgar hasta selecto a medida que se sube por la escala social, lo que a su vez nos lleva al registro: las clases alta y medio-alta destacan por un lenguaje formal en cualquier situación comunicativa, mientras que la servidumbre de alto rango y la servidumbre de bajo rango pueden adoptar tanto un

lenguaje formal, en caso de estar en presencia de clases más altas, como un lenguaje informal, en caso de encontrarse entre personas de su mismo grupo sociocultural.

Por otro lado, se debe tener en cuenta que no todos los personajes tienen los mismos antecedentes y, como consecuencia, se da una variación de geolectos que resulta muy representativa en algunos personajes concretos (el chófer, Branson, procedente de Irlanda; el nuevo heredero, Matthew Crawley, procedente de Mánchester; la Condesa de Grantham, Cora Crawley, procedente de Estados Unidos; y el señor Kemal Pamuk, procedente de Turquía, entre otros, en contraste con la familia Crawley y algunos miembros de la servidumbre, procedentes del norte de Inglaterra). Con los diferentes geolectos, la forma de expresarse, se deja entrever la riqueza de las diferentes formas del inglés, al igual que con el acento característico de la zona a la que pertenece el personaje. Además, cabe destacar el carácter arcaizante que se le da al lenguaje de todos los personajes, con el fin de darle más credibilidad a la época que se representa.

Hemos seleccionado esta serie, concretamente la temporada 1, un total de 7 episodios, por considerarlo un volumen apropiado para el presente TFG, y por servir como base para el resto de temporadas, al presentar la historia que se desarrollará a lo largo de la serie en su conjunto. Asimismo, como ya hemos adelantado, en ella se deja ver un formidable conglomerado de elementos culturales que será la base de nuestro corpus bilingüe.

5. MODELO DE ANÁLISIS DE LOS CULTUREMAS EN *DOWNTON ABBEY*

Una vez presentado el marco teórico y nuestro objeto de estudio, pasamos a analizarlo en mayor profundidad con el fin de obtener los resultados que muestren las características del método traductor utilizado.

5.1. Modelo de análisis de los culturemas aplicado a nuestro objeto de estudio

Estamos ante un trabajo complejo, debido a que *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010) es una producción bastante moderna y, tal y como hemos visto, los géneros audiovisuales evolucionan de forma rápida, lo cual implica que la serie puede no adaptarse totalmente a ninguna de las clasificaciones ofrecidas anteriormente. Por ello, pasamos a contextualizar el objeto de estudio tomando como base el marco teórico establecido.

En primer lugar, teniendo en cuenta el contenido y las características de *Downton Abbey*, la serie se sitúa en el género de series de ficción y, más concretamente, en el bloque de historia como drama. En este contexto, no es de extrañar que esta serie histórica extranjera —o más bien serie de evocación histórica (Rueda, 2009: 99), justamente por utilizar el pasado como base y no como explicación— haya triunfado en España, entre otros países, precisamente por la costumbre de la audiencia a este tipo de producciones ambientadas en el siglo XX.

En segundo lugar, con el fin de concretar el género audiovisual al que pertenece la serie, tendremos en cuenta las tipologías de clasificaciones de los textos audiovisuales aportadas por Agost (1999), Zabalbeascoa (2001b) y Gottlieb (2005).

Siguiendo con la tipología de Agost (1999) (ver figuras 1 y 2), esta serie pertenece al género dramático narrativo, concretamente a las series —que casualmente es el subgénero dramático más presente en televisión— y, como se puede observar en el apartado de géneros dramáticos narrativos de la figura 2, es un género totalmente susceptible a ser doblado, al igual que cualquier texto fundamentalmente narrativo, tal como afirma Agost (1999: 34). De este modo, en función de las tres dimensiones del texto audiovisual, podemos determinar algunas de las particularidades de la serie.

En primer lugar, en cuanto a la dimensión pragmática, el foco comunicativo dominante de la serie es la narración, siendo la finalidad tanto entretener al público como instruir (como consecuencia de la gran cantidad de referencias a la historia y cultura, no

solamente de Gran Bretaña, sino del mundo). Nos encontramos ante una serie dirigida a un público heterogéneo, pues ha sido un gran éxito entre jóvenes y adultos de todo el mundo (BBC, 2012).

En segundo lugar, en relación a la dimensión comunicativa, estamos ante un producto en el que aparecen varios niveles del lenguaje, pues la serie cuenta con personajes de diferentes clases sociales (la aristocracia británica, la burguesía y la servidumbre) y procedencia (diferentes partes de Inglaterra, Irlanda, Escocia y Estados Unidos, entre otros), lo que hace de ella una serie con mucha variedad y riqueza lingüística. Asimismo, contiene variedad temática, aunque predominan la historia y cultura británicas.

Por último, dentro de la dimensión semiótica, como ya hemos comentado, nos encontramos ante una serie perteneciente al género dramático narrativo.

Por otro lado, según la clasificación de textos audiovisuales de Zabalbeascoa (2001b) (ver figura 3), la serie estaría situada en el cuadrante superior, al tener mayor peso el lenguaje verbal que el no verbal, a medio camino entre los elementos acústicos y los visuales, pues, aunque los elementos acústicos tienen una gran importancia, los visuales son vitales para poder comprender el estilo de vida británico de principios del siglo XX que nos ofrece la serie (vestimenta, infraestructuras, medios de transporte, etc.).

Finalmente, teniendo en cuenta la taxonomía de textos audiovisuales aportada por Gottlieb (2005) (ver figura 5) situamos a *Downton Abbey* en el grupo de traducción intrasemiótica, ya que el doblaje de una serie de televisión se realiza entre iguales códigos, en nuestro caso el lingüístico. Además, ubicamos la serie en traducción convencional, puesto que el grado de libertad que tiene el traductor es reducido. A su vez, lo incluimos dentro de traducción interlingüística, puesto que en el doblaje de la serie se lleva a cabo un trasvase entre dos lenguas, entre el inglés y el castellano. Asimismo, el número de canales del texto meta es igual al del texto original, ya que el doblaje de una película implica sustituir únicamente una banda sonora por otra, dejando así los mismos canales de transmisión del producto: el acústico y el visual. Debido a que el número de canales es el mismo, nos encontramos ante una traducción isosemiótica.

5.2. Análisis de los culturemas

A continuación procedemos a analizar la forma en la que se ha resuelto el trasvase de los culturemas en los siete episodios que conforman la primera temporada de la serie *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010).

Con el fin de poder llevar a cabo el análisis nos dispusimos a elaborar el corpus de trabajo. Para ello, hemos utilizado el guión en lengua original. Con el fin de conseguirlo, nos

pusimos en contacto con los estudios de producción, aunque no obtuvimos una respuesta. De este modo, utilizamos como base una versión no oficial del guión en lengua inglesa (véase Anexo IV), razón por la que comprobamos minuciosamente la validez del mismo, mediante el visionado del vídeo en versión original al mismo tiempo que se llevaba a cabo la lectura del texto. A partir de aquí, realizamos el visionado de la serie en DVD simultáneamente en ambos idiomas, teniendo en cuenta el guión, y comenzamos el vaciado de elementos culturales acústicos en nuestro corpus bilingüe en formato Excel (véase Anexo I). Para ello, primeramente los localizamos en el guión original inglés y, posteriormente, localizamos el trasvase en lengua castellana. Por otro lado, con el fin de localizar los elementos culturales visuales, nos centramos en el visionado del DVD en ambos idiomas, verificando el guión el mismo tiempo. No obstante, muchos de estos culturemas no están registrados por escrito en el guión, sino que únicamente aparecen en pantalla. Por esta razón, dimos más prioridad al visionado del DVD que a la lectura del guión, en este caso. Seguidamente, clasificamos los culturemas en función a una serie de variables: el ámbito cultural y el tipo de culturema, tomando como referencia la aportación de Molina (2006) al respecto (véase figura 8); la técnica de traducción, utilizando como base, de nuevo, la clasificación ofrecida por Molina (2006) (véase figura 10); la orientación cultural de la técnica de traducción, siguiendo la idea de domesticación y extranjerización de Schleiermacher (Venuti, 1995); y el personaje que ha emitido el culturema. Además de estas variables, en los culturemas del canal visual concretamos qué modalidad de TAV se ha utilizado para su trasvase.

5.2.1. Análisis en base a los ámbitos culturales

Una vez realizado el vaciado de culturemas y las clasificaciones pertinentes en nuestro corpus de trabajo (ver Anexo 1), podemos comentar que al realizar el análisis cuantitativo del vaciado de culturemas en función a los ámbitos culturales —medio natural, patrimonio cultural, cultura social, cultura lingüística— hemos obtenido la representación de cada uno de ellos con respecto al número total de culturemas encontrados en la serie (3.088 culturemas):

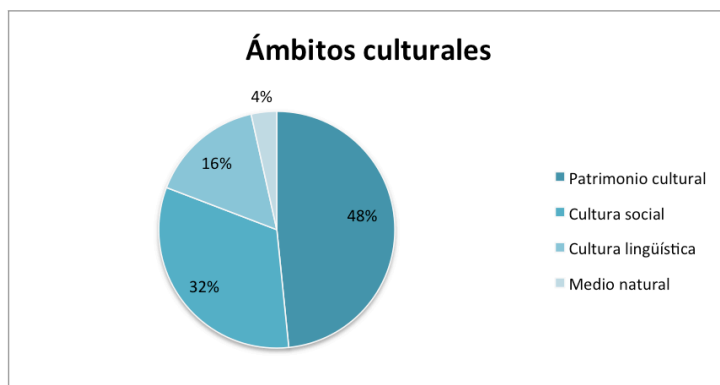


Figura 13: Representatividad de los culturremas en base a los ámbitos culturales

Como podemos observar, el ámbito del patrimonio cultural es el que mayor peso tiene de los cuatro, representando casi la mitad de los culturremas utilizados en la primera temporada (1.494 de 3.088 culturremas). A este le sigue el ámbito de cultura social, con un porcentaje de aparición también alto (un 32%, lo que equivale a 1001 culturremas), y seguidamente se encuentran la cultura lingüística y el medio natural, con una peso del 16% y el 4%, 486 y 107 culturremas respectivamente, siendo estos los ámbitos menos representativos.

Veamos ahora en detalle el desglose de los ámbitos culturales, es decir, analicemos los tipos de culturremas de cada uno de los ámbitos, así como las técnicas de traducción más recurrentes en cada uno de ellos. Comencemos de menor a mayor, en función de su representatividad dentro de la serie:

a) Medio natural

Como hemos mencionado, el ámbito del medio natural es el menos recurrente en nuestro corpus. En él hemos localizado elementos relativos a la flora, la fauna, los fenómenos atmosféricos y topónimos y, como se puede observar en la figura 14, los topónimos —relativos en todos los casos a nombres de pueblos, ciudades y países— representan casi la totalidad de este ámbito, con 84 de 108 culturremas.

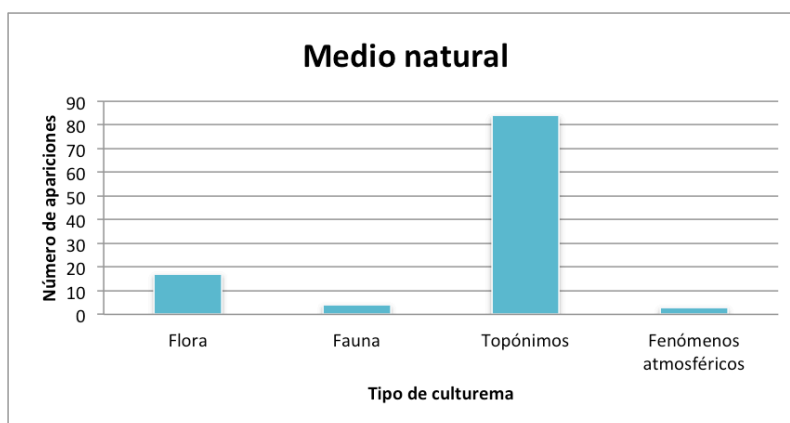


Figura 14: Culturremas del ámbito Medio Natural

Esta predominancia de los topónimos sobre el resto de culturemas nos hace reflexionar sobre el amplio conocimiento geográfico que tienen los personajes, especialmente la clase social aristocrática, y la importancia que dan al conocimiento del mundo y no únicamente al conocimiento de su país, puesto que entre los topónimos registrados en el corpus aparecen tanto lugares del Reino Unido, como lugares del resto del mundo. Concretamente, dentro de la aristocracia son dos los personajes que registran más culturemas de este tipo: Robert y Cora Crawley. Con ello advertimos que el matrimonio Crawley representan el alto conocimiento típico de la aristocracia y el afán por conocer el mundo.

Veamos algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE TOPÓNIMOS				
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD
1	00:08:43	Robert Crawley	<i>One of his partners is in New York.</i>	Uno de sus socios está en Nueva York .
3	00:08:53	Lady Edith	<i>To create and independent Albania.</i>	Quieren una Albania independiente.
5	00:28:38	Cora Crawley	<i>Every door in London will be slammed on your face.</i>	Todas las puertas de Londres se te cerrarán en las narices.

b) Cultura lingüística

Los tipos de culturemas que hemos localizado en el ámbito de la cultura lingüística son expresiones idiomáticas, interjecciones, metáforas, insultos, blasfemias, eufemismos, sarcasmos y asociaciones simbólicas. Observamos en la figura 15 que las interjecciones y las expresiones idiomáticas son las más recurrentes, dejando al resto en un segundo plano, especialmente a los cinco últimos. Tanto las expresiones idiomáticas como las interjecciones son utilizadas por los personajes de todos los grupos sociales, destacando especialmente la aristocracia, la servidumbre de alto rango y la burguesía, en orden decreciente en ambos grupos de culturemas.



Figura 15: Culturemas del ámbito Cultura Lingüística

La recurrente utilización de las interjecciones, con 193 apariciones, nos permite percibir que la lengua inglesa es muy expresiva y comunicativa y que, en muchas ocasiones, los personajes prefieren la utilización de un interjección a una palabra o expresión, lo que nos permite diferenciar a las personas británicas sobre otras. Un claro ejemplo sería la dispar forma de uso de las interjecciones en el lenguaje de Cora Crawley, Condesa de Grantham de procedencia estadounidense, en comparación con el peso de las mismas en el lenguaje de sus hijas, Mary, Edith y Sybil, de procedencia inglesa. Basándonos en nuestro corpus, hemos comprobado que las interjecciones constituyen un 4,8% de los culturemas totales de Cora Crawley, mientras que en sus hijas el porcentaje asciende a 8,5%, 5,2% y 6,5%, respectivamente. De entre todos los personajes, destacan en este caso la Condesa Viuda de Grantham (Violet) y Lady Mary, cuya suma conjunta constituye casi la mitad de las interjecciones emitidas por la aristocracia (40 de un total de 93).

EJEMPLOS DE INTERJECCIONES				
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD
3	00:27:07	Kemal Pamuk	<i>Oh, Alas.</i>	No...
6	00:44:41	Violet	<i>My, my!</i>	Oh, Dios.

Asimismo, la intensa utilización de expresiones idiomáticas muestra excelentemente el papel de la cultura dentro de la lengua inglesa, puesto que los personajes utilizan expresiones que forman parte del acervo cultural de su lengua materna y que, ocasionalmente, son difíciles de advertir como un elemento de vasta carga cultural por parte del hablante (Solano, 2007: 2). A este tipo de elementos culturales también contribuye la utilización de eufemismos, ironías, sarcasmos y asociaciones simbólicas, puesto que con ellas el personaje es capaz de mostrar su alto conocimiento del idioma y de la cultura, así como su capacidad para relacionar ideas. No obstante, como ya hemos

dicho, estas no han sido muy recurrentes en el objeto de estudio. Dentro de este grupo, son de nuevo dos los personajes que destacan sobre el resto, Robert Crawley y Lady Mary (padre e hija primogénita), lo que nos muestra que, una vez más, el cabeza de familia sirve como representación del alto conocimiento de una clase social y, a su vez, observamos la educación y los conocimientos que el patriarca ha inculcado a su primogénita, al ser el segundo personaje con más recurrencia de expresiones idiomáticas. Ofrecemos a continuación algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE EXPRESIONES IDIOMÁTICAS				
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD
2	00:28:44	Robert Crawley	<i>It was my dear papa who thought the balloon would go up in the 1880s.</i>	En 1880 mi padre creía que esto se perdería .
2	00:43:00	Lady Mary	<i>I have a bigger fish to fry.</i>	Tengo peces más gordos que pescar.
5	00:02:43	Matthew Crawley	<i>She's barking up the wrong tree.</i>	Entonces está llamando a la puerta equivocada.

c) Cultura social

El ámbito de la cultura social, uno de los dos más representativos de nuestro corpus, lo conforman elementos relativos al calendario, la cortesía, el tratamiento, oficios, saludos, el sistema legal, las costumbres, las monedas, el sistema social, organizaciones, medidas, elementos en una lengua distinta al inglés e ideologías políticas. Como muestra la figura 16, las formas de tratamiento, la cortesía y los oficios son las variables más numerosas, todas ellas sobrepasando las 200 apariciones. De modo general, cabe precisar que todas las clases sociales utilizan el tratamiento y la cortesía de manera más o menos similar, dado que es una parte de la cultura británica que se adquiere durante el proceso de socialización y aprendizaje de la lengua.



Figura 16: Culturemas del ámbito Cultura Social

En el grupo denominado *Tratamiento* hemos recogido toda aquella información relativa a la forma de trato de unas personas a otras o, lo que es lo mismo, la manera en la que los personajes marcan la distancia con cualquier otra persona a su alrededor, lo cual se acentúa especialmente si los personajes pertenecen a clases sociales diferentes. Tal era la importancia de dicha distancia social en la cultura británica de la época que se han registrado 338 culturemas relativos al tratamiento. Concretamente, las fórmulas más reiteradas son aquellas que utiliza la servidumbre —la clase baja— para tratar o referirse a la familia —la clase alta—: *My Lord*, *My Lady*, *His Lordship* y *His Ladyship*. Especialmente destacan dos personajes de la servidumbre, el señor Carson y el señor Bates, por ser los que en más ocasiones interaccionan con las clases altas, tanto con la burguesía como con la aristocracia, como consecuencia de su posición en la casa: mayordomo y ayuda de cámara, respectivamente. Veamos estos ejemplos en su contexto:

EJEMPLOS DE TRATAMIENTO				
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD
2	00:31:11	Bates	<i>He says he has and urgent business with His Lordship.</i>	Dice que tiene un asunto urgente con milord .
5	00:11:58	Mrs Hughes	<i>Is there some difficulty, Your Ladyship?</i>	¿Hay algún problema, milady ?
7	00:03:17	Mr Carson	<i>His Lordship wants the facts and Mr Bates won't give them.</i>	Milord quiere los hechos y el señor Bates no quiere dárselos.

Del mismo modo que el tratamiento, la cortesía es una parte muy importante y reconocida de la cultura británica, por lo que no es de extrañar que la utilización de fórmulas de cortesía ascienda a 259 de un total de 1001 culturemas del ámbito de cultura social. Mediante la utilización de este tipo de fórmulas (*thank you, please, I beg your*

pardon o *I do apologise*, entre otras) se consigue mostrar la formalidad y la educación de los personajes, con lo que se evidencia el valor de los modales para cualquier británico. En el caso de la cortesía, todos los estratos sociales recurren a culturemas de cortesía de manera semejante a excepción de cuatro personajes, causado por una forma de ser brusca y poco sociable. Estos cuatro personajes son Lady Edith (miembro de la aristocracia), la señora Patmore (miembro de la servidumbre de bajo rango) y Thomas y O'Brien (miembros de la servidumbre de bajo rango). Veámoslo en contexto:

EJEMPLOS DE CORTESÍA				
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD
1	00:18:45	Robert Crawley	<i>I'm so sorry to have disturbed you all. Please forgive me.</i>	Siento haberles interrumpido. Dicúlpeme.
4	00:25:27	Mr Carson	<i>I beg your pardon, Thomas?</i>	¿Decías algo, Thomas?
1	00:33:28	Violet	<i>I don't mean to sound harsh...</i>	No pretendo hurgar en la llaga...

d) Patrimonio cultural

Finalmente nos encontramos ante el ámbito cultural más representativo de los incluidos en el corpus de trabajo, por englobar los culturemas a los que más recurren todos los personajes de la serie. Como se puede ver en la figura 17, en él se incluyen variables como personajes, lugares, religión, alimentación, mitología, objetos, medios de transporte, festividades, gentilicios, hechos históricos, creencias populares, folclore, literatura, idiomas y explotación de la tierra. Esta figura ha atraído especialmente nuestra atención, puesto que, a pesar de ser el ámbito más recurrente y estar formado por muchos grupos, es únicamente uno de ellos el que destaca ante el resto: los personajes. Después de los personajes, los hechos históricos y la religión son los grupos más numerosos, con 64 y 60 apariciones respectivamente.



Figura 17: Culturemas del ámbito Patrimonio Cultural

En el grupo de personajes, cuya suma asciende a 1142 de las 1494 apariciones del ámbito cultural completo, hemos incluido tanto personas reales como personajes ficticios creados exclusivamente para la serie. No obstante, los que tienen un índice de aparición superior son los personajes ficticios de la serie, con una suma de 1126 de 1142 culturemas de personajes, especialmente los personajes que son miembros de la familia y de la servidumbre, es decir, los personajes habituales de la temporada 1. Esto deja a los personajes reales con un total de únicamente 16 apariciones, entre los que podemos encontrar a *J. J. Astor*, coronel estadounidense fallecido en el Titanic, el obispo *Richard de Warren*, *Anthony Trollope*, novelista inglés del siglo XIX o *Emily Davison*, defensora del sufragio femenino en el siglo XX, entre otros. Podemos precisar que el uso de personajes como culturemas es constante en todos los personajes, a excepción de aquellos miembros de la servidumbre de bajo rango, ya que raramente mantienen contacto con personas ajenas a su propio gremio. Veamos algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE PERSONAJES					
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de personaje
2	00:13:14	Robert Crawley	<i>Would you want Mary to marry one of them?</i>	¿Querrías que Mary se casase con alguno?	Ficticio
4	00:08:17	Matthew Crawley	<i>They were invented by Thomas Jefferson.</i>	Fue inventada por Thomas Jefferson .	Real
4	00:37:01	Lady Mary	<i>Matthew this, Matthew that, Matthew, Matthew, Matthew.</i>	Matthew esto, Matthew aquello Matthew , Matthew , Mattew .	Ficticio

Contemplando el grupo de hechos históricos, observamos una singular particularidad: a pesar de ser el segundo grupo de culturemas más utilizado en el ámbito del patrimonio cultural, únicamente registra 64 de los 1494 culturemas, lo que resulta un poco escaso si tenemos en cuenta que nos encontramos ante una serie de ficción histórica. No obstante, como comentamos anteriormente y tras el visionado de la primera temporada, *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010) es una producción en la que los elementos visuales y los elementos auditivos tienen una importancia semejante, de tal modo que, aunque la historia no se perciba a través el guión, se deja ver gracias a elementos visuales como la vestimenta, los lugares, los medios de transporte o el comportamiento. De este modo, podemos afirmar que la información visual es sumamente valiosa. De la misma manera que en el grupo de culturemas anterior, únicamente la servidumbre de rango inferior apenas registra datos al respecto.

Presentamos a continuación algunos de los ejemplos más representativo de los culturemas relativos a la historia:

EJEMPLOS DE HECHOS HISTÓRICOS				
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD
1	00:34:42	Daisy	<i>Does anyone else keep dreaming about the Titanic?</i>	¿Alguien más sueña con lo del Titanic ?
3	00:08:49	Cora Crawley	<i>And he's here for the Albanian talks.</i>	Para opinar del proyecto albanés .
6	00:00:48	Desconocido	<i>This historic by-election can be the first step of the journey to women's equality!</i>	¡Esta elección parcial puede ser el primer paso para conseguir la igualdad femenina!
7	01:01:31	Robert Crawley	<i>Because I very much regret to announce... that we are at war with Germany.</i>	Porque lamento muchísimo anunciar que estamos en guerra con Alemania.

Por último, señalamos la trascendencia de todos aquellos elementos relacionados con la religión, por ser una de las bases de la cultura británica y un ámbito al que recurren todos los estratos sociales. A pesar de que la mayor parte de los personajes son protestantes de la iglesia anglicana, todas las alusiones a la religión se suelen hacer de un modo general mediante exclamaciones o expresiones idiomáticas que se han convertido en parte del lenguaje diario, debido a la periodicidad de su uso a lo largo de la historia y que han terminado por carecer de resonancia religiosa (Williams, 2008: 168). Ofrecemos a continuación algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE RELIGIÓN				
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD
3	00:27:05	Lady Mary	<i>Heavens, is this a proposal?</i>	Cielos. ¿es una proposición?
5	00:13:12	Mrs Patmore	<i>Judas was only trying to help, I suppose, when he brought the Roman soldiers to the garden!</i>	¡Ayudará igual que Judas, supongo, cuando condujo a los romanos al huerto de los olivos!
2	00:13:53	Anna	<i>She'll bring the vicar 'round till your'e exorcised.</i>	Pedirá al párroco que te haga un exorcismo.

A modo de recapitulación general, reiteramos que los elementos culturales más frecuentes son, en orden decreciente, los personajes del patrimonio cultural, las formas de tratamiento y la cortesía de la cultura social, las interjecciones y las expresiones idiomáticas de la cultura lingüística y los topónimos del medio natural. Este patrón de recurrencia, comenzando por el patrimonio cultural, pasando por la cultura social y la lingüística y terminando en el medio natural, se repite en todos los grupos, si bien en diferentes proporciones. Este patrón revela la importancia que, dentro de la serie, se le ha querido dar a cada uno de los ámbitos culturales como forma de mostrar la cultura y como método de caracterización de los personajes, como veremos más adelante. De forma general, podemos decir que el ámbito del patrimonio cultural, aquel en el que se incluyen elementos duraderos y permanentes en el tiempo, como la religión, los hechos históricos o las personas, es el elegido como representación de la cultura inglesa en *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010), dejando así al medio natural en una posición casi irrelevante, con lo que queda patente que el conocimiento del entorno no es primordial en este caso. Esto deja a la cultura social y a la lingüística en un plano medio.

Finalmente y como último apunte, podemos añadir que, en este caso, el canal de aparición de los culturemas más utilizado es el canal auditivo, como muestra la figura 18.

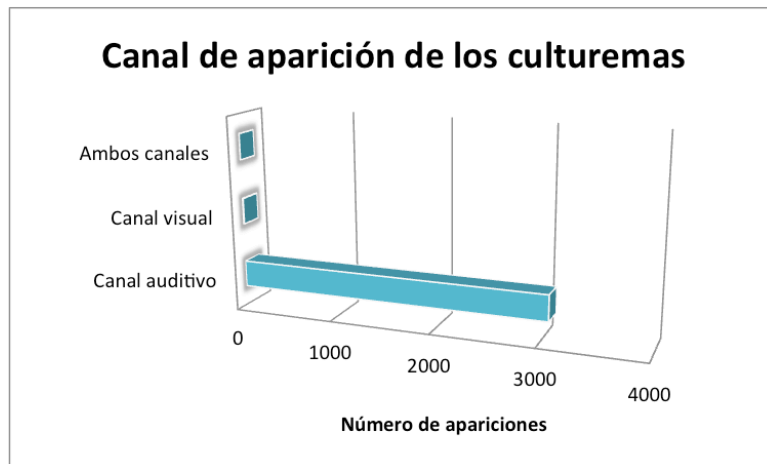


Figura 18: Canal de aparición de los culturemas

En cuanto a los culturemas del canal visual —como carteles, fechas o letreros, entre otros— que, como ya hemos dicho, se han extraído mediante el visionado de las versiones en inglés y en castellano, podemos observar que en más de la mitad de sus apariciones ha sido traducido al castellano, en nueve de las quince ocasiones, lo que significa que seis de los culturemas visuales no han sido traducidos.

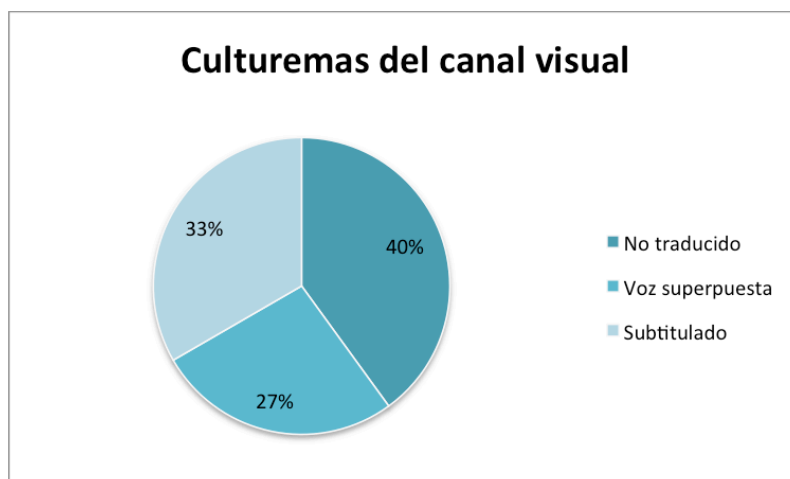


Figura 19: Culturemas del canal visual

Tal y como evidencia la figura 19, han sido tres las estrategias que se han utilizado para realizar el trasvase de los culturemas ofrecidos mediante el canal visual: en primer lugar, la utilización del subtitulado que, como ya vimos, es una modalidad de TAV que consiste en ofrecer un texto escrito en la parte inferior de la pantalla en la que se incluye la información original traducida; en segundo lugar, la utilización de la voz superpuesta que, al igual que en el caso anterior, es una modalidad de TAV y que, en este caso, consiste en emitir una banda sonora traducida de manera simultánea a la banda sonora original; y, finalmente, no traducir, lo que ha ocasionado una reducción de información para el espectador meta.

Queda patente que de entre las modalidades de TAV, el subtulado es más frecuente que la voz superpuesta, aunque la diferencia de uso no es grande. Entre ambas modalidades suman una cuantía superior que a la que asciende el no traducir el culturema. Por ello, en este caso la decisión traductora tiende más hacia la facilitación de comprensión lingüística que hacia la supresión de información.

Veamos ahora algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE CULTUREMAS OFRECIDOS POR EL CANAL VISUAL				
Episodio	Minuto	VO	VD	Modalidad de TAV
4	00:00:42	<i>DOWNTON FAIR</i>	FERIA DE DOWNTON	Subtitulado
				
5	00:45:19	<i>The Dowager Countess of Grantham</i>	-	No se ha traducido
				
5	00:46:48	<i>His Excellency, the Turkish Ambassador</i>	SU EXCELENCIA EL EMBAJADOR DE TURQUÍA.	Voz superpuesta

				
5	00:46:50	<i>43 Belgrave Square. London SW.</i>	43 BELGRAVE SQUARE, LONDRES SW.	Subtitulado
				

Como hemos advertido gracias a los resultados, en la totalidad de las ocasiones se ha procedido a adaptar el mensaje de una lengua a otra mediante diversas técnicas de traducción o a la omisión de información en lengua castellana, lo que muestra que en ninguno de estos cultreemas la solución traductora ha sido sustituir la imagen original por una nueva imagen en lengua castellana.

5.2.2. Análisis en base a la categorización de los personajes

Una vez realizado el análisis en base a los ámbitos culturales, pasamos a estudiar la importancia que tienen los cultreemas a la hora de caracterizar a los personajes, es decir, la manera en la que, a través de los cultreemas, se dejan ver claramente las clases sociales de la sociedad británica de principios del siglo XX y las características personales concretas —el nivel cultural, el conocimiento del entorno, la importancia del mundo y la cultura en su forma de vida— de cada miembro de los diferentes estratos. Para analizarlo, tomaremos como punto de partida la clasificación de los personajes en base a su rango social (ver figura 12):

a) La servidumbre de bajo rango

El modo en que utilizan los cultuemas los miembros de la servidumbre de bajo rango llama la atención a simple vista, como podemos observar en la siguiente figura:

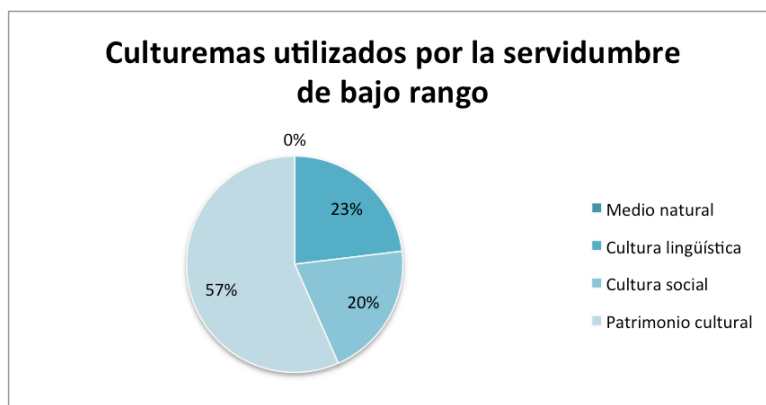


Figura 20: Cultuemas utilizados por la servidumbre de bajo rango

Nos encontramos ante dos características singulares: la ausencia de cultuemas del ámbito medio natural y la abundancia de los mismos en el ámbito patrimonio cultural. Los cultuemas del medio natural requieren tener un buen conocimiento sobre la manera en la que funciona la naturaleza, así como de otros lugares del mundo, ya sean pueblos, ciudades o países, entre otros. Por lo tanto, la ausencia de este tipo de cultuemas en este grupo de personajes muestra su pobre conocimiento del entorno que los rodea, cosa que en la época estuvo ocasionada por la posibilidad casi nula de estudiar el mundo, mas allá de las fronteras del país propio, lo que a su vez conllevaba la imposibilidad de ascender en la escala social. Además, la abundancia de elementos del patrimonio cultural, con un 57%, implica un buen conocimiento de la cultura propia, aquellos conocimientos que se adquieren durante el desarrollo y evolución de la propia persona como los relativos a la historia, la religión, el folclore o la literatura, entre otros. A esto se suma la incesante costumbre de los personajes de la serie de dirigirse a otras personajes mediante la inclusión continua del nombre propio en el mensaje, como método de introducción de la formalidad en el discurso. En este ámbito, los personajes y la alimentación son los cultuemas más utilizados, con 67 y 24 de 103 cultuemas de este ámbito, respectivamente. Como hemos dicho, la utilización del nombre de los personajes se justifica como método para elevar la formalidad del discurso, es decir, es un equivalente a la utilización de la forma de cortesía *usted*. La alimentación, por otro lado, se ve justificada de forma simple: los miembros de la servidumbre de bajo rango son el personal de cocina.

Por otro lado, vemos que el ámbito de la cultura lingüística —constituido por aquellos componentes del idioma que se adquieren de manera simultánea junto con la capacidad de lenguaje— es el segundo al que más recurren este grupo de personajes. Los cultuemas a los que más acuden en este ámbito son los insultos, con 10 de 42

apariciones del ámbito, las expresiones idiomáticas, con 14 de 42 apariciones, y las interjecciones, con 15 de 42, con lo que muestran la riqueza de su lenguaje.

Veamos algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE SERVIDUMBRE DE BAJO RANGO					
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de culturema
1	00:19:41	Mrs Patmore	<i>And slept 'round the clock.</i>	Y dormí un día entero.	Expresión idiomática
2	00:08:43	Mrs Patmore	<i>Take those kidneys up to the serve room before I knock you down and serve your brain as fritters!</i>	Sube esos riñones antes de que te tumbe de un guantazo y sirva tus sesos como buñuelos.	Alimentación
4	00:35:01	Mrs Patmore	<i>Daisy, Thomas is a troubled soul.</i>	Daisy, Thomas es un alma atormentada.	Insulto
7	00:35:23	Daisy	<i>I'm not sure Mrs Patmore would like that, Mr Carson.</i>	A la señora Patmore no le gustaría, señor Carson.	Personaje

b) La servidumbre de alto rango

En lo que concierne a la servidumbre de alto rango, se puede advertir que los ámbitos de la cultura social y del patrimonio cultural son los que predominan, con un 39% y un 46% respectivamente. Del mismo modo que en el ámbito anterior, aunque en menor medida, la abundancia de elementos del patrimonio cultural significa un buen conocimiento de la cultura propia. El hecho de que el porcentaje de utilización del patrimonio cultural sea inferior al del grupo anterior se debe a que este grupo de personajes, al tener un nivel cultural mayor, pueden recurrir a otros ámbitos que para el grupo anterior son desconocidos, precisamente por su falta de educación y conocimiento del mundo. Por otro lado, la aparición de elementos de la cultura social permite percibir que el personaje está familiarizado con las convenciones y los hábitos sociales de su cultura, como son el tratamiento y la cortesía, y con la forma de organización social del país (sistemas políticos, legales y oficios, entre otros). De nuevo, no es difícil percibir que la diferencia con el grupo anterior radica en el nivel educativo de los personajes: la servidumbre de alto rango recurre a culturemas de la cultura social que la servidumbre de bajo rango desconoce.

El empleo en sincronía de estos dos ámbitos corrobora que los personajes de este grupo tienen un nivel de conocimientos culturales mayor que el anterior.

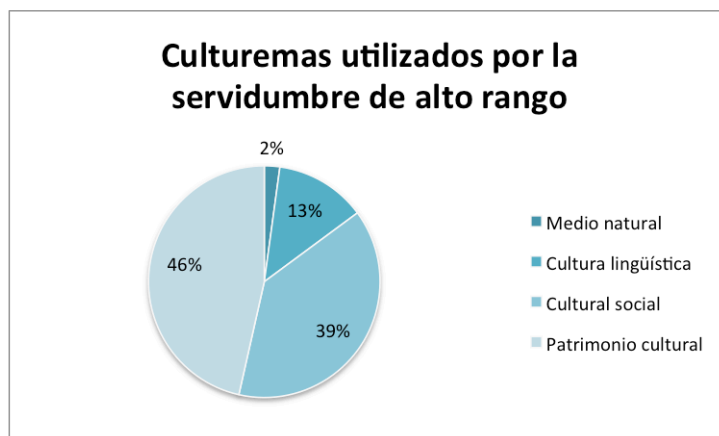


Figura 21: Culturemas utilizados por la servidumbre de alto rango

En contraposición con el anterior ámbito, observamos que en este caso sí aparecen culturemas del medio natural, aunque en una proporción muy pequeña. No obstante, el simple hecho de que haya un porcentaje positivo significa que los personajes tienen conocimientos sobre el entorno que los rodea y, además, les dan importancia. En contraposición, aunque el grupo anterior puede o no conocer este ámbito cultural, no le dan la suficiente importancia como para incluirlo en su habla.

Recapitulando la información, concluimos que los culturemas más representativos son los personajes (del patrimonio cultural) con 435 del total de 1203; los topónimos (del medio natural) con 23 de 26 culturemas, el tratamiento (de la cultura social), con 256 culturemas de 465; y las interjecciones (de la cultura lingüística), ascendiendo hasta 54, de 153 culturemas totales. Observemos algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE SERVIDUMBRE DE ALTO RANGO					
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de culturema
1	00:18:05	Mr Carson	<i>Downton is a great house, Mr Bates.</i>	Downton es una gran casa, señor Bates.	Personaje
2	00:17:36	O'Brien	<i>Can I help Your Ladyship?</i>	¿En qué puedo servirla, Milady?	Tratamiento
5	00:39:36	Mrs Hughes	<i>My, my.</i>	Madre mía.	Interjección
7	00:46:27	Anna	<i>While I was in London, I learned something about Mr Bates.</i>	Estando en Londres, descubrí algo del señor Bates.	Topónimo

c) La burguesía

Avanzando por la escala social nos encontramos ante la clase media. En comparación con el grupo de personajes anterior, observamos que los ámbitos están

ligeramente más compensados, de modo que el patrimonio cultural ya no monopoliza los conocimientos de los personajes, aunque sigue teniendo un porcentaje de aparición elevado, un 47%, muy similar al del grupo anterior.

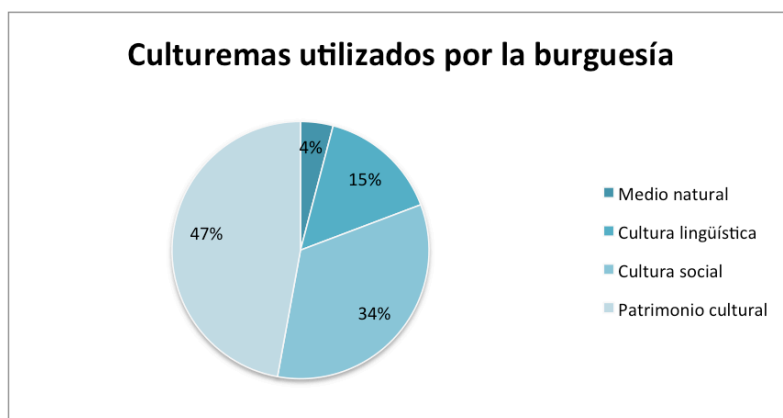


Figura 22: Culturemas utilizados por la burguesía

Como hemos comentado previamente, la burguesía está formada por personas acomodadas que han estudiado, conocen varios campos del saber y, como consecuencia de su pasión por el conocimiento, se ganan la vida trabajando. Por ello no es de extrañar que el ámbito del medio natural tenga un porcentaje de aparición que dobla al del grupo anterior. Asimismo, apreciamos que los culturemas de la cultura lingüística cuentan con una proporción de uso superior a la de la servidumbre de alto rango, por lo que entendemos que es un grupo con capacidades y recursos del lenguaje más variados, precisamente por tener un mayor conocimiento del mundo que los rodea. Del mismo modo que el anterior, la cultura social y el patrimonio cultural son la base que sustenta su conocimiento cultural: los hábitos sociales, la organización social y los elementos adquiridos con el proceso de socialización de las personas. Concretamente, y al igual que en el anterior grupo, destacan los personajes del patrimonio cultural (89 registros de 115) y la cortesía de la cultura social (con 29 registros de 82). Adicionalmente, también destaca la aparición de oficios, también de la cultura social, con 21 de 82 culturemas.

EJEMPLOS DE BURGUESÍA					
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de culturema
1	00:20:54	Murray	<i>He was a doctor.</i>	Su padre era médico	Oficio
2	00:03:43	Isobel Crawley	<i>We would be delighted.</i>	Aceptamos encantados.	Cortesía
2	00:04:05	Matthew Crawley	<i>Lady Mary, I hope you didn't misunderstand me.</i>	Lady Mary, no me malinterprete.	Personaje

d) La aristocracia

Finalmente, y llegados a la cumbre de la escala social británica en la época de 1912, nos hallamos ante la aristocracia. Analizando la figura 23, vemos que el patrimonio cultural vuelve a tener más fuerza que los demás, sobrepasando así el 50%, el medio natural tiene el mayor índice de aparición de las cuatro clases sociales y la cultura social disminuye, mientras que la cultura lingüística aumenta:



Figura 23: Cultuemas utilizados por la aristocracia

Los cultuemas del medio natural en el lenguaje de la aristocracia tiene un mayor peso que en el resto de clases sociales, lo que implica un mayor interés por el entorno en el que viven. No obstante, la diferencia entre la burguesía y la aristocracia en este respecto es mínima, únicamente de un 1%. Sin embargo, cabe destacar que los cultuemas procedentes de la aristocracia tienen un peso superior sobre el total que los de la burguesía, puesto que el número de personajes de cada uno de ellos es muy diferente: nos encontramos ante cuatro personajes de la burguesía y once de la aristocracia.

Por otro lado, vemos que el porcentaje de uso de la cultura social es significativamente inferior al de los dos grupos previos, lo que puede estar ocasionado por el simple hecho de pertenecer a la aristocracia, puesto que se da por sentado que este estrato social debe conocer íntegramente tanto la organización social como las formas correctas de comportamiento en su territorio y, como consecuencia, no lo muestran de manera tan intensiva a través del lenguaje. Como resultado de esta disminución, vemos como el margen de uso de cultuemas de la cultura lingüística ha aumentado, con lo que además consiguen mostrar sus excelentes habilidades en relación al lenguaje. Para finalizar, vemos que el patrimonio cultural vuelve a tomar un papel principal en este caso, lo que evidencia que es una clase social con un extenso conocimiento en temas como historia, religión, mitología o literatura, entre otros.

Sintetizando la información, podemos concretar que los personajes (523 de 671 del patrimonio cultural), la cortesía (130 de 365 cultuemas de la cultura social), los

topónimos (53 de 67 cultuemas del medio natural), las interjecciones y las expresiones idiomáticas (93 y 66 de 227 cultuemas de la cultura lingüística, respectivamente) son los cultuemas con un índice de aparición superior al resto. Ofrecemos algunos ejemplos a continuación.

EJEMPLOS DE ARISTOCRACIA					
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de cultuema
1	00:16:37	Violet	Lord Grantham <i>wanted to protect the estate.</i>	Lord Grantham quiso proteger el patrimonio.	Personaje
1	00:17:43	Violet	<i>I didn't run Downton for thirty years to see it</i> go lock, stock, and barrel <i>to a stranger from God knows where.</i>	No gobierne Downton treinta años para perderlo y que pase a manos de un extraño de Dios sabe dónde.	Expresión idiomática
2	00:05:02	Robert Crawley	It's a pleasure to meet you at last, Mrs Crawley.	Es un placer conocerla por fin, señora Crawley.	Cortesía
6	00:11:47	Lady Mary	Oh, how kind, but Alas, not today.	Se lo agradezco, pero quizá otro día.	Interjección
6	00:11:25	Lady Edith	<i>He's been in Austria and</i> Germany.	Ha estado en Austria y Alemania.	Topónimo

Por otro lado, y una vez analizados los cultuemas en función a la clase social de los personajes, debemos señalar que además de emplear los cultuemas como método de caracterización de los personajes, los cultuemas también han sido utilizados de manera estratégica como forma para caracterizar y contextualizar la serie, tal y como muestra la siguiente figura, puesto que se utilizan más cultuemas en algunos episodios que en otros:

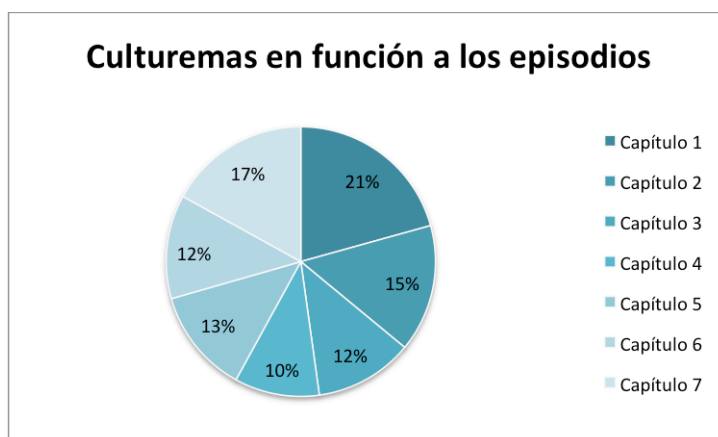


Figura 24: Utilización de cultuemas en cada episodio

Es fácil advertir que el primer episodio condensa un mayor número de culturemas, 639 de 3088, en comparación con el resto de episodios y esto tiene dos razones de ser: en primer lugar, como hemos explicado anteriormente, el primer y el último episodio de cada temporada tienen una duración de una hora, en comparación con los 45 minutos que duran el resto —razón por la que el último episodio también destaca del resto, con un total de 524 culturemas— y en segundo lugar y más importante, el primer episodio es el más valioso de cualquier serie, puesto que con él deben atraer al público receptor. Como consecuencia, la aparición de culturemas en este primer episodio de *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010) sirve para enmarcar la serie, y con ello consiguen que el público receptor perciba que, en efecto, se trata de una serie de ficción histórica y cultural.

Centrándonos en cada uno de los ámbitos en función de cada uno de los episodios (véase la siguiente figura), advertimos que el patrimonio cultural es el ámbito que más se repite y, como ya hemos dicho, esto se debe a que es la parte de la cultura a la que mayor acceso tiene toda la población y, como tal, la que más utilizan en su lenguaje. Además, observamos que los episodios 1 y 7 son en los que mayor representatividad tiene este ámbito, por ser los capítulos más largos de la temporada. Por el contrario, el uso del medio natural es bastante tímido en todos los capítulos, lo que es consecuencia del escaso conocimiento de este ámbito por parte de las clases más bajas, así como la limitada utilización del mismo por parte de las clases altas. El resto de ámbitos son más o menos constantes en todos los episodios, aunque destaca de nuevo el primer episodio por ser el más largo y el que presenta la serie que se emitirá en adelante, por ello debe presentar el mayor número de elementos culturales posibles para así mostrar al espectador la temática de la producción.

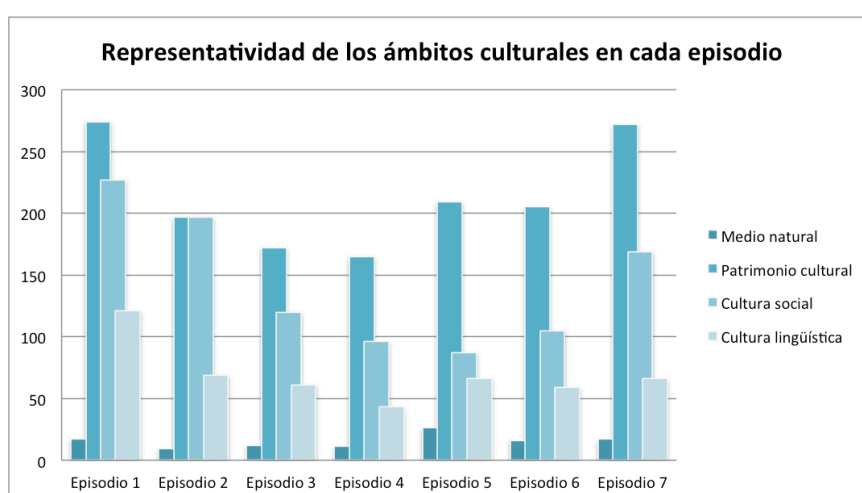


Figura 25: Representatividad de los ámbitos culturales en cada episodio

Además de lo ya comentado, la representatividad de los ámbitos en cada episodio está condicionada también por la temática y la trama del episodio en concreto. Así, como

ejemplos destacables, entre otros, vemos que en el primer episodio destacan los nombres de los personajes, al ser el capítulo de presentación de la trama y los protagonistas. En el tercer episodio, destaca la aparición de topónimos, personajes y otros elementos del patrimonio cultural debido a la presentación de Kemal Pamuk, un conde de Turquía, con lo que el episodio supone una comparación entre la cultura turca y la inglesa. En cuanto al quinto episodio, los elementos del medio natural incrementan más que en cualquier otro, debido a que en este tiene lugar la feria floral del pueblo de Downton. Por otro lado, en el sexto episodio los culturemas relativos al sistema legal y político británico son más numerosos que en el resto de episodios, al desarrollarse aquí las elecciones parciales de 1914 en las que se pide el voto para la mujer.

5.2.3. Análisis en base a las técnicas de traducción utilizadas

Tras estudiar los culturemas en base a diferentes variables, pasamos a analizar las técnicas de traducción con las que se ha realizado el trasvase de inglés a español, puesto que al ser una serie de carácter histórico, el método de traducción utilizado tiene un papel determinante en el producto meta, ya que de ello depende tanto la comprensión de los referentes a la cultura como el éxito del producto final. Con el fin de conocer el método traductor utilizado en el doblaje de la serie, hemos llevado a cabo un análisis cuantitativo de las técnicas, tanto a nivel general como a nivel específico. De este modo, podremos precisar cuál ha sido la prioridad en cuanto a la transmisión de información: acercar el texto original a la cultura del espectador meta o acercar al espectador a la cultura origen.

Los resultados relativos a la representatividad de cada una de las técnicas de traducción con respecto al total de culturemas encontrados son los siguientes:

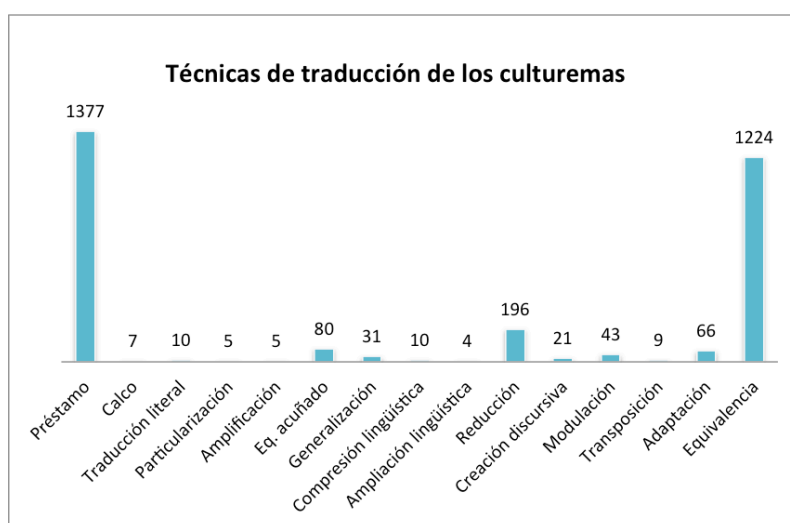


Figura 26: Técnicas de traducción de los culturemas

Como podemos ver, hay vastas diferencias entre el uso de unas técnicas de traducción y otras y destacan claramente dos de las técnicas: el préstamo (45%) y la equivalencia (40%). En lo que respecta al préstamo, es una técnica de conservación, puesto que da preferencia a la cultura inglesa. Por el contrario, la equivalencia es una técnica de sustitución, en este caso a favor de la cultura española.

Asimismo, podemos destacar el uso de las técnicas de reducción (6%) y de equivalente acuñado (3%), a pesar de la gran diferencia de utilización en comparación con las dos técnicas de traducción ya mencionadas. En este caso, la reducción es una técnica de sustitución que acerca el producto a la cultura meta, mientras que el equivalente acuñado es una técnica de conservación de la cultura origen.

Con esto vemos que, como consecuencia de las técnicas de traducción utilizadas en el trasvase al castellano de los culturemas —tanto visuales como acústicos— que aparecen en *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010), y tomando como base la clasificación sobre la orientación cultural de las técnicas de traducción (véase figura 11), la orientación cultural hacia la que tienden los culturemas del producto final, de los cuatro ámbitos culturales, es la domesticación. Esto significa que en más de la mitad de los culturemas, la decisión traductora ha sido utilizar aquellas técnicas que acercan el producto a la cultura meta, como la equivalencia, la adaptación, la modulación y la reducción, entre otras. No obstante, la diferencia entre extranjerización y domesticación de todos los culturemas encontrados no es muy grande, únicamente un 4%, como podemos ver en la siguiente figura.

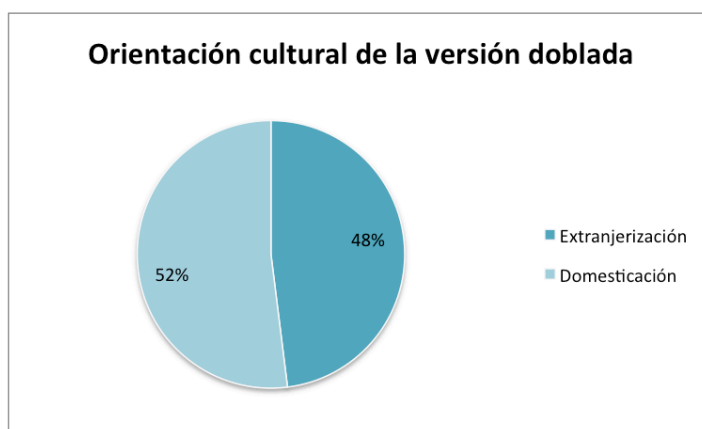


Figura 27: Orientación cultural de la versión doblada al castellano

Como veremos a continuación en el análisis específico de las técnicas de traducción, a pesar de que la tendencia general de la primera temporada de la serie sea la domesticación, cada uno de los ámbitos tiene características diferentes respecto a esta dualidad. Para ello, ofreceremos un gráfico de las técnicas y un gráfico sobre la orientación cultural correspondiente, terminando con algunos ejemplos representativos.

a) Medio natural

En el ámbito cultural del medio natural, la técnica de traducción más utilizada es el equivalente acuñado (63%), mayoritariamente en la traducción de topónimos. A ella le sigue la equivalencia, utilizada especialmente en el trasvase de la flora. No obstante, se puede advertir que hay una gran diferencia cuantitativa entre ellas. La primera es una técnica de conservación de la cultura origen, puesto que se crea un término para un concepto que únicamente existe en la cultura origen pero que es suficientemente conocido en la cultura meta. La segunda es de sustitución de la cultura origen por la cultura meta, puesto que se crea un término para un concepto que existe en ambas culturas.

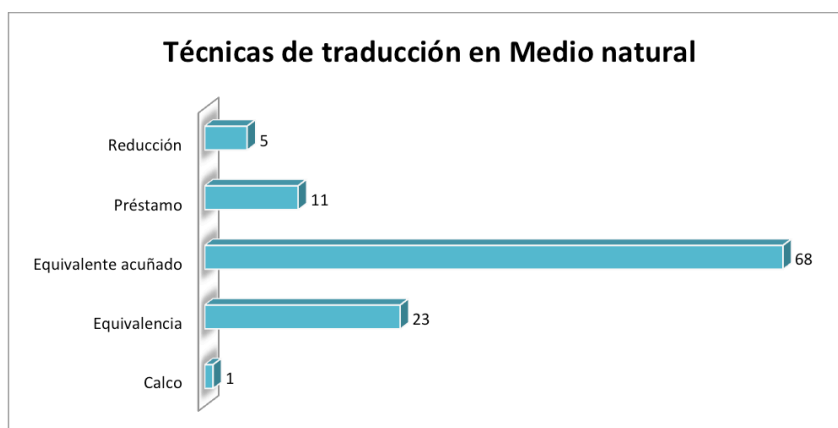


Figura 28: Técnicas de traducción en Medio Natural

Estos resultados implican que, en este ámbito, se tiende a la extranjerización, debido al peso que tienen los equivalentes acuñados sobre el resto de técnicas:

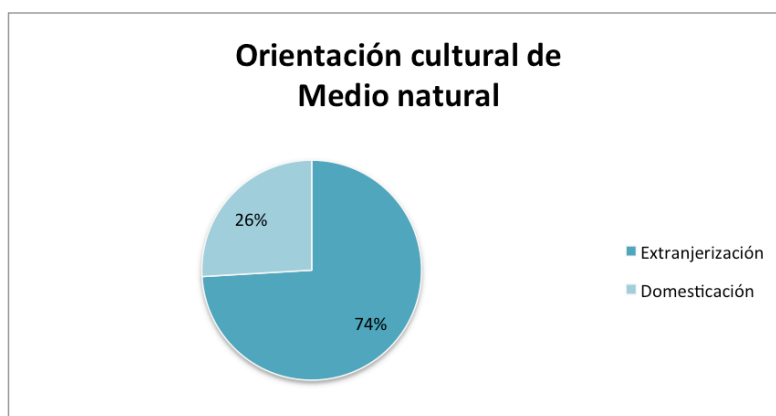


Figura 29: Orientación cultural de Medio Natural

Veamos algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE MEDIO NATURAL						
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de culturema	Técnica de traducción
1	00:34:57	Gwen	<i>I expect you saw worse things in South Africa, eh Mr Bates?</i>	Usted debió ver cosas peores en Sudáfrica , ¿no, señor Bates?	Topónimo	Equivalente acuñado
4	00:17:32	Branson	<i>But I can think of better ways of helping the needy than sending stiff collars to the Equator.</i>	Pero hay formas mejores de ayudar que enviar cuellos duros al Ecuador.	Topónimo	Equivalente acuñado
5	00:32:05	Lady Mary	<i>Where Mr Molesley's roses will turn everybody's heads.</i>	Donde las rosas del señor Molesley despertarán admiración.	Flora	Equivalencia

b) Cultura lingüística

En el ámbito de la cultura lingüística, claramente destaca la técnica de la equivalencia (66%) que, como ya hemos dicho, es una técnica de sustitución, con lo que el texto final se acerca a la cultura meta con el fin de un entendimiento mayor por parte del espectador meta. Esta se ha utilizado tanto en las interjecciones como en las expresiones idiomáticas. Del mismo modo, a esta le sigue otra técnica de sustitución: la reducción, que en traducción audiovisual, y concretamente en doblaje, se utiliza como herramienta para superar la barrera que suponen los límites de tiempo ya establecidos por el guión original (Carrillo, 2014: 43). Al igual que la anterior, ha sido utilizada tanto con expresiones idiomáticas como con interjecciones.

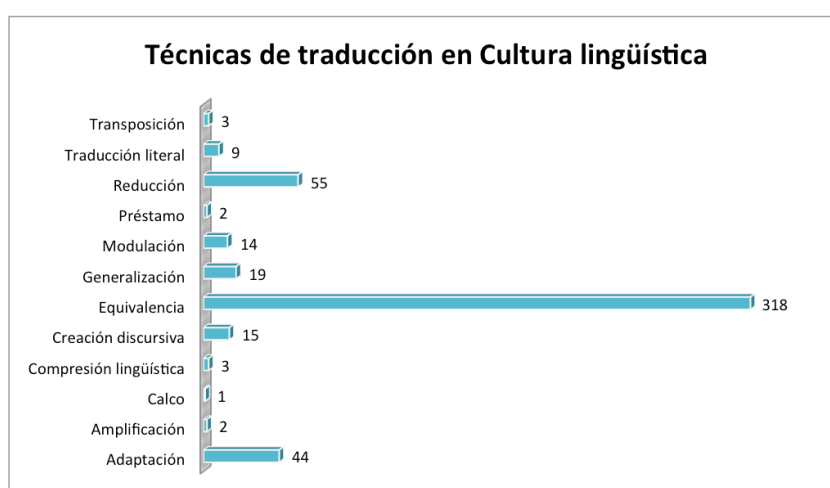


Figura 30: Técnicas de traducción en Cultura Lingüística

Al contrario que en el ámbito cultural anterior, la orientación cultural de la traducción de los elementos pertenecientes a la cultura lingüística tiende visiblemente

hacia la domesticación, como se observa en el siguiente gráfico, lo cual implica que la cultura origen ha pasado a un segundo plano, de modo que el espectador español percibirá estos culturemas como parte de su propia cultura.



Figura 31: Orientación cultural de Cultura Lingüística

Observemos algunos ejemplos representativos:

EJEMPLOS DE CULTURA LINGÜÍSTICA						
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de culturema	Técnica de traducción
1	00:27:38	O'Brien	<i>Then be sure to get your foot in the door when Bates is gone.</i>	Pues procura aprovechar la ocasión cuando Bates se vaya.	Expresión idiomática	Equivalencia
1	00:28:56	Lady Edith	<i>If you had given me the chance, I'd have taken him like a shot.</i>	Me habría quedado con él si te hubieras apartado.	Expresión idiomática	Reducción
2	00:36:31	Violet	Oh, precisely.	Exactamente.	Interjección	Reducción
6	00:44:41	Violet	My, my!	¡Oh, Dios!	Interjección	Equivalencia

c) Cultura social

En el ámbito de la cultura social, la técnica más representativa es la equivalencia (66%), seguida del préstamo, aunque existe una gran diferencia entre sus usos. La técnica de sustitución ha sido utilizada en los culturemas relativos a la cortesía y a los oficios, mientras que la técnica de conservación se ha utilizado casi en exclusividad en las formas de tratamiento.

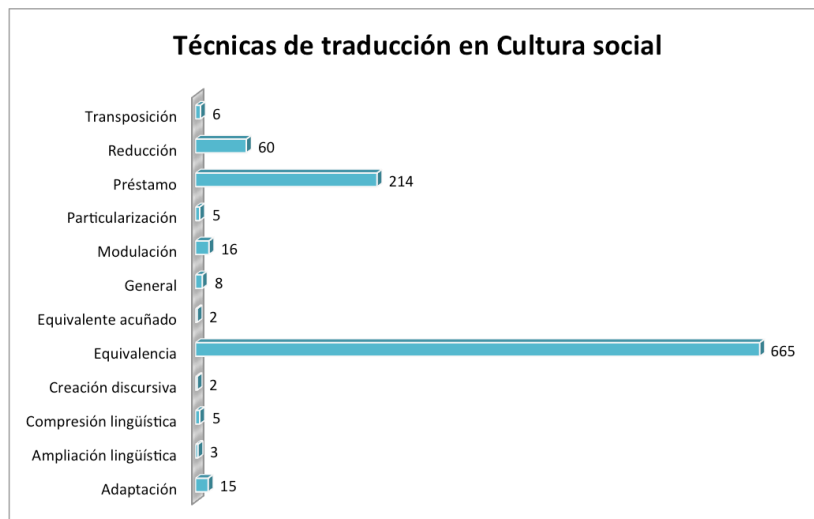


Figura 32: Técnicas de traducción en Cultura Social

Dentro de este ámbito y del mismo modo que en el anterior, observamos que esta parte de la versión doblada de la serie tiende hacia la domesticación, siendo así la extranjerización menos representativa:



Figura 33: Orientación cultural de Cultura Social

Veamos ahora algunos ejemplos:

EJEMPLOS DE CULTURA SOCIAL						
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de culturema	Técnica de traducción
1	00:06:01	O'Brien	<i>We won't want His Lordship's hands as black as yours.</i>	Y que a milord no le queden las manos tan negras como las tuyas.	Tratamiento	Préstamo
5	00:17:57	Lady Sybil	<i>Is there a smithy nearby?</i>	¿Hay algún herrero por aquí?	Oficio	Equivalencia
6	00:12:13	Strallan	<i>I should be delighted.</i>	Estaré encantado.	Cortesía	Equivalencia

d) Patrimonio cultural

Finalmente en el ámbito del patrimonio cultural, a pesar de ser en el que se ha recurrido a un mayor número de técnicas, sobresale notoriamente el préstamo, con un 77% del total, y se ha utilizado como forma de mantener visible la cultura inglesa en el nombre de personajes, tanto reales como ficticios. Por otro lado, la técnica de equivalencia es la segunda más recurrente y ha sido utilizada en varios tipos de culturemas, entre los que destacan los hechos históricos.

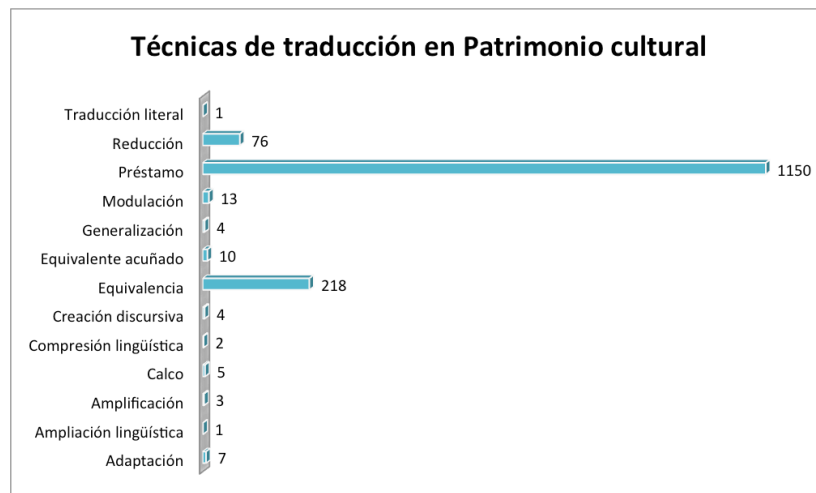


Figura 34: Técnicas de traducción en Patrimonio Cultural

En este último caso, es la extranjerización la tendencia que sigue el texto meta, como consecuencia de la continua repetición de los nombres de los personajes y su constante traducción mediante la técnica del préstamo:



Figura 35: Orientación cultural en Patrimonio Cultural

Veamos algunos ejemplos de este ámbito:

EJEMPLOS DE PATRIMONIO CULTURAL						
Episodio	Minuto	Personaje	VO	VD	Tipo de culturema	Técnica de traducción
1	00:21:44	Murray	<i>It must seem horribly unjust to Lady Grantham.</i>	Imagino que a Lady Grantham le parecerá injusto.	Personaje	Préstamo
5	00:27:25	Cora Crawley	<i>I'd like you to look after Sir Anthony Strallan tonight.</i>	Quiero que estés pendiente de Sir Anthony Strallan.	Personaje	Préstamo
6	00:00:34	Desconocido	<i>... saw Emily Davison crushed to death beneath the hooves of the king's horse!</i>	... Emily Davison murió aplastada bajo los cascos del caballo del rey.	Hecho histórico	Equivalencia
7	00:02:14	Mrs Hughes	<i>The main topic here is the murder of the Austrian Archduke.</i>	Aquí solo se habla del asesinato del Archiduque de Austria.	Hecho histórico	Equivalencia

6. CONCLUSIONES

Una vez llegados a este punto, solamente nos queda reflexionar sobre los aspectos que hemos tratado a lo largo de este estudio. Con el fin de exponer las conclusiones obtenidas tras este largo proceso de trabajo, utilizaremos como base los objetivos que se plantearon al comienzo del presente TFG y, con ello, podremos a ratificar o refutar nuestra hipótesis.

En primer lugar, debemos comenzar reiterando una serie de ideas clave que han sido demostradas gracias al análisis y a los resultados obtenidos:

El trasvase de elementos culturales entre diferentes lenguas es una labor afanosa en cualquiera de los ámbitos de la actividad traductora. Con la traducción de los culturemas, se demuestra que traducir no se fundamenta únicamente en realizar el trasvase lingüístico: aunque el traductor debe conocer el funcionamiento lingüístico de las lenguas implicadas, también es fundamental que posea un vasto conocimiento de las culturas en las que se engloban las lenguas de trabajo. Y lo que es más, debe comprender las situaciones culturales de forma que sea capaz de trasvasar los culturemas de tal modo que los espectadores de la cultura meta comprendan aquello que inicialmente se quiso transmitir en la lengua origen.

El doblaje de una serie de televisión es otra labor ardua que nace del trabajo en equipo de numerosos profesionales. Centrándonos específicamente en la traducción del guión, podemos decir que esta fase condiciona visiblemente el producto final, puesto que de ella depende que la comunicación llegue a término. Tanto esta fase como la de ajuste y sincronización del guión doblado son especialmente complejas, puesto que el texto meta depende de dos factores condicionantes: un tiempo y un espacio ya establecidos por el original. Así, entendemos que la sincronía visual que debe existir entre el canal visual y el canal auditivo —entre las imágenes y el guión traducido, respectivamente— es valiosísima para obtener un resultado satisfactorio y, como hemos visto, son varios los agentes que intervienen, no únicamente el trabajo del traductor.

De la confluencia entre estos dos singulares ámbitos emana una de las labores traductoras de mayor afán para el traductor: la traducción cultural en el campo del doblaje. En este caso, la traducción no está supeditada únicamente por el condicionante de la sincronía visual, sino que también depende del conocimiento cultural del espectador meta y de la forma en que una cultura comprende a otra. Debido a que diferentes culturas no funcionan ni conocen el mundo del mismo modo, la forma en la que se traten los culturemas en doblaje será una cuestión clave para llegar a un producto final con el que se llegue a un entendimiento exitoso.

Y en segundo lugar, debemos manifestar que el análisis del método traductor nos ha permitido cumplir con los objetivos propuestos, a saber: examinar el tratamiento de los culturemas de la serie *Downton Abbey* (Trubidge y Percival, 2010) en base a la recurrencia de los ámbitos culturales, así como de las técnicas de traducción empleadas, lo que nos llevaría a conocer la prioridad cultural del doblaje de los siete capítulos de la temporada elegida. Por lo tanto, las conclusiones que hemos extraído a partir del análisis son las siguientes:

Primeramente, destacaremos que la recurrencia de los diferentes ámbitos culturales —MN, CL, CS y PC— es bastante dispar. De entre los 3.088 culturemas registrados en nuestro corpus bilingüe, casi un 50% son relativos al patrimonio cultural, mientras que apenas un 4% representa a los del medio natural, lo cual nos permite advertir que en *Downton Abbey* (Trubidge y Percival, 2010) se ha dado un mayor peso a los elementos específicamente patrimoniales que, de algún modo, son los que permanecen relativamente constantes con el paso del tiempo, como son los personajes, los hechos históricos, la religión, el folclore o las festividades, dejando así lo social, lo lingüístico y lo natural, los tres caracterizados por tener una condición más cambiante que la del patrimonio cultural, en un plano secundario. No obstante, a pesar de ser el patrimonio cultural el ámbito de mayor uso de manera general, debemos concretar que la representatividad de los ámbitos culturales en cada uno de los episodios depende de la temática y la trama del mismo.

Del mismo modo que en los ámbitos culturales, el empleo de las técnicas de traducción no ha sido equilibrado, puesto que su recurrencia es muy dispar. Como sabemos, establecimos como base para nuestro análisis las técnicas de traducción ofrecidas por Molina (2006) en las que se centraba específicamente en la traducción de culturemas, y a las que además añadimos la equivalencia de Vinay y Dalbernet (1995). Gracias al análisis, pudimos observar que la traducción de culturemas en el marco del doblaje funciona de una manera distinta a la traducción de culturemas en formatos que utilizan solamente un canal, puesto que no se recurre a todas y cada una de las técnicas mencionadas, como consecuencia de los factores condicionantes del doblaje que hemos nombrado. En el caso de *Downton Abbey*, la compensación, la descripción, la sustitución y la variación no han sido utilizadas en ninguna ocasión, mientras que la equivalencia, el préstamo y la reducción son las técnicas por excelencia en esta primera temporada. Con esto es fácil advertir que los impedimentos a los que se enfrenta el traductor audiovisual van más allá de las restricciones que trae consigo el doblaje, al no ser aptas todas las técnicas de traducción para realizar el trasvase.

Uniendo estas dos variables, la recurrencia tanto de ámbitos culturales como de técnicas de traducción, advertimos que las técnicas, además de estar supeditadas a las limitaciones del doblaje, dependen de las preferencias culturales establecidas por el traductor en cada ámbito cultural. Como vimos en los resultados, la prioridad cultural general de la temporada es la domesticación, lo que supone dar una mayor importancia a la cultura meta que a la origen. No obstante, a pesar de que el resultado general sea la domesticación, cada uno de los ámbitos culturales tiene una prioridad cultural diferente, lo que hace que el resultado global de la primera temporada sea menos representativo de lo que debería: a pesar de que la domesticación asciende a un 52% del total, el ámbito del patrimonio cultural es el más numeroso y en él aparecen referencias a la cultura que le son más fácilmente reconocibles al espectador que las pertenecientes al resto de ámbitos. En otras palabras, para el espectador es más evidente que elementos como la historia, la religión, el folclore y los personajes hagan referencia a una cultura que elementos como los oficios, la cortesía, las metáforas o los sistemas legales. De este modo, al atraer más la atención del público y al ser la extranjerización la inclinación cultural del patrimonio cultural, provoca tal sensación de exotismo que crea al espectador la impresión de que se recurre más veces a la extranjerización en lugar de a la domesticación. A ello añadimos el hecho de que aquellos culturemas que han sido domesticados pueden no ser reconocidos como tales por el receptor, lo que a su vez refuerza la idea de que los elementos extranjerizantes captan más la curiosidad que aquellos que el espectador tiene como ordinarios.

Asimismo, pudimos observar que los culturemas han sido utilizados no únicamente para mostrar la cultura británica en la época de 1912, sino también como forma de caracterización de los personajes y de los episodios. En cuanto a la caracterización de los personajes, podemos afirmar que el uso de culturemas aumenta tanto en número como en ámbitos culturales a medida que ascendemos por la escala social, siendo así la servidumbre de bajo rango el grupo con menos utilización de culturemas, especialmente en el ámbito del medio natural, y la aristocracia el grupo que cuenta con el mayor número de culturemas y en el que encontramos un mayor equilibrio entre los diferentes ámbitos. Esto pone de manifiesto los desequilibrios sociales y de conocimiento del mundo que existían en Gran Bretaña a principios del siglo XX.

Igualmente podemos afirmar que el canal de aparición de los culturemas por excelencia es el acústico, de manera que los emitidos por el canal visual están en un plano secundario. En relación a los culturemas visuales, es visible que la estrategia de traducción predilecta ha sido la utilización de modalidades de TAV diferentes al doblaje (el subtítulo y la voz superpuesta, en este caso), lo cual muestra que en ningún caso se ha procedido a la sustitución de la imagen original por una imagen alternativa. De este modo,

vemos que la traducción y adaptación de tales elementos recae sobre el traductor, al no intervenir un equipo de grabación que se encargue de crear una imagen nueva con el fin de solventar el problema de incomprensión lingüística del espectador meta.

Finalmente, subrayaremos que el método traductor utilizado no ha tenido en cuenta las dos variables lingüísticas relacionadas con la forma de expresión de los personajes, el sociolecto y el geolecto. Como consecuencia de la omisión de las características lingüísticas propias de cada grupo social, el doblaje al castellano ha resultado en una formalización del registro de manera general, puesto que a las clases más bajas se las ha desprovisto de su característica informalidad. En relación a la segunda variable, el geolecto, observamos que la decisión ha sido establecer uno único, lo que ha ocasionado la neutralización de las características lingüísticas y, como tal, la pérdida de riqueza en la lengua. Con ello, se ha prescindido de los acentos propios de Irlanda, Mánchester o Estados Unidos, entre otros, resultando así en una generalización en cuanto al origen de los personajes.

Habiendo cumplido con los objetivos, concluimos que la hipótesis planteada al inicio del estudio se ha visto refutada. Con ello, podemos confirmar que, aunque en España exista una tendencia actual que se inclina hacia la conservación de los elementos culturales del texto origen apoyada por estudios recientes⁶, no en todos los casos es esta la opción elegida por el traductor audiovisual, tal y como confirma nuestro caso de estudio.

Finalizamos así nuestro Trabajo Fin de Grado, con el convencimiento de haber conseguido los objetivos planteados al comienzo del mismo, además de con la aspiración de que este trabajo nos sirva como base para una futura investigación sobre la convergencia de dos de los ámbitos más interesantes, desde nuestro punto de vista, de la labor traductora: la traducción audiovisual y las referencias culturales.

⁶ Laita (2012) y Cuéllar (2007).

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona, España: Editorial Ariel, S.A.

Ballester, A. (2001). *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Editorial Comares.

Bernal, M. A. (2002). *La traducción audiovisual*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Borrueal, I. y Wert, P. (2014). *Características de una serie de ficción histórica*. Artículo. [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/1TgKxoq> [Consulta: 20 de abril de 2016]

Cámara, G. (2012). “El doblaje: definitivamente sí” en Martínez, J. J. (2012) *Reflexiones sobre traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos*, pp. 39-44. Valencia: Universidad de Valencia.

Carrasco, A. (2010). “Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones.” *Miguel Hernández Communication Journal*, vol. 1-2010, pp. 174-200. [PDF]. Recuperado de: https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2010/07/20/angel_carrasco/ [Consulta: 25 de mayo de 2016]

Carrillo, J. M. (2014). *Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual en el teatro contemporáneo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, España. [PDF]. Recuperado de: <http://eprints.sim.ucm.es/24671/1/T35189.pdf> [Consulta: 26 de junio de 2016]

Cuadra, E. de la, y Marcos, J. C. (2007). *Cabeceras de series de ficción: símbolo y documento*. Artículo. [PDF]. Recuperado de: http://eprints.ucm.es/7072/1/Cabezas_de_series_de_ficcion.pdf [Consulta: 20 de abril de 2016]

Cuéllar, C. (2007). “Die Wende a través de la gran pantalla: Good Bye, Lenin!”. TINET. [DOC]. Recuperado de: www.tinet.cat/~asgc2/Forum_2005/Autors/Cuellar/cuellar04.doc [Consulta: 15 de junio de 2016]

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chaume, F. (2005). “Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje” en Merino, R., Santamaría, J. M. y Pajares, E. (2005) *Trasvases culturales: Literatura, Cine y Traducción*, (4) pp. 145-153. [PDF]. Guipúzcoa: Servicio

Editorial de la Universidad de País Vasco. Recuperado de: <https://addi.ehu.es/handle/10810/10540> [Consulta: 12 de marzo de 2016]

Chaves, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. España: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.

Díaz-Cintas, J. (2001). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar.

Díaz-Cintas, J. (2010). "La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtitulado y de la audiodescripción." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [PDF]. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/020_diaz.pdf [Consulta: 6 de marzo de 2016]

Díaz-Cintas, J. (2012a). "Sobre comunicación audiovisual, internet, ciberusuarios... y subtítulos" en Martínez, J. J. (2012) *Reflexiones sobre traducción audiovisual: tres espectros, tres momentos*, pp. 93-107. Valencia: Universidad de Valencia.

Díaz-Cintas, J. (2012b). "Clearing the smoke to see the screen: ideological manipulation in audiovisual translation" Artículo. Academia. [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/1UoNWNl> [Consulta: 17 de junio de 2016]

Franco, J. (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Ediciones Almar.

Gottlieb, H. (2005) "Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics" en Gerzymisch-Arbogast, H. y Nauert, S. (2005). *EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2005. Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings* [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/1Vgvbol> [Consulta: 24 de mayo de 2015].

Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

Igareda, P. (2011). "Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción". *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 16, pp. 11-32. [PDF]. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/ikala/v16n27/v16n27a2.pdf> [Consulta: 23 de marzo de 2016]

Ivarson, J. (1992). *Subtitling for the Media. A Handbook of an Art*. Estocolmo: Transedit.

Laita, P. (2012). *Estudio de la traducción de referentes culturales en el doblaje. El caso de Das Leben der Anderen*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, Facultad de Traducción e Interpretación, España. [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/1TgJPYg> [Consulta: 24 de marzo de 2016]

Martín, L. (1994). "Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje" en Eguiluz, F.; Merino, R.; Olsen, V. y Pajares, E. (1994). *Transvases culturales: Literatura, Cine y Traducción*, (1) pp. 323-330. [PDF]. Vitoria: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco. Recuperado de: <https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10048/1/Martin.%20L..PDF> [Consulta: 17 de junio de 2016]

Mayoral, R. (2001). "El espectador y la traducción audiovisual" en Chaume, F. y Agost, R. *La traducción en los medios audiovisuales*, pp. 33-48. [PDF]. Castellón: Universitat Jaume I, Servei de Publicacions. Recuperado de: http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Espectador_y_TAV.pdf [Consulta: 18 de junio de 2016]

Molina, L. (2006). *El otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castellón de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaime I.

Newmark, P. (1999). *Manual de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Orrego, D. (2013). "Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital" *Mutatis Mutandi*, vol. 6, pp. 297-320. [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/255YAYF> [Consulta: 18 de abril de 2016]

Palencia, R. M. (2002) *La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/24URMJW> [Consulta: 22 de marzo de 2016]

Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television*. Ámsterdam: John Benjamins B. V.

Richart, M. (2009). *La alegría de transformar: Teorías de la traducción y teoría del doblaje audiovisual*. Valencia: Tirant lo blanch.

Rozhin, S. K. (2000). "Translating the Untranslatable" en Upton, C. A. (2014) *Moving target: Theatre Translation and Cultural Relocaton*, pp. 139-149. Oxon: Routledge. [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/1TGfnpS> [Consulta: 17 de mayo de 2016]

Rueda, J. C. (2009). "¿Reescribiendo la historia?: una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente" *Alpha*, vol. 29, pp. 85-104. [PDF]. Recuperado de: http://eprints.ucm.es/10325/1/rueda_reescribiendo_la_historia_art07-1.pdf [Consulta: 20 de abril de 2016]

Santamaría, L. (2001). "Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación" en Lorenzo, L. et al. (Eds.), *Traducción subordinada (II): el subtulado*, pp. 237-248. España: Publicacións da Universidade de Vigo.

Solano, M. A. (2007). “La enseñanza de la conciencia fraseológica en la enseñanza y aprendizaje de una lengua extranjera” Artículo. *Universidad de Murcia*. [PDF]. Recuperado de: <http://bit.ly/28SxInY> [Consulta: 23 de junio de 2016]

Vega, M. A. (1996-1997). “Apuntes socioculturales de la historia de la traducción: del Renacimiento a nuestros días” Apuntes. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [PDF]. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/04_05/04_05_071.pdf [Consulta: 7 de marzo de 2016]

Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Londres: Routledge.

Vinay, J. P. y Dalbarnet, J. (1995). *Comparative stylistics of French and English: a methodology for translation*. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Viñao, A. (2009). “La alfabetización en España: un proceso cambiante de un mundo multiforme” Artículo. *Universidad de Salamanca*. [PDF]. Recuperado de: http://campus.usal.es/~efora/efora_03/articulos_efora_03/n3_01_vinao.pdf [Consulta: 11 de marzo de 2016]

Williams, G. C. (2008). “The Good Lord and his Works: A corpus-driven study” en Granger, S. y Meunier, F. (2008). *Phraseology: An interdisciplinary perspective*, pp. 159-174. Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Zabalbeascoa, P. (2001a). “La traducción en los medios audiovisuales: Parámetros de estudio de la traducción audiovisual” en Merino, R.; Santamaría, J. M. y Pajares, E. (2001) *Transvases culturales: Literatura, Cine y Traducción*, (3) pp. 377-381. [PDF]. Guipúzcoa: Servicio Editorial de la Universidad de País Vasco. Recuperado de: [https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10516/1/S.T.1%20Zabalbeascoa.%20P.%20\(coo.\).PDF](https://addi.ehu.es/bitstream/10810/10516/1/S.T.1%20Zabalbeascoa.%20P.%20(coo.).PDF) [Consulta: 22 de marzo de 2016]

Zabalbeascoa, P. (2001b). “El texto audiovisual: factores semióticos y traducción” en Sanderson, J. (2001). *¡Doble o nada! : Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante* [PDF]. Alicante: Universidad de Alicante. Recuperado de: <http://bit.ly/1R49Qrs> [Consulta: 2 de abril de 2016]

Zaro, J. J. (2001). “Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación” en Duro, M. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, pp. 47-65. Madrid: Ediciones Cátedra.

FILMOGRAFÍA

Trubidge, L. y Percival, B. (2010). *Downton Abbey – Temporada uno* [DVD]. Reino Unido: Carnival Films & Television Ltd.

SITOGRAFÍA

BBC (16 de septiembre 2012). “Downton Abbey, la serie británica que se volvió un fenómeno global” Recuperado de: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120910_downton_abbey_fenomeno_lp [Consulta: 4 de abril de 2016]

EFE (11 de noviembre 2013). “La serie ‘Downton Abbey’ tendrá quinta temporada.” 20 minutos. Recuperado de: <http://www.20minutos.es/noticia/1973166/0/downton-abbey/quinta/temporada/> [Consulta: 6 de abril de 2016]

Eldoblaje.com (2016). *Downton Abbey [1º temporada]*. Recuperado de: <http://www.eldoblaje.com/datos/FichaPelicula.asp?id=22320> [Consulta: 25 de marzo de 2016]

Estamosrodando.com (2016). *Ficha técnica ampliada de Downton Abbey*. Recuperado de: <http://tv.estamosrodando.com/series/downton-abbey/ficha-tecnica-ampliada/> [Consulta: 25 de marzo de 2016]

Foreverdreaming (2010). “Downton Abbey Transcripts”. Recuperado de: <http://transcripts.foreverdreaming.org/viewforum.php?f=151> [Consulta: 5 de abril de 2016]

ITV. (2015). *Characters*. Recuperado de: <http://www.itv.com/downtonabbey/characters> [Consulta: 25 de marzo de 2016]

MASTERPIECE. (2015). *Downton Abbey: Character Hub*. Recuperado de: <http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/programs/character-hub/series/downton-abbey-s6/> [Consulta: 6 de abril de 2016]

Objetivo TV (26 de agosto 2011). “Los personajes de Downton vuelven a Nova” Antena 3. Recuperado de: <http://bit.ly/1YvC2tb> [Consulta: 6 de abril de 2016]

Scarpellini, P. (9 de marzo 2016). “Un final de récord para Downton Abbey.” *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/television/2016/03/09/56e00051268e3e6f288b471d.html> [Consulta: 6 de abril de 2016]

Wales, J. (2016). *Downton Abbey Wiki*. Recuperado de: http://downtonabbey.wikia.com/wiki/Downton_Abbey_Wiki [Consulta: 17 de junio de 2016]

8. ANEXOS

Anexo I: Corpus de trabajo bilingüe (EN-ES)

Anexo II: Categorías para el análisis de los referentes culturales en traducción (Igareda, 2011: 19-21)

Anexo III: Los procedimientos de traducción (Newmark, 1999: 117-132)

Anexo IV: Guión original completo de la primera temporada de *Downton Abbey* (Trubridge y Percival, 2010).